

## **Entre revendication d'appartenance et impertinence L'*ethos* national en question (Azouz Begag, Hanif Kureishi et Fouad Laroui)**

Je m'attacherai dans cet article aux diverses stratégies de construction identitaire mises en scène par trois écrivains, qui incarnent chacun une position spécifique au sein des espaces nationaux européens : le Français Azouz Begag né à Lyon de parents algériens, le Britannique Hanif Kureishi, de mère anglaise et de père pakistanais, et le Marocain, Fouad Laroui, désormais naturalisé néerlandais, mais dont les œuvres romanesques sont, pour la plupart, écrites en français. Ces indications biographiques, loin de relever du pur *Who's Who*, s'avèrent ici essentielles, puisqu'elles ont déterminé le corpus sur lequel j'ai travaillé. J'ai en effet sélectionné quatre textes, au sein desquels la figure du narrateur est un reflet plus ou moins déformé de celle de l'auteur. On connaît le personnage public d'Azouz Begag. Pour son premier *opus* d'inspiration autobiographique *Le Gone du Chaâba* (1986), suivi trois ans plus tard de *Béni ou le paradis privé*, il crée des protagonistes qui lui ressemblent. *The Buddha of Suburbia* (*Le Bouddha de banlieue*, 1990) est, quant à lui, le premier roman de Hanif Kureishi, l'un des plus réussis (il a d'ailleurs — suprême hommage — été inscrit au programme de l'agrégation d'anglais en 1997). Cet écrivain se plaît, lui aussi, à mettre en scène des personnages issus de l'immigration. (On se souvient, par exemple, de *My Beautiful Laundrette* [1985], film réalisé en collaboration avec Stephen Frears, où un jeune homme d'origine indopakistanaise, souhaitant ouvrir une laverie automatique, doit affronter les attaques répétées de *skinheads*, membres du *National Front*). Si Fouad Laroui dépeint plutôt, pour sa part, dans ses romans et ses nouvelles le Maroc contemporain, avec *De quel amour blessé* (1998), il choisit un autre cadre : un Belleville multiculturel qu'il traite non pas de façon réaliste, mais plutôt comme un décor de théâtre peuplé de figures cocasses. Dans ces quatre textes, les jeunes protagonistes, du fait de leurs origines maghrébines ou indopakistanaïses, sont tous affublés

sur la scène européenne, de ce qu'il faut bien appeler un « marquage de type "racial" »<sup>1</sup> et culturel. Ce marquage tient tant à leur apparence physique qu'à leur nom, un nom qui exhibe une différence et stigmatise<sup>2</sup>. Loin d'être secondaires, ces caractéristiques qu'ils partagent avec leur créateur, jouent — on le devine — un rôle essentiel. Elles indiquent le principal enjeu de ces textes pour leur auteur : donner corps à un personnage-narrateur, plus ou moins présenté comme un double de lui-même, avec une ascendance liée à une histoire migratoire — et du même coup une assise nationale — quasi identiques à la sienne. A travers ce personnage, l'écrivain dispose d'une scène virtuelle pour manipuler les préjugés dont lui-même est victime et en jouer. Rappelons à cet égard, ce que déclare Hanif Kureishi dans un entretien :

Les critiques ont écrit que j'étais pris entre deux cultures. C'est faux. [...] Je suis Britannique [...] tout comme Karim dans *Le Bouddha de banlieue*. Mais être anglais aujourd'hui, c'est quelque chose de nouveau. Ça concerne des gens qui portent des noms comme Kureishi, Ishiguro ou Rushdie, alors que ce n'était pas le cas auparavant. Et nous sommes tous anglais... Mais la plupart des critiques en Grande-Bretagne ne comprennent pas cela. [...] Nous sommes tous marginalisés culturellement... Ils ne voient pas que le monde aujourd'hui est hybride.<sup>3</sup>

La tension entre deux approches radicalement différentes de l'*ethos* national perceptible dans cette déclaration est au cœur de mon propos. Si une telle revendication peut être le fait de l'écrivain sur la scène publique, dans son œuvre, il a recours à des stratégies plus complexes, et joue sur tous les ressorts que lui offre la fiction. Loin de s'en tenir à une pure déclaration d'appartenance, l'écriture — tant romanesque qu'autobiographique d'ailleurs — donne ainsi à voir le processus dynamique de constantes négociations linguistiques, comportementales et culturelles qui forge le personnage et, avec lui, son identité. En ce sens si, comme l'écrit Gayatri Spivak, « *identity is, in a large sense, a text* »<sup>4</sup>, je m'attacherai aux moments privilégiés qui scénarisent, en quelque sorte, la façon dont le narrateur s'articule à travers son texte : les déclarations d'identité, les éléments

---

<sup>1</sup> Expression commode que je reprends à Yves-Charles Grandjeat (cf. « Introduction », *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis : mémoire et mutations*, Elyette Andouard-Labarthe, Christian Lerat, Serge Ricard, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1990, pp.11-21, p.13).

<sup>2</sup> Cf. Evelyne Pewzner-Apeloig, « Ce qui nous porte », *Les Territoires de l'identité*, coordonné par Tariq Ragi, avec la collaboration de Sylvia Gerritsen, L'Harmattan, 1999, pp. 11-26, p. 16.

<sup>3</sup> Hanif Kureishi cité par Kenneth C. Kaleta, *Hanif Kureishi, Postcolonial Storyteller*, Austin, U. of Texas P., 1998, p. 7, ma traduction.

<sup>4</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality on Value », *Literary Theory Today*, sous la direction de Peter Collier et Helga Geyer-Ryan, Ithaca/New York, Cornell U. P., 1990, pp. 219-244, p. 229.

d'autoportrait, la manière dont est insérée cette autre « description abrégée »<sup>5</sup> de lui-même que sont ses prénom(s) et patronyme et les références intertextuelles, enfin, qu'il utilise pour se dire.

On repère dans ces textes les six éléments qui caractérisent, selon Régine Robin, les littératures minoritaires<sup>6</sup> : le point de vue communautaire, la dimension souvent autofictionnelle, les thématiques relevant d'une problématisation de l'identité, l'inscription de l'héritage culturel familial, la pratique de l'hybridation sous toutes ses formes, et la recherche enfin d'une voix spécifique, quête qui va de pair avec une fragilisation extrême de la langue ou, à l'inverse, une obsession de la langue qui vise l'hypercorrection. J'aurai l'occasion de revenir sur certains de ces traits, mais je souhaiterais dans un premier temps m'attacher à la dernière caractéristique mentionnée. Si Deleuze et Guattari ont déjà commenté l'idée selon laquelle l'écrivain minoritaire doit creuser la langue, « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier »<sup>7</sup>, on examinera tout particulièrement dans un premier temps les stratégies utilisées par le romancier pour enchâsser dans son texte des noms aux consonances proches du sien. Un enjeu important se joue à cet endroit précis du texte : le désir de l'auteur d'intégrer son propre patronyme, comme mis en abyme par ce biais, au sein de la littérature nationale. Il s'agit en effet pour lui d'écrire *en son nom*, soit un nom qui se trouve à l'intersection de deux axes : l'un vertical, l'axe généalogique, l'autre horizontal, celui de l'affiliation nationale. Ce nom en effet lui vient d'un père, d'une lignée ayant vécu sous un régime de type colonial et subi les humiliations propres à son statut d'indigène sous une telle administration. En cela, il s'agit d'un nom marqué par une blessure dans la langue de l'empire. Ce nom, l'écrivain doit donc le restaurer dans cette langue, langue qui se trouve aussi être celle du pays où il vit, où il a vécu ou encore où vivent les siens. Il doit, en ce sens, par son écriture lui créer un nouveau type d'assise, en l'articulant aux noms et mots de ceux qui ont une histoire différente de la sienne<sup>8</sup>. Par ce biais, c'est aussi « le pouvoir de convocation du nom de famille »<sup>9</sup> qui doit s'en

---

<sup>5</sup> Je reprends l'expression à Joël Candau (cf. *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, p. 59).

<sup>6</sup> Cf. Régine Robin, « Présentation », *Études Littéraires, Ethnicité fictive, Judéité et littérature*, Québec, Université de Laval, hiver 1997, pp. 7-22, pp. 10-15.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1972, p. 33.

<sup>8</sup> Pour formuler cette proposition, je m'inspire de Janine Altounian, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, « Dunod », 2000, voir en particulier p. 27 et p. 66.

trouver changé. Assimilé par la langue, le patronyme devient partie intégrante du paysage national, tout en conservant, par delà celui qui le porte, son pouvoir mémoriel, soit la trace de ceux qui l'ont porté avant lui.

S'agissant du nom, un premier constat s'impose dans ces quatre œuvres. Si l'identité est à penser comme un texte et donc comme un déploiement de type syntagmatique, au sein duquel le nom fait figure de point de capiton qui permet au sujet de s'ancrer, de se fixer dans la langue, on note d'emblée que le titre de ces textes dans trois cas sur quatre, tout en semblant désigner le protagoniste, se garde bien de fonctionner par éponymie. Bien au contraire, les titres — qu'il s'agisse du *Gone du Chaâba*, de *Béni ou le paradis privé* ou encore de *The Buddha of Suburbia* — énoncent des énigmes. Ils jouent sur des substantifs que je qualifierais d'opaques — soit du fait de leur sens, « le gone », soit du fait de leur statut grammatical problématique (hésitation sur la nature de « Béni », par exemple, nom propre ou participe substantivé ?). Ces substantifs, qui plus est, sont eux-mêmes couplés avec des noms de lieu — réels ou métaphoriques — qui, loin d'éclairer le sens des choses, en renforcent l'opacité. S'il fallait nommer ce qui se joue à travers des titres comme *Le Gone du Chaâba*, *Béni ou le paradis privé* et *The Buddha of Suburbia*, on pourrait évoquer quelque chose comme un effet de déterritorialisation. Dans *Le Gone du Chaâba*, un substantif propre au parler lyonnais, le « gone », soit « le gamin », est associé à un mot arabe le *chaâba* ; dans *The Buddha of Suburbia*, une figure sacrée « exotique » pour le lecteur occidental est couplée avec les marges de la ville moderne. Dans les autres cas, le même type d'effet est obtenu par l'association entre le titre et le nom de l'auteur. Sur la jaquette du livre, un élément qui renvoie au patrimoine culturel occidental (double référence à la chrétienté dans *Béni et le paradis privé*, et titre tiré d'un vers du *Phèdre* de Racine dans *De quel amour blessé*) vient s'agglutiner à un nom qui pointe vers l'ailleurs. A y regarder de plus près, cette proximité entre différents univers exhibée sur la couverture de l'ouvrage, entre liaison et déliaison, est indicative du travail qui sera mené dans le texte. A. Begag et H. Kureishi jouent d'emblée sur un effet de dépaysement humoristique. Fouad Laroui maintient, pour sa part, une distance énigmatique qu'il faudra éclairer. Avec *De quel amour*

---

<sup>9</sup> Je reprends l'expression à François Noudelmann, cf. *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Editions Léo Scheer, « Non & Non », 2004, p. 247.

*blessé*, l'expression tirée d'un vers de Racine, coupé à la césure, est délestée de tout ancrage. Ce sera au texte d'explicitier l'énigme de cet amour, comme en suspens, hors référence.

Le fait de penser l'identité comme un texte permet, autre avantage majeur, d'éviter de raisonner en termes d'appartenance, et surtout d'enracinement. De fait, dans *De quel amour blessé*, c'est au cours d'un exercice de maïeutique mené dans une langue argotique qu'est mise à mal de façon humoristique, mais fort efficace, la notion de racine :

- Racines ? Racines ? Mais c'est de la foutaise [...] cette histoire de racines ! [...]
- 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. [...]
- Alors, elles sont où tes racines ?<sup>10</sup>

En se jouant de la métaphore végétale de l'enracinement, ce roman incite à penser le processus de construction identitaire non pas à partir d'un lieu, d'une nation, mais bien plutôt à partir du narrateur lui-même, et des opérations qu'il effectue et grâce auxquelles il « absorbe » la diversité »<sup>11</sup>. A cet égard, l'*incipit* de *The Buddha of Suburbia* est tout à fait exemplaire :

*My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere.*<sup>12</sup>

Cet *incipit*, mené sur un ton de totale désinvolture, marque l'entrée en scène d'un personnage drolatique, qui joue sur sa propre dualité. Celle-ci s'inscrit d'emblée dans son nom : le prénom, Karim, vient redoubler en le modifiant légèrement le patronyme, Amir. Alors que le signifiant musulman est ainsi subtilement malmené par ce redoublement qui accentue sa musicalité orientale, le signifié britannique est lui aussi l'objet d'une torsion à effet humoristique. Elle intervient par

---

<sup>10</sup> Fouad Laroui, *De quel amour blessé*, Paris, Julliard, 1998, p. 84.

<sup>11</sup> Jacqueline Costa-Lascaux *et alii*, « L'identité et le sujet : en hommage à Carmel Cammilleri », *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Cammilleri*, sous la direction de Jacqueline Costa-Lascaux, Marie-Antoinette Hily et Geneviève Vermès, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 5-17, p. 6.

<sup>12</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, Londres/Boston, Faber & Faber, 1990, p. 3 ; pour la traduction française de Michel Courtois-Fourcy, cf. *Le Bouddha de banlieue*, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1991, p. 9.

deux fois en fin de période pour casser la scansion binaire de la phrase et rompre les effets de rimes (« *I am an Englishman born and bred, almost* », « *Englishman I am [though not proud of it]* »). A travers cet *incipit*, Kureishi crée non seulement une voix spécifique pour son personnage, il s'invente, qui plus est, une filiation intertextuelle transnationale. Cette ouverture suggère en effet des rapprochements avec d'autres récits d'enfance. L'inscription d'une certaine oralité, gage d'authenticité et de spontanéité, évoque, bien sûr, le travail mené sur l'anglais par Mark Twain qui cherchait à donner une voix originale, proprement américaine, à ses personnages de garnements. Dans *The Adventures of Huckleberry Finn*, il faisait, dès l'*incipit* lui aussi, entendre une voix inouïe : « *You don't know about me without you have read a book by the name of The Adventures of Tom Sawyer ; but that ain't no matter* ». On retrouve également dans la langue de Karim quelque chose du *skaz*<sup>13</sup>, cette langue parlée et rythmée inventée par J. D. Salinger pour traduire la parole de Holden Caulfield dans *The Catcher in The Rye (L'Attrape-cœur)*. En un mot, le narrateur, loin de se cantonner à être l'héritier de « deux vieilles histoires », s'articule à partir d'un vaste patrimoine occidental qu'il fait sien.

Rien de tel chez A. Begag, les personnages de bons élèves qu'il affectionne brident considérablement sa liberté créatrice. Plutôt que de se donner d'entrée de jeu comme des maîtres de la langue et de s'y inscrire sans complexe, avec brio, comme c'est le cas de Karim, ils doivent constamment faire preuve de leur maîtrise, l'exhiber, s'exposant du même coup au risque d'en être expulsé. Un passage de *Béni ou le paradis privé* est à cet égard des plus révélateurs. Dans la scène, le professeur d'anglais félicite le protagoniste pour son bon usage de l'inversion entre le sujet et le verbe après l'emploi du connecteur logique « aussi » :

- Very good, Ben Alla !
- Ben Abdallah ! Sir. [...]
- Si c'est pas un comble que le seul étranger de la classe soit le seul à pouvoir se vanter de connaître notre langue ! [...]
- M'sieu, faut dire quand même que je suis pas totalement étranger puisque je suis né à Lyon comme tout le monde, je fais remarquer. [...] Autrement dit, je suis né à Lyon, aussi puis-je demander à être considéré comme un Lyonnais.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cf. Marc Porée, *The Buddha of Suburbia*, Paris, Didier Érudition, 1997, pp. 107-109.

<sup>14</sup> Azouz Begag, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Seuil, « Points/Virgule », 1989, pp. 42-43.

On reconnaît bien là le souci d'A. Begag de s'assurer la complicité du lecteur en recourant à l'humour<sup>15</sup>. Son humour est toutefois beaucoup moins subversif que celui de Kureishi, au sens où les narrateurs de Begag sont constamment hantés par un souci d'hypercorrection. Cette dimension est d'autant plus perceptible dans *Le Gone* qu'il s'agit d'un récit de vocation, où l'écrivain en herbe est soumis à différents exercices d'écriture. Dans une scène, l'instituteur donne un sujet de rédaction à faire en classe: « Racontez une journée de vacances passée à la campagne »<sup>16</sup>. Le sujet, certes convenu, est déconcertant pour l'enfant du bidonville qui ignore les escapades estivales. Aussi tandis que, le moment venu de rendre sa copie, Moussaoui n'a toujours rien écrit, Azouz, quant à lui, s'est-il plié à la requête de l'enseignant :

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. Il va dire que je suis un barbare.<sup>17</sup>

Voilà bien illustrée la pratique humoristique du camouflage chère à A. Begag. Le bon élève connaît les attentes du maître (« la campagne, celle qu'il image »), soit les conventions (quasi nationales) imposées par l'exercice, et il s'y conforme. Il se fait ainsi le champion du bon usage, tant grammatical que culturel, moins un maître de la langue, qu'un censeur en matière de bienséance et de vraisemblance. Par ces pratiques mimétiques cependant, le personnage se désigne paradoxalement comme autre, différent. Comme l'écrit, en effet, J. Lacan : « le mimétisme donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un *lui-même* qui est derrière ».<sup>18</sup> On retrouve, dans ce processus retors, l'extrême ambivalence générée par la sujétion coloniale, telle qu'elle est analysée par H. Bhabha dans « Of Mimicry and Man ». Pour simplifier la démonstration, je ne retiendrai que la formule, particulièrement percutante en anglais, par laquelle le critique récapitule ironiquement les choses. Si la mimésis coloniale vise à fabriquer aux Indes des « sujets coloniaux “réformés” », purs produits de l'école métropolitaine et de ses usages, ces agents

---

<sup>15</sup> Cf. Azouz Begag, « L'humour à la rescousse », *Le Récit d'enfance. Enfance et écriture*, sous la direction de Denise Escarpit, Paris, Éditions du Sorbier, 1993, pp. 189-194, p. 193.

<sup>16</sup> Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil, « Points/Virgule », 1986, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Jacques Lacan, « La ligne et la lumière », *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, pp. 85-96, p. 92.

demeurent toutefois « *almost the same but not quite* », « *almost the same but not white* »<sup>19</sup>. La perversité du système aboutit au paradoxe selon lequel « être anglicisé [ou francisé, dans le cas présent], c'est *emphatiquement* ne pas être anglais [ou ne pas être français] »<sup>20</sup>. Telle est bien la différence essentielle qui oppose Karim et Béni. Karim se déclare britannique, il l'est. Cela lui donne toute liberté, y compris celle de jouer sur le « *not quite* » et le « *almost* ». Azouz, en revanche, se positionne en se mettant constamment en compétition avec « les Français », exhibant du même coup son désir d'appartenance, soit précisément sa non-appartenance. Une pratique similaire l'emporte concernant le patrimoine culturel manipulé. Si *Le Gone* fait penser à *La Guerre des boutons* transposé dans la banlieue lyonnaise des années 60, les références littéraires repérables sont éminemment scolaires : clin d'œil à Baudelaire et au *spleen* quand le Chaâba est déserté par les siens<sup>21</sup>, plagiat de Maupassant dans une rédaction, et de façon plus subtile, ouverture du récit sur une scène de violence féminine, un combat pour s'approprier l'eau de la pompe communautaire, spectacle qui évoque la « bataille » à la blanchisserie dans laquelle s'affrontent Gervaise et Virginie dans *L'Assommoir*. Ce sont, en somme, quelques-unes des références littéraires majeures de tout bon lycéen français que Begag égrène dans sa course, révérence néo-coloniale qui assure son succès auprès des institutions...

Rien de tel chez Kureishi, l'impertinence est toujours de mise. Narrateur et personnages font feu de tout bois pour se construire et ce, sans la moindre révérence nationale ou culturelle. Dès la première page du roman, un épisode burlesque malmène les représentants symboliques de la loi, Allah – le dieu dans la foi duquel le père a été élevé – et le père lui-même, renversé cul par dessus tête :

*Dad spread [the pink towel] on the bedroom floor and fell on to his knees. I wondered if he'd suddenly taken up religion. But no, he placed his arms beside his head and kicked himself into the air.*<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Homi Bhabha, « Of Mimicry and Man », *The Location of Culture*, Londres/ New York, Routledge, 1994, pp. 85-92, p. 89.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>21</sup> Cf. Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba*, *op. cit.*, pp. 141-150.

<sup>22</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, p. 3 ; *Le Bouddha de banlieue*, *op. cit.*, p.10.



Loin de participer aux jeux olympiques de yoga, comme il l'annonce sarcastiquement à son fils, Haroon s'est découvert une nouvelle vocation, en cette époque hippie avide de philosophie orientale. Il se prépare à devenir « le futur gourou de Chislehurst »<sup>23</sup>. Autodidacte, il s'est formé à partir de lectures éclectiques concernant le bouddhisme, le soufisme, le confucianisme et le taoïsme, dans des ouvrages dénichés dans une librairie orientale. Quant à sa « bible » en matière de yoga, elle n'est autre que *Yoga for Women*, ouvrage illustré de photographies de femmes en collant noir. Haroon, en ce sens, apparaît comme un maître *trickster* pour son fils. C'est d'ailleurs lui, dans un premier temps, que désigne l'expression « le bouddha de banlieue » dans le roman<sup>24</sup>, un bouddha bien peu spirituel cependant, que l'on pourrait presque qualifier de « rabelaisien », sans trop forcer le texte. Il est en effet non seulement cul par-dessus tête dans la position du poirier, mais aussi un tantinet obscène :

*He was standing on his head now, balanced perfectly. His stomach sagged down. His balls and prick fell forward in his pants. [...]*  
 – *Oh God, Haroon, all the front of you's sticking out like that and everyone can see ! [...]* *At least pull the curtains !*  
 – *It's not necessary, Mum. There isn't another house that can see us for a hundred yards – unless they're watching through binoculars.*  
 – *That's exactly what they are doing, she said.*<sup>25</sup>

Par delà le comique grivois, cette scène montre aussi la visibilité sur laquelle jouent Karim et son père. Haroon n'a pas honte de son corps, il en est fier, il n'hésite pas à l'exhiber. On le dit « quoique petit, [...] beau et bien fait, avec des mains délicates et des manières gracieuses. A côté de lui, la plupart des Anglais donn[ent] l'impression d'être des girafes maladroitement. »<sup>26</sup> Haroon sait user de son charme, aussi adopte-t-il progressivement un *look* qui s'inspire de la tenue *beatnik* des Beatles sur la pochette de *Sergeant Pepper's*, pour ses soirées « indiennes ». Karim, quant à lui, joue encore plus l'excentricité. Dans la première description qui est donnée de lui, il porte de « pantalons pattes d'éléphant turquoise, une chemise bleue transparente à fleurs blanches, des bottes en daim bleu à hauts talons et un gilet indien, écarlate, avec des surpiqûres en fils dorés »<sup>27</sup>, ce qui lui vaut d'être

<sup>23</sup> *Ibid.*, pour la version originale p. 25 et, pour la traduction française, p. 42.

<sup>24</sup> *Cf. ibid.*, pour la version originale, p. 32 et pour la traduction française, p. 52.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pour la version originale, p. 4 et pour la traduction française, pp. 10-12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pour la version originale, p. 4 et pour la traduction française, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pour la version originale, p. 6 et pour la traduction française, p. 14.

comparé par sa mère au célèbre travesti britannique, *drag queen* de la première heure : Danny La Rue.

Cette recomposition « exotique » de soi que pratiquent Karim et son père n'a aucun équivalent dans les autres romans. Les personnages de Begag, tant du point de vue physique qu'onomastique, visent l'invisibilité. Béni veut non seulement, comme sa sœur qui se défrise les cheveux, « se repasser la tête »<sup>28</sup>, mais de façon plus symptomatique encore, il souhaite effacer la stigmatisation lié à son nom :

[...] j'aime surtout quand on m'appelle Béni, parce que là, on voit pas que je suis arabe. Pas comme Ben Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe. [...] Fils de serviteur d'Allah : voilà la définition de Ben Abdallah. [...] Ça devrait impressionner, normalement, mais [...] qu'Allah me pardonne, quand je serai plus sûr de moi, je changerai de nom. Je prendrai André par exemple.<sup>29</sup>

Ce travail de gommage de l'arabité que souhaite effectuer Béni est pris à revers par Fouad Laroui dans *De quel amour blessé*, roman dans lequel ce dernier procède à une réécriture contemporaine et comique de *Roméo et Juliette*. En avant texte, est donnée une liste qui reproduit le modèle théâtral : elle décline l'identité et le rôle de chaque personnage. Transplantés rue de Charonne, les protagonistes du drame se nomment désormais Jamal — « jeune Français d'origine maghrébine, comme on dit dans la presse », précise la notice — et sa fiancée, Judith. Autre signe de la prégnance du modèle théâtral : le narrateur, cousin de Jamal, reste extérieur au drame. Il enregistre, commente, sans totalement prendre part à l'intrigue, comme en surplomb, témoin impliqué, mais sceptique. Ainsi, quand Jamal prend la parole dès la première page du roman, pour raconter un rêve, sa parole est-elle médiatisée. Contrairement à ce que l'on trouve dans les autres romans, elle fait d'emblée l'objet d'un jugement critique : « On dirait de l'Edgar Poe traduit par Smaïn »<sup>30</sup>. De fait, malgré l'utilisation d'une langue qui évoque effectivement certains sketches de Smaïn ou Gad Elmaleh, ce rêve est loin d'être anodin. Il exprime la peur de voir surgir l'autre en soi :

C'est une nuit d'hiver, l'orage, les éclairs, la pluie, tout bien, tu vois ? [...] 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

---

<sup>28</sup> Azouz Begag, *Béni ou le paradis privé*, op. cit., p. 143

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>30</sup> Fouad LAROUÏ, *De quel amour blessé*, Paris, Julliard, 1998, p. 15

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...<sup>31</sup>

Le rêve s'achève sur un échange d'identité : l'autre est désormais à l'intérieur de la maison, il porte les vêtements de marque, tandis que Jamal a été propulsé à l'extérieur, en djellaba. Ce rêve d'expropriation résume l'essentiel de l'intrigue, une histoire d'amour certes, mais pas celle programmée par la réécriture de *Roméo et Juliette*. On a affaire ici à une histoire d'amour filial, « la blessure d'un père floué par la vie, [et] la rébellion de son fils »<sup>32</sup>. A la déclaration d'identité qui ouvrirait le roman de Kureishi se substitue ici une scène d'effroi identitaire. Sur le mode parodique, un élément pourtant essentiel s'y exprime : la peur de l'expatriation certes, mais surtout la hantise d'être renvoyé à la « case départ », et de voir ainsi annulé l'épisode fondateur qui a fait de Jamal ce qu'il est : l'immigration de ses parents. Tandis que Haroon et Karim font de leur physique un atout qui les rend complices dans le jeu de la séduction, l'immigration a brisé le lien filial entre Jamal et son père, Abal-Khaïl. L'un sombre dans le déni, l'autre dans la nostalgie. Cette déchirure inscrite dans le titre est aussi traduite par la langue chez F. Laroui. Il pétrit le français, le malaxe, pour le rendre conducteur, en réactivant la part d'étrangeté qui est en lui. Le français banlieusard et arabisé de Jamal est peut-être attendu (c'est une langue très rythmée, scandée par des termes comme « oualou », qui assimile des mots venus de l'arabe tels « maboul », « kif », « ghoul » ou encore « lascar »), mais il est d'autant plus réussi qu'il tient lieu de « morceau choisi » dans le roman. Loin de contaminer tout le texte et de le banaliser, il est d'usage ponctuel. Cette langue a pour contrepoint une autre langue, non pas un français arabisé, mais une langue poétique, travaillée par un passeur qui parvient non seulement à faire résonner l'arabe dans le français, mais aussi à faire entendre au lecteur d'autres valeurs. Cette langue-là est bien inouïe, puisqu'elle traduit la blessure du père, par lui indicible. Cette blessure — on le découvre dans le chapitre intitulé le « NON du père » — est encryptée dans son nom. Elle le condamne indéfiniment à dire non, non à tout ce qu'il l'a à jamais dépossédé :

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11.

Le père.

Il aurait voulu qu'on l'appelle *Abou Jamal* : le père de Jamal. Respect et considération pour l'homme qui a perpétué ses gènes de la seule manière qui compte, en offrant au monde un petit braillard couillu. *Mais* cette exaltation de la paternité, ce sont les usages de l'Orient, pas de la rue de Charonne [...].

Il aurait voulu qu'on l'appelle le *cheikh*, l'Ancien ; *mais* à Paris, personne ne s'avise de l'appeler autrement que Monsieur Abal-Khaïl [...]

Abal-Khaïl, ça veut dire : *l'homme-aux-chevaux*, c'est noble, c'est puissant, ça se prononce en arabe, avec l'accent tonique sur le Kha, qui râpe la gorge (Khâ !) et ça donne un nom qui claque, impatient et brutal, un nom de connétable ou de chef de bande.

*Mais* ici ? Babalké, Abalquille, Cabal-kaki, on ne sait comment prononcer son nom, c'est un festival d'expropriations...<sup>33</sup>

Dans chacune de ces phrases, le rêve oriental vient se défaire, morceau par morceau, sur un « mais » adversatif. Chaque illusion s'évanouit, vidée de tout souffle vital par la réalité occidentale. C'est cet effondrement de la majesté d'un nom qui dit un homme que parvient à traduire F. Laroui, tout en la restaurant. Rien de cela chez A. Begag. Les noms de ses personnages sont fréquemment malmenés. Dans *Le Gone*, c'est même son propre patronyme qu'écorce la Louise s'adressant à « m'sieur Begueg »<sup>34</sup>. C'en est la seule occurrence, il n'est jamais cependant, à un autre moment du texte, restitué dans son intégralité.

Les trois écrivains, on le voit, optent pour des stratégies fort différentes, stratégies que sont comme mises en abyme dans chaque œuvre, par le biais du motif théâtral. Chez Béni, le rêve d'être comédien révèle son désir d'invisibilité. Il imagine ainsi pouvoir mieux se dérober au regard des autres, pratiquer l'esquive telle « une marionnette imaginaire qui n'existe et n'apparaît que sur un claquement de doigt »<sup>35</sup>. Karim, quant à lui, devient effectivement comédien. Son premier rôle, toutefois, loin de le faire disparaître, comme le rêve Béni, produit l'exhibition de ce que l'on pourrait nommer un « faux-self ». Karim décroche en effet le rôle de Mowgli dans *Le Livre de la jungle*, performance qui indigné la branche pakistanaise de sa famille. Pour se glisser dans la peau de son personnage, on l'a en effet affublé d'un pagne jaune et enduit d'un fond de teint brunâtre : « j'allai ressembler à une crotte en bikini »<sup>36</sup>, commente-t-il. Bien vite, toutefois, après avoir dû prendre — ultime humiliation — un accent indien en anglais, il parvient à renverser cette parodie de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

<sup>34</sup> Azouz Begag, *Le Gone*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>35</sup> Azouz Begag, *Béni*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>36</sup> Hanif Kureishi, *The Buddha*, pour la version originale, p. 146 et pour la traduction française, p. 216.

lui-même et à provoquer le rire de son public. Tout en ayant adopté un accent indien outré, il laisse échapper, aux moments les plus inattendus, un fort accent cockney. Tel est bien le don de Karim. Son être comédien fait de lui un tourbillon d'apparences instables, qui rend son moi insaisissable. Nouvelle version de Mowgli, nouvelle version du Kim également (prénom inscrit dans le sien), avec Karim, Kureishi réinvente les personnages les plus célèbres de Kipling, le grand représentant britannique de la littérature coloniale. Kureishi a fait le choix de l'irrévérence. Rien d'étonnant dès lors à ce que le personnage de Karim déboulonne d'entrée de jeu le maître national du récit d'enfance, dans un magistral « *Fuck you, Charles Dickens, nothing's changed* »<sup>37</sup>. Contrairement à A. Begag qui reconduit les règles de cette forme des plus conventionnelles, c'est à toute cette tradition que Kureishi fait la nique. Son récit est à l'image de la couverture que l'éditeur Faber & Faber a choisi pour l'illustrer : un collage bigarré et *beatnik*. Il relève du genre de la farce, une farce à la fois *rock* et littéraire. S'y mélangent allègrement toutes sortes de références intertextuelles, avec pour principal critère de sélection, une préférence affichée pour les figures incarnant une certaine forme de contestation, depuis Rimbaud jusqu'à Kerouac en passant par Fitzgerald, Genet, Gide, Norman Mailer et bien d'autres. Fouad Laroui, pour sa part, malgré de multiples clins d'œil à l'univers comique — je songe, par exemple, au personnage de Tarik, version islamique et contemporaine de Tartuffe qui intervient dans le chapitre intitulé « Comment s'en débarrasser ? » — crée un roman à la tonalité beaucoup plus mélancolique. Si son récit évoque bien souvent un théâtre de marionnettes qu'il manipulerait, tout en imitant la langue de chacun tel un ventriloque, son texte se referme cependant sur une note triste, un silence. Bien que le narrateur explicite par une maxime la philosophie du père de Jamal, Abal-Khaïl : « Ce qui doit être dit est dit. Le reste est tu. On ne dérange pas le malheur qui somnole », il ne s'en tient pas là. Le dernier chapitre se déroule chez Abal-Khaïl, Jamal est absent. Le narrateur déchiffre machinalement ce qui est inscrit sur un « carré de papier blanc, froissé ». Peu à peu, il décrypte le prénom de Jamal, sur ce qu'il identifie comme étant une autorisation de visite à un détenu. Sur la ligne concernant le degré de parenté du visiteur, apparaissent

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, pour la version originale, p. 63 et pour la traduction française, p. 98.

[...] tracées en majuscules maladroites, quatre lettres frêles et nettement séparées, dressées haut comme autant de signaux de détresse, quatre lettres qui semblent soudain contenir tout le malheur du monde : *PÈRE*.

Si Laroui est parvenu à faire entendre une voix pourtant inaudible, il parvient là, dans le douloureux tracé d'un simple mot, à montrer la blessure.

Silence de la détresse, servilité du mimétisme, exhibition et subversion de l'apparence par l'outrance, telles sont les principales modalités de l'être dessinées dans ces textes, par le biais des personnages. A travers elles, se lisent autant de mises en scène de soi que suscite, en miroir, la fiction de la nation, une fiction dont on s'accommode en s'y conformant ou, mieux, que l'on accommode en la réinventant.

Crystel Pinçonat,  
Université Paris 7-Denis Diderot