

## Contes de la périphérie - Tassadit Imache et Dominique Le Boucher, voix singulières

C'est parce que les écrits nés des banlieues, des périphéries, de l'immigration, ont été perçus comme paroles répétitives pour dire les mêmes maux et rarement comme paroles de créations singulières, que je voudrais m'intéresser à deux écrivaines contemporaines et à deux de leurs oeuvres qu'elles ont nommées "conte"; la première est *Par la queue des diables* de Dominique Le Boucher, en 1997<sup>1</sup>, la seconde, *Presque un frère* de Tassadit Imache en 2000<sup>2</sup>.

Je voudrais réfléchir à la subversion qu'elles opèrent par rapport à un genre traditionnel et comment cette subversion leur permet ou non de déconstruire les clichés autour de l'immigration pour redonner sens aux signes qu'une société ne veut pas lire, la reprise de poncifs entraînant plus un phénomène de lassitude que de curiosité.

Toutefois, pour mesurer cette singularité, il me semble indispensable de rappeler les grandes étapes qui ont marqué ces paroles de l'immigration dans la littérature algérienne ou nourrie de l'Algérie<sup>3</sup> (Il serait alors plus exact de parler d'émigration du point de vue algérien et d'immigration du point de vue français...). Il y a, dans ce domaine, un cheminement des écritures, de Mouloud Feraoun à Tassadit Imache et/ou de Vladimir Pozner à Dominique Le Boucher, qui montre le passage des "mots sur" aux "mots de". Un des fils de ce cheminement peut être la notion de "représentation" qui n'est pas sans rapport avec ce que l'écriture réaliste a tenté au XIX<sup>e</sup> siècle en introduisant le "peuple" en littérature.

---

<sup>1</sup> - Née en 1956 dans la banlieue parisienne, son roman est d'abord publié en quatre parties dans une revue naissante, *Algérie Littérature/Action* (Paris, Marsa Editions) puis en volume à l'Harmattan. Dominique Le Boucher est une collaboratrice permanente de la revue citée. Elle y a publié d'autres créations et a donné de nombreuses contributions critiques sur la littérature algérienne et d'Algérie. Elle est l'auteure d'un ouvrage sur *Jean Pélégri l'Algérien. Le scribe du caillou*, Marsa Editions, 2000. Elle est co-fondatrice d'une revue de femmes à Sidi-Bel-Abbès, *Etoiles d'encre*.

<sup>2</sup> - née à Argenteuil, le 20 octobre 1958 d'un père kabyle et d'une mère française, ouvriers dans la même usine. Seconde enfant d'une famille de six. Elle passe plusieurs années dans diverses maisons d'enfants à cause de la mauvaise santé de sa mère. Son père meurt en 1976 et les contacts avec l'Algérie se rompent. Elle s'y rend, pour la première fois, en 1988 au moment où elle termine la rédaction de son premier roman, *Une fille sans histoire*, Calmann-Lévy, 1989. Tassadit Imache a aussi écrit un conte et un récit pour enfants et deux autres romans, chez Actes Sud, avant celui que nous étudions, *Le dromadaire de Bonaparte* (1995) et *Je veux rentrer* (1998).

<sup>3</sup> - Outre les oeuvres algériennes dont nous synthétiserons les traits caractéristiques des plus représentatives, il faut avoir à l'esprit, dans cette rétrospective à laquelle je convie le lecteur, les oeuvres françaises-témoins de ce phénomène socio-économique et culturel. On peut citer : Vladimir Pozner, *Le lieu du supplice* (1959), Claire Etcherelli, *Elise ou la vraie vie* (1967), Raymond Jean, *La ligne 12* (1973), Emile Ajar, *La vie devant soi* (1975), Clément Lépidis, *Les émigrés du soleil* (1978)...

Ce sont d'abord des écrivains qui ne sont pas des émigrés/immigrés mais qui côtoient ce phénomène qui ont donné à voir l'émigration/immigration. Puis, en 1983, paraît le premier roman écrit par un immigré, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef<sup>4</sup>.

Rupture conséquente : cette parole passe résolument dans le "camp" de ceux qui vivent la situation. Nous supposons que les statuts des énonciateurs ont une incidence sur l'écriture : être face à ou dans l'immigration doit se traduire par une mise en texte différente.

### ***De la représentation***

On peut partir de la proposition suivante reprise à l'*Encyclopaedia universalis* : "l'idée de représentation, fondée sur la double métaphore du théâtre et de la diplomatie, permet d'interpréter le phénomène de la connaissance comme constitution d'une sorte de double de l'objet réel." Ainsi, la représentation théâtrale "suggère l'idée de *la mise en présence* : la représentation expose devant le spectateur, sous une forme concrète, une situation signifiante, des figures évocatrices, des enchaînements d'actions exemplaires ; et elle rend ainsi présents le destin, la vie, le cours du monde dans ce qu'ils ont de visible, mais aussi dans leurs significations invisibles". La représentation diplomatique, quant à elle, "suggère l'idée de *vicariance* : la représentation est cette sorte de transfert d'attributions en vertu duquel une personne peut agir en nom et place d'une autre, servir de tenant-lieu à la personne qu'elle représente." Nous retrouvons avec ces deux définitions, la double acception admise plus couramment, dans *Le Petit Robert*, par exemple : "Le fait de rendre sensible un objet absent ou un concept au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe" et également, "le fait de remplacer quelqu'un, d'agir à sa place dans l'exercice d'un droit."

Dans les deux cas, l'objet réel n'est pas reproduit mais approché ; demeure toujours une distance qui ne peut être abolie. La littérature intervient comme médiatrice entre ce fragment de réel constitué en objet de connaissance (pour nous, ici, l'immigration) et le sujet qui constitue cet objet. Les images qu'elle produit ne sont pas simple reflet de la réalité extérieure mais distorsions, images productrices d'un univers fictif. L'ordre du réel et celui de l'art ne se confondent pas mais jouent dans un chassé-croisé de reflets, de transformations, de déformations.

### ***Œuvres algériennes sur l'émigration***

Ce sont, pour la plupart, des œuvres où l'émigration est montrée comme une réalité dont on témoigne et que l'on veut dénoncer. La fonction référentielle y domine la fonction poétique. Néanmoins, la position du narrateur par rapport à cette réalité socio-politique est révélatrice de la vision qu'il a du phénomène. *La Terre et le sang* de Mouloud Feraoun (*Le Seuil*, 1955) en a

---

<sup>4</sup> - Publié au Mercure de France, suivi d'autres livres ainsi que des films. M. Charef est né à Maghnia en 1952. Il passe son enfance et son adolescence dans les cités de transit quand son père fait venir sa famille. Travaille en usine dix ans. Après le roman, il se tourne très vite vers le cinéma qui est, actuellement, son activité principale. Il aborde un des premiers un sujet tabou avec *Le harki de Meriem* (Mercure de France, 1989) et publie, en 1999, (même éditeur), *La maison d'Alexina* dont il a fait aussi un film. Il a adapté pour le cinéma *La vie devant soi* d'Emile Ajar... Il vient de donner (fin 2000-début 2001) un superbe film, *Marie-Line*, avec Muriel Robin dans le rôle principal, qui n'a malheureusement pas eu l'écho qu'il méritait.

donné en quelque sorte le prototype avec le portrait physique de l'émigré qui induit sa capacité d'exil, "jeune, robuste (...) il avait hâte de s'envoler"(p.16-17)).

La prise de contact avec le pays d'accueil est positive et s'il y a malaise devant tant d'étrangeté, il se dissout lorsqu'on retrouve ceux de chez soi : ainsi le traitement du « métro » est tout à fait intéressant car on peut dire qu'il a été « textualisé » avant même d'être « vécu ». Très vite, l'émigré s'adapte si bien qu'il va "trouver la vie belle au point d'oublier Kaci et Kamouma", ses parents (p.58). La description de son activité socio-professionnelle est loin d'être négative. Il attend avec impatience la seconde année pour avoir l'âge de descendre dans la mine.

Malgré les conditions de travail infernales que le roman cite, le discours du roman développe une sorte de mythe du muscle, de la force, du travail comme moyen de tester ses possibilités et sa virilité. Le "mal-vivre" de l'émigré est plus d'ordre moral et psychologique que d'ordre socio-économique. Il faut rappeler que l'émigration n'est pas en fait le sujet essentiel du roman : elle est une caractéristique du personnage qui le fait différent des autres et susceptible, en conséquence, de porter un regard "neuf" sur le village retrouvé. L'émigration est un motif réaliste qui construit le personnage et participe au projet féraounien de "donner à voir" sa société. Aussi "rester/partir" sont des décisions individuelles, prises librement. Dans l'économie générale du roman, l'émigration n'est qu'une longue analepse. En effet, on nous raconte d'abord le retour au village et la réinstallation de Amer et de Madame. Ce n'est qu'ensuite qu'on revient en arrière pour se souvenir et expliquer les décalages de Amer par rapport aux siens. L'émigration est de l'ordre du souvenir. Elle est une antériorité révolue. Jamais l'éventualité d'un nouveau départ n'est envisagée.

Les écrivains qui suivront Feraoun reprendront ce schéma psycho-sociologique, véritable "grille" de lecture de l'émigré : son portrait physique et psychologique, le contact avec le pays d'accueil et les impressions qu'imprime en lui l'environnement (selon les auteurs, elles seront favorables ou défavorables), sa faculté d'adaptation existentielle et l'appréciation de son activité professionnelle sur un plan moral ou sur un plan socio-économique. Ainsi Chabane Ouahioune s'engouffre dans la porte laissée ouverte par Feraoun en inversant les pôles spatiaux : le roman, *Les Conquérants au Parc Rouge* en 1980<sup>5</sup>, consacre peu de temps à la Kabylie, l'essentiel se situant à Montreuil dans un "hôtel" pour immigrés, tenu par un couple mixte, Mme. Léon et M'sieur Albert. Dans le portrait de ce dernier perçoit l'appréciation moralisante, caractéristique du discours sur les émigrés, en Algérie, après l'indépendance : "Sur M'sieur Albert on n'en savait guère plus. Beaucoup disaient qu'il était kabyle, de naissance tout au moins, car il était devenu un de ces êtres multiformes qui, à force de se plier et de s'adapter à toutes les circonstances, ont oublié eux-mêmes ce qu'ils avaient été." (p.44). Roman à thèse, au sens le plus trivial du terme, le récit est une longue description complice, apitoyée et moralisatrice. Une seule anecdote pourrait lui donner statut de roman. Très style "Mystères de Paris", elle met en scène le méchant Gaston qui veut exploiter les "honnêtes" femmes, le bon Loulou (Dadda Mouloud) égaré qui sera tué parce qu'ayant fauté (il a préféré Polly à Melha) et le sauveur enfin, Mr. Vernier qui fera oublier à Polly ses cruelles expériences en même temps que Moh (cousin de Loulou) épousera Melha, sa veuve et la ramènera avec lui pour gérer le "Parc Rouge". Le mélodrame lui-même est parasité par les intrusions du narrateur sur le respect de la femme caractéristique de la mentalité des Algériens, sur l'Amicale (l'Amicale des Algériens en France, organisme officiel) sur l'amour

---

<sup>5</sup> - Alger, SNED. Ecrivain originaire de Kabylie, né le 22 avril 1922 à Tassaft Ouguemoune, il est licencié en droit. Son premier roman a été publié en 1979, *La Maison au bout des champs*, à la SNED (Alger) comme tous les romans qui suivront. Deux thématiques sont privilégiées : l'émigration et la guerre de libération nationale.

du pays : le plus bel exemple est la déclaration d'amour de Mr. Vernier à Polly qui contient toute une argumentation contre le racisme et une apologie de l'Algérie (pp.216-217).

Myriam Ben, quant à elle, dans sa nouvelle *L'Emigré*<sup>6</sup>, reprend le même schéma mais traite les éléments sur le mode disphorique. La période qu'elle privilégie est celle des années 1947 à 1955. Les lieux de l'action sont précis lorsqu'il s'agit de la France. Plus vague est le pays natal que l'on quitte en bateau et vers les montagnes duquel on revient. Par le biais de l'histoire de Mohamed, l'auteure interroge dix ans d'Histoire correspondant à une prise de conscience politique : ainsi le temps de l'émigration est bénéfique puisque le personnage y apprend le militantisme et maléfique puisqu'il provoque un décalage entre le pays et l'émigré qui a toujours un train de retard. *L'Emigré* insiste sur l'importance formatrice de l'Histoire. Récit didactique ? Certes. Cette vision euphorique d'une Histoire finalisée et finalisante impose à la fiction sa structure stéréotypée. Tel est le dit de la nouvelle. Mais dans ses marges n'y a-t-il rien à lire ? Le recueil où figure cette nouvelle est dédié aux "compagnons de lutte", "morts sans sépulture/Quand mûrissaient les blés". Témoignage de fidélité, le récit-poème reconstruit un hier sans cesse menacé par l'oubli. L'écrit, conjuratoire, rappelle un "hier (qui) portait en soi des demains fabuleux" pour lutter contre un aujourd'hui "qui redevient interminablement hier s'il n'est pas demain."<sup>7</sup>

Les autres nouvelles, abondantes sur ce thème en Algérie après l'indépendance<sup>8</sup>, choisissent presque systématiquement de décrire, de représenter les effets "néfastes" de dépersonnalisation caricaturaux et non expliqués en profondeur. Il est surtout question de mettre en garde le lecteur contre les attraits d'une civilisation étrangère à la sienne, séductrice perverse. L'exilé échange très vite son statut de victime contre celui de coupable, coupable de déracinement, de perte d'identité, de trahison. Seul le retour au pays pourrait l'absoudre et faire oublier ses déviations. Cette "lecture" est tout de même un détournement conséquent des causes de l'émigration. Elle a pour référence le discours officiel tenu alors sur la question en Algérie.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> - Myriam Ben, de son vrai nom Marylise Ben-Haïm est née le 10 octobre 1928 à Alger. Descendante, par son père, des Ben Mochi, tribu berbère judéisée de Constantine et par sa mère, des juifs d'Andalousie. Après ses études à Alger, adhère à l'Union de la jeunesse démocratique où elle retrouve Fernand Yveton et Henri Maillot. Institutrice, engagée pendant la guerre de libération. Clandestinité. A Alger à l'indépendance, elle travaille à *Alger-Républicain* et dans le secteur de la formation. Elle est aussi peintre et musicienne. Elle a dû quitter l'Algérie en 1994. La nouvelle que nous évoquons a été publiée dans son premier recueil édité à Alger, La Maison des livres en 1982, *Ainsi naquit un homme*. D'autres oeuvres ont suivi, roman, poèmes, pièces de théâtre.

<sup>7</sup> - Citation extraite de la première nouvelle du recueil, *Mahfoud l'enfant à la flûte*, op. cit., p.12.

<sup>8</sup> - (Sélection) : des nouvelles sur ce thème de Mouloud Achour dans ses recueils, *Le Survivant*, Alger, SNED, 1971 et *Héliotropes*, Alger, SNED, 1973 ; un roman de Amar Metref, *La gardienne du feu sacré*, Alger, ENAP, 1979.

<sup>9</sup> - Un exemple de la réception journalistique du roman de C.Ouahioune qui manifeste bien la tonalité du discours conforme sur la question : " L'immigré mène aussi une lutte ardue pour garder un brin de dignité, pour surmonter les obstacles du racisme, pour tenir le coup, c'est-à-dire conserver son travail, accumuler un petit capital, pour un jour retourner au pays, y vivre dans sa petite maison, sur son lopin de terre, au milieu des siens, entouré du respect dû à son âge...(Heureux qui comme Ulysse!) " par Ayyagoune Djerbib Kaci, "La sauvegarde de la mémoire", *Algérie-Actualité* (hebdomadaire national algérien), n°817, 17 juin 1981.

### *Oeuvres "porte-parole" et oeuvres productrices d'univers fictifs autonomes*

Avec les oeuvres de la "seconde génération" de l'émigration, celles qu'on a regroupées sous l'intitulé controversé mais pratique de "littérature beur", on passe d'une littérature de témoins à une littérature d'acteurs. Les premiers adoptaient une position de "descripteurs" ; par là même ils étaient porte-parole puisque le tableau qu'il brossaient plaidait peu (Feraoun) ou prou (Ben) pour la transformation de cette vie<sup>10</sup>. Ils étaient marqués par un discours assez volontariste sur le thème du retour.

Il est indéniable qu'une transformation s'opère avec les récits qui paraissent depuis 1981. Avec Leïla Sebbar ou Mehdi Charef, nous avons des écritures où l'implication du créateur est essentielle, même s'il se défend "d'en être" ou s'il "en est sorti". Leïla Sebbar a une position mitoyenne : ni émigrée, ni exilée mais un pied dans chacun de ces univers<sup>11</sup>. Mehdi Charef a, quant à lui, à réussir le difficile équilibre de "l'émigré" qui a percé...

La position de Leïla Sebbar est, en effet, très particulière. Différente de celles que nous venons d'analyser, elle n'est pas non plus assimilable à la littérature dite beur. Elle est en quelque sorte une observatrice privilégiée à partir de la France d'un monde qui, par certains de ses fantasmes et frustrations, est l'écho d'une part d'elle-même, d'un monde qui s'est implanté dans le pays où, elle-même, a choisi de résider et qu'elle veut intégrer à la "littérature française" : " Donner un droit de cité littéraire, un peu particulier en France, dans la littérature française, à des métèques, à des riens, à des arabes. Cela me plaît beaucoup, chaque fois que j'ai un roman à écrire que d'emblée dès le titre, cela apparaisse : écrire "Fatima" dans la littérature française me fait infiniment plaisir."<sup>12</sup>

Le projet ne se suffirait pas à lui-même si le processus de transformation du réel par la création ne suivait pas. Or les premiers romans de L.Sebbar parviennent à inscrire cette part du réel de manière originale. L'écriture négocie entre référentialité et poéticité et offre des oeuvres qui ne sont pas simples témoignages. Au centre de ces récits, la thématique dominante est celle de la quête, du voyage et de l'errance. Du square de Fatima, la mère, au squatt de Shérazade, la fille, l'écriture emprunte les voies complexes de la crispation et du refus, de la recherche de l'autre et de son rejet sans aboutir à des certitudes idéologiques.

---

<sup>10</sup> - En ce sens le roman de Boudjedra, roman-témoin de l'émigration, ne peut être assimilé totalement aux romans et nouvelles que nous venons d'évoquer même si, par le statut de l'énonciateur et le temps de l'écriture, il en est un des représentants. Il s'agit, bien entendu de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Denoël, 1975. Hafid Gafaïti a montré que les romans de Boudjedra développaient "une réflexion radicale sur les relations entre l'individuel et le collectif, le réel et l'imaginaire, entre tous les éléments qui concourent à une poétique de l'invention et de la révolution". Il ajoute, à propos de *Topographie* que ce roman "confronte deux cultures en dénonçant la violence d'une modernité tarabouée par le racisme et le refus de la différence et en opérant un renversement du regard de l'Occident." p.38 dans *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion - Autobiographie et Histoire*, sous la direction de Hafid Gafaïti, L'Harmattan, 1999.

<sup>11</sup> - Cf. *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, par Leïla Sebbar et Nancy Huston, Paris, Balland, 1985. Rééd. en poche en 1999.

<sup>12</sup> - In "Leïla Sebbar ou l'exil productif". Propos recueillis par Monique Hugon, *Notre Librairie*, n°84, Juillet-septembre 1986.

La structure que la romancière choisit pour *Fatima ou les Algériennes au square*<sup>13</sup> est très intéressante : autour d'un noyau central qui est fait de l'histoire de Dalila, la narration dessine des détours et retours comme autant de miroirs fidèles ou trompeurs de la trajectoire de la jeune immigrée. Le récit se joue dans un temps éclaté où la chronologie n'est plus l'axe logique de la narration mais suit les aléas de la conversation et des souvenirs. Avancé ainsi par juxtapositions et télescopes, le roman est découverte et bilan de la vie émigrée et de ses répercussions sur les vies familiales. Il s'anime d'un lyrisme contenu et maîtrisé par l'invention de cette adolescente, tension de fuite et écoute des autres. Dalila entend et transmet à partir de deux espaces privilégiés : la chambre des "petits" et le square où, petite fille, blottie contre la jupe de sa mère, elle l'écoute parler elle et ses amies. Dalila est le réceptacle des heurs et malheurs de l'émigration au féminin.

L'évasion de ce monde clos n'est pas idéalisée : la violence guette l'adolescente et il n'y a pas de solution apportée. Ce que cherche à dire le texte, c'est la tendresse et la mutilation, l'affection et l'incompréhension. Ces dialogues qu'obscurément Dalila recherche et qu'elle ne parvient pas à susciter, son refus et son attraction pour sa mère révèlent bien le conflit d'appartenance, la quête d'une identité dont on ne sait de quoi elle peut être faite ; conflit d'appartenance qui passe aussi par la langue et tout ce qu'elle véhicule et par toute une gestuelle spécifique aux hommes et aux femmes immigrés.

Shérazade est le personnage suivant qui se déploie en une trilogie où le premier volet plonge le lecteur dans les circuits Paris/banlieues des jeunes immigrés; où le second lui fait suivre, avec la jeune femme, la marche des beurs évoquée par le détour d'une recherche des peintures orientalistes ; où le troisième enfin, conduit l'héroïne au Liban. Elle tente d'accomplir son "voyage en Orient" à elle, croisant des doubles et des frères ennemis et réintégrant l'espace de banlieue pour un film dont elle serait l'actrice. Dans chacun des trois volumes le travail du sens se fait moins par l'information engrangée que par l'écriture proposée : multiplication de fragments, de débuts d'histoire. Tout cohabite, s'interpénètre et se brise autour de Shérazade. L'écriture elle-même est dérive, errance, voyage. Le déplacement est désir de combler un manque. La communication est téléphonique ou radiophonique avec la famille par l'intermédiaire de la soeur, Meriem ; culturelle plus qu'existentielle avec Julien, amoureux des femmes arabes et de la peinture des orientalistes ; elle est impossible ou négligée avec la plupart des autres occupants du squatt. Privilégiant sa marginalité, Shérazade n'est pas un espace de rencontre mais le point où semblent converger toutes ces histoires et où, au contraire, elles se brisent. Elle ne sème, derrière elle, que des signes d'absence et de rupture.

L'existence de Shérazade est faite de moments, de situations, de souvenirs. Elle vit dans des lieux d'anonymat ou de passage. Insaisissable et toujours fugitive, elle est la femme rêvée, désirée mais jamais captive. La fugue est son mode de vie : l'enracinement est impossible. L'Algérie à l'horizon, fuyante et toujours désirée, est le lieu de son mythe.

---

<sup>13</sup> - Contrairement aux auteurs qui ont précédé (et comme pour Mouloud Feraoun), il n'est pas nécessaire de présenter Leïla Sebbar. Notre propos est d'indiquer l'originalité de l'écriture qu'elle impose dans ce paysage littéraire de l'émigration-immigration et non de faire une étude exhaustive de ses nombreux textes (romans, récits, nouvelles) sur ce thème. *Fatima* paraît, en 1981, ainsi que tous les romans suivants aux éditions Stock. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, 1982. *Le Chinois vert d'Afrique*, 1984. *Parle mon fils parle à ta mère*, 1984. *Les carnets de Shérazade*, 1985. *J.H. cherche âme soeur*, 1987. *Le fou de Shérazade*, 1989. *La nègresse à l'enfant*, Syros-Alternative, 1990. *Le silence des rives*, Stock, 1993. Ainsi que de nombreux autres écrits.

Ce recours au voyage n'est pas nouveau en littérature : " Le voyage qui ouvre l'espace aux hommes apparaît comme une promesse de bonheur. Le procédé souvent utilisé par les romanciers qui consiste à exprimer l'extraordinaire par l'ailleurs tient peut-être son origine dans la croyance qu'il ne peut nous arriver quelque chose, c'est-à-dire de l'inédit, de l'exaltant que dans un autre lieu (...) Si l'errance est parfois malédiction, pour Oedipe ou pour le peuple juif de la Bible, elle peut aussi signifier une libre réalisation de notre destin."<sup>14</sup> Mais nourrir cette thématique commune de personnages nouveaux et non "naturalisés" dans le corpus admis est un apport conséquent et novateur.

Il n'en reste pas moins que c'est toujours une autre voix que celle qui viendrait de l'intérieur même de cette communauté qui se fait entendre. Le travail de L.Sebbar est comparable à celui que Michel Tournier accomplit avec *Vendredi* dans sa réécriture de *Robinson*. Comme l'écrit G.Genette : "Quelqu'un dit *Vendredi avait raison*, mais ce quelqu'un, malgré une dévocalisation de surface, c'est toujours *Robinson*. Le véritable *Vendredi*, où *Robinson* serait vu, décrit, jugé par *Vendredi*, reste à écrire. Mais ce *Vendredi-là*, aucun *Robinson* -fût-il le mieux disposé- ne peut l'écrire."<sup>15</sup>

La première génération des émigrés ne pouvait écrire elle-même l'histoire de son déplacement. D'où ces différentes prises en charge narratives au pays d'accueil ou au pays d'origine. Au début des années 80, la génération de ceux qui ont quitté leur terre s'exprime et publie de nombreux récits de vie.<sup>16</sup> De la revendication de retour au pays, de la complainte de la perte de la terre natale, on passe à celle d'une intégration dans la reconnaissance de différences. Une lectrice d'*Algérie Actualité* écrivait en 1984<sup>17</sup> qu'il faudrait plutôt parler "de syncrétisme ou encore d'une troisième culture dans laquelle on peut retrouver un fonds algérien et un fonds français."

*Le Thé au harem d'Archi Ahmed* fut très bien accueilli : était-ce dû à la qualité du roman lui-même ou à la "consécration" de la seconde génération de l'émigration ? A cette question posée par une journaliste algérienne, Charef répond avec véhémence qu'il se veut écrivain et non sociologue : "Je n'ai écrit qu'un roman. Et tout le monde y va de son couplet sur la deuxième génération. Deux mots sur le bouquin et allez : la seconde génération. C'est quoi ? J'en sais rien..."<sup>18</sup>

On l'enlise, en quelque sorte, dans une thématique qu'il n'a pas voulu traiter en tant que telle mais qui s'inscrit dans sa fiction parce qu'elle est sa vie : "C'est pas des généralités, c'est l'histoire d'une famille. Celle d'une mère et un fils, de leurs rapports dans un contexte particulier." Ainsi le "contexte particulier" fait oublier la fiction, danger que courent tous les récits de vie d'un membre d'un groupe qui devient le point de mire de l'actualité : "Moi, j'avais une histoire à remonter, notamment celle du *Thé au Harem*, et ces histoires quand tu peux pas les

<sup>14</sup> - R.Bourneuf et R.Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, coll. Sup., pp.126-127, chap. 3.

<sup>15</sup> - G.Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, p.425. A propos des romans de Michel Tournier.

<sup>16</sup> - Le recensement de ces textes est connu. Nous l'avions fait et avons dégagé les lignes principales du corpus dans notre *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas-ENAP, 1990, pp.173 à 231. Cf. aussi en 1993, Michel Laronde, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan.

<sup>17</sup> - *Algérie Actualité*, n°975, 27 juin 1984, dans le courrier des lecteurs, une lettre signée, "Une émigrée obstinée. El Harrach-Alger". Il faut noter que l'été 84, de nombreux groupes de musique et de chanteurs émigrés avaient été invités en Algérie et que l'hebdomadaire leur fit une large place (de même que la radio en français, la Chaîne III). Le ton des articles était très élogieux.

<sup>18</sup> - "Avec Mehdi Charef, écrivain émigré zonard" par Mouny Berrah, *Algérie-Actualité*, n°919, Juin 1983.

dire, ça t'étouffe. Il fallait que je respire ; et en écrivant, je respire ; c'est une overdose (...) La mère, j'ai pas eu de difficultés à la mettre en scène. Ecoute, la mère, c'est ma mère et puis... j'ai pas essayé de la faire aimer."

Que l'écrivain ait plus le souci de création que de témoignage ne l'empêche pas d'être pris au piège d'un contexte à la fois porteur et réducteur. Son oeuvre est alors prise comme témoignage ; risque presque inévitable pour ces textes en marge de deux cultures qui révèlent au lecteur français un monde inconnu ou méconnu. L'écrivain lui-même est pris dans cette négociation entre témoigner et créer. Ainsi, toujours dans le même entretien, Mehdi Charef déclare : "je ne peux pas tricher. Les frères du HLM ne l'auraient pas admis (...) Tu as lu, tu as vu comment on parlait."

S'affirmer comme artiste dans la société où l'on vit sans renier son appartenance mais sans s'en rendre prisonnier : sortir du ghetto sans l'effacer. Rompre le cercle, briser la clôture. Ce qui est certain, c'est que la question identitaire est posée en d'autres termes que par les aînés et introduit la pluriculture plutôt qu'un mythique retour aux sources.

C'est cette revendication de double appartenance qui devient le fonds commun des oeuvres qui paraissent. Car au-delà du choix juridique, l'immigré, comme tout minoritaire, ne se fonde pas dans l'homogénéité dominante. Il dérange car son existence interpelle brutalement l'unité nationale. Son aîné rêvait de retour et de réinsertion. Lui veut être accepté -ici/là-bas- comme il est, avec sa double appartenance qu'il ne vit dans la culpabilité que lorsque les dominantes des deux pays font peser sur lui leur regard rectificateur. C'est alors le repli dans le ghetto, enfermement étouffant, ou l'assimilation, dilution appauvrissante. Le moindre mérite des oeuvres que nous abordons maintenant est de nous alerter. Les deux romancières que nous avons choisies font plus, elles montrent le métissage à l'oeuvre dans la culture française. Irrémédiablement.

### ***...pour en venir aux "contes de la périphérie"...***

#### **Presque un conte : le récit de Tassadit Imache**

En 1989, dans l'ensemble des récits de vie "beurs", celui de Tassadit Imache, *Une fille sans histoire*, était particulièrement remarqué. Nouvelle venue dans ce courant littéraire naissant, porteuse par son origine de cette mixité problématique franco-arabe<sup>19</sup>, Tassadit Imache racontait le chemin qu'elle avait dû parcourir "en" elle-même, contre elle-même, pour s'accepter et accepter sa double appartenance, pour dépasser, au risque de se briser, la confrontation du père et de la mère qui, malgré eux, étaient devenus les symboles presque caricaturaux de deux peuples en conflit.

Elevée par la mère mais fascinée par l'a-typie du père et par la part obscure de son identité dont il est l'origine (que masque sa blondeur et le diminutif de son nom qui la francise, qui fait de Lilia, Lil), elle s'éloigne de cet écartèlement et ne ré-affronte son histoire individuelle qu'après la mort du père. Elle réalise ensuite son désir de venir en Algérie.

Les romans suivants ne donneront plus la part la plus visible à cette histoire personnelle de mixité. On peut noter qu'elle est toutefois toujours présente par allusions, par flashes jusque dans ce quatrième récit qui nous retient ici, *Presque un frère*. Ce qui, par contre, demeure est le monde des marges, de la périphérie, des exclus, de ceux que la société française ne peut que

---

<sup>19</sup> - En 2000, Nina Bouraoui a publié sur cette semblable mixité, un récit autobiographique, *Garçon manqué*. Mais l'expérience se fait à Alger, après l'indépendance, dans un milieu nanti et bourgeois. Les deux récits n'en sont pas moins intéressants à confronter.



tolérer en les maintenant aux lisières du monde des vivants. Cette opposition mort/vie structure en profondeur tous les récits de T. Imache et particulièrement le dernier.

"Conte du temps présent" nous avertit le sous-titre : comment prendre cette indication générique ? *Presque un frère* ne serait-il qu'un "conte" amoiché par l'usure et la misère comme le bol en plastique où, chaque matin, Hélène boit son café ? : "Le dessin est presque entièrement effacé. Cendrillon a un pied bot. Le Prince tend son moignon comme un con, au travers des raclures de peinture." (p.30). Oui, sans doute. Mais peut-être faut-il visiter plus systématiquement cette référence au conte traditionnel.

#### *Voix narratives*

Le conte est d'abord écoute : l'interpellation structurelle qu'il instaure est transposée à l'écrit par la succession des discours qui le compose. Quatre narrateurs - animés par une autre narratrice qui essaie de s'effacer mais qui tient, en fait, les ficelles du jeu de rôles-, se partagent le récit que l'on entend : Bruno, Sabrina, Hélène et E'dy ; la mère française, la "presque" fille (adoptée) et les deux "presque" frères, le Français et l'Algérien. La voix narrative extradiégétique, - elle trahit parfois sa présence dans la voix des personnages-narrateurs intradiégétiques-, circonscrit le cadre d'ensemble du conte dans les chapitres 1 et 11 ("La femme des terrains", au centre du roman). Pour marquer le cycle du temps s'enroulant sur lui-même (sorte de "in illo tempore" du conte ou du mythe..."Il était une fois..."), les mêmes acteurs sont présents dans ces deux chapitres dans un anonymat qui leur confère leur exemplarité. Le même passage est repris, le Troupeau étant en quelque sorte le chœur de la Cité (l'allusion à la roue du chariot nous transportant dans le temps de la tragédie antique), accompagnant la mort du héros, le tout se faisant sur un mode dégradé par rapport à la référence grecque :

" [La nuit tombant, les deux femmes sont rentrées. Le troupeau est resté dehors. Ils parlent entre eux, dans leur langue. On les voit bouger ensemble, avec leurs visages. Ils s'avancent et se répondent. Piétinent, sans se bousculer. Agglutinés sur un morceau de terrain mal éclairé. Que cherchent-ils ?]

*(Ils te cherchent au mauvais endroit.*

*Ta mère, le visage blanc, les yeux secs. tes copains suivent derrière. Ils allument des torches et les allument en tous sens, ils seront punis par ta faute.)*

- C'est ici qu'il est tombé!
- On ne voit rien.
- L'endroit est différent.
- C'est une dalle semblable en tout point à toutes les autres.
- Hé! une empreinte!
- C'est par là qu'il est tombé, cherchons!
- On dirait une trace de roue de chariot...

On ne voit plus rien.

Les voilà qui se disloquent. Se rassemblent à nouveau, par trois ou quatre. Il leur faut un nombre certain de paires de jambes(, *pour tenir au sol*). L'instant d'après, ils ne cherchent plus. Ils ont oublié."<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> - Ce passage se retrouve donc aux pp.11-12 et à la p.72. Il est introduit différemment. Nous avons mis la première introduction entre crochets et la seconde en italiques. Le passage qui suit l'échange de répliques est identique, à une expression près, notée en italiques.

Les autres voix interviennent en alternance tout au long du récit <sup>21</sup>: celles de Bruno et d'Hélène dominant ; celles de Sabrina et E'dy se font entendre, en seconde position, mais à parts égales l'une et l'autre.

Si Bruno et Hélène occupent autant l'espace textuel, ils le font différemment. Bruno est plus tourné vers l'élucidation de lui-même, de ses pulsions et de la résolution de son conflit personnel qui est de compenser le meurtre qu'il a commis sur un jeune lors d'un braquage de banque<sup>22</sup> par le désir qui le porte vers Sabrina et vers ces silhouettes énigmatiques de banlieue. Est-ce pour cela qu'il est différent des autres, qu'il est "presque un frère" ?

Hélène, elle, est la mémoire des Terrains, la voix de la mère, simultanément comprise et péjorée ; elle a fait ce qu'elle a pu, malgré le père absent, sa propre famille hostile, la rigueur de la vie pour une femme qui n'a pas vraiment les moyens de se défendre et qui, contrairement au père, n'a "pas d'autre pays où rentrer" (p.69). Si elle est la vieille femme des Terrains du chapitre 1, accompagnée de sa fille, Zouzou qui a près de quarante ans, c'est que la période événementielle qu'on nous raconte, celle des vingt ans de Zouzou et de la disparition d'E'dy, de Bruno, de Pascal, est un temps révolu qui n'a rien changé au cours des choses. La périphérie est restée périphérique, le Troupeau est le même et tout demeure dans la décrépitude et l'abandon. La voix et la présence d'Hélène participent à souligner le temps cyclique du conte où tout s'enroule comme l'escargot sur lui-même, comme le ghetto qui ne peut se déghettoïser. Les deux personnages suivants, Sabrina et E'dy, complètent ce rythme circulaire en revenant d'où ils étaient partis malgré leur désir ou leur réalisation d'une évasion qui n'est jamais libération mais simple fugue.

On voit bien alors combien les deux couples de narrateurs sont traités à des niveaux différents. Les voix "françaises" sont observation et tentative de mémoire ; ainsi Hélène est celle qui dit "où a commencé l'histoire." (p.125). Notons que cette mémoire -que ce soit celle de Bruno ou elle d'Hélène- est toujours honteuse et ne se dit pas dans la spontanéité d'une nostalgie heureuse. On le comprend aisément pour Bruno, bâtard, fils aux "pères" multiples, meurtrier; on le découvre avec Hélène : les visites de sa fille aînée qui a réussi l'évasion sans se libérer des Terrains sont autant de supplices parce que les retours qu'elle l'oblige à faire sur leur passé commun sont autant d'actes d'accusation ; le récit qu'elle fait à ceux qui viennent observer ces bêtes curieuses des périphéries après le meurtre rituel que le Troupeau a perpétré contre le gardien, véritable minotaure d'un labyrinthe sans sortie, est d'une grande force et restitue toute sa dignité humaine à cette figure si ambiguë. Comment lui transmettre, au troupeau justement, une mémoire si douloureuse et peu glorieuse, celle de leurs pères ? Hélène tente de faire comprendre à ceux qui ne veulent pas voir et comprendre :

"Le Troupeau garde les Toits, c'est leur domaine. Il y a les guetteurs, les tireurs, les voltigeurs, les bûcherons pour le corps à corps. La jeunesse est inventive dans le chaos. Vous leur avez donné les qualités du gibier, ils ont appris celles du chasseur. (...) Ils ne possèdent rien

---

<sup>21</sup> - Chaque chapitre, sauf le 1 et le 11, porte le nom d'un des quatre personnages. On pourrait peut-être voir ici un clin d'oeil au procédé utilisé par Leïla Sebbar dans *Shérazade, 17 ans...*. Néanmoins, il est exploité autrement. On croit retrouver aussi une réminiscence de *Parle mon fils, parle à ta mère* dans le chapitre 14 lorsque E'dy revient et tente de convaincre sa mère de quitter les Terrains. Le traitement de cette relation n'est pas stéréotypé. La comparaison des deux textes serait intéressante.

<sup>22</sup> - Insertion assez rapide de son récit rétrospectif, dès le chapitre 5. Il confie son désir de faire un enfant à Zoubida: "Redonner une vie pour celle que j'ai prise."(p.37). Le meurtre qu'il a commis l'a propulsé hors du monde (p.44), d'où son attirance pour ceux des Terrains (p.86). "C'est bien la soeur de l'autre" (p.124), pense-t-il quand Zouzou a fui avec sa voiture ; l'autre, c'est-à-dire celui qu'il a tué. Jusqu'à cette fin énigmatique, les deux amants au-dessus du vide qui surplombe Paris.

et haïssent leurs propres parents. C'est vrai qu'ils n'ont jamais pu entendre jusqu'au bout nos histoires et nous n'avons pas su exhiber notre honte. Et moi je vous répète que celui-ci n'a pas déserté. Il est rentré chez lui. Le Troupeau a son scribe : bègue, orphelin et frère aimant de tous ces orphelins." (pp.125-127)

E'dy est donc plus leur héros que ces hommes jetés dans la Seine un soir de décembre.<sup>23</sup> Veut-il mieux alors leur raconter les légendes d'Astyanax, revue et corrigée ou celle d'Achille ? Mais un de ses petits-fils a préféré transformer la vraie histoire qu'Hélène racontait en série télévisée où la violence est distancée et banalisée par la technique, le métallique et la robotisation. En écoutant Hélène, on pense à Albert Camus écrivant dans *Le Premier homme* : "Le temps perdu ne se retrouve que chez les riches. Pour les pauvres, il marque seulement les traces vagues du chemin de la mort." Et, plus loin évoquant la mère, une phrase qui pourrait illustrer le personnage même : "Pour elle, c'était toujours le même temps d'où le malheur à tout moment pouvait sortir sans crier gare."<sup>24</sup>

#### *Un espace pour une tragédie sans héros*

Le traitement de l'espace est lui aussi à la fois précis et imprécis, permettant, au-delà du particulier, un élargissement vers l'universel. Il est nommé "les Terrains" : il n'y aura pas plus de précisions. Elles seraient inutiles puisque c'est un lieu hors du temps : "Ailleurs, le temps mange la couleur. Ici, le gris, c'est la couleur du temps. Rien ne l'entame." (p.10) Pour ceux du dehors, les Terrains, c'est l'horreur. Pour ceux du dedans, c'est le piège -ils rêvent d'en sortir-, mais c'est finalement le refuge et l'aimant comme si leur boue restait collée à la semelle de leurs chaussures. Pascal n'en part pas, E'dy qui a presque réussi son évasion, y revient, Zouzou ne cesse de dire qu'elle veut partir : "Ailleurs je deviendrai quelqu'un d'autre. Sans ténèbres à côté de moi. Pour dévaster mon univers" (p.98); mais dès qu'elle les quitte, elle devient folle. Lydia y rêve chaque nuit. Un jour, Bruno a raccompagné Zouzou : "A cinq cents mètres, on sent déjà cette saleté de brume chaude qui se déverse dans les Terrains et stagne. Autrefois, on avait posé au fond d'un trou une vingtaine de cubes de béton, en équilibre. Pas étonnant qu'on ait eu du mal à trouver un nom qui corresponde. Un cynique avait dû proposer les Terrains (...) On avait réussi l'architecture d'un cauchemar, avec rien dedans" (pp.79-80). Les personnages qui y ont grandi ont parfois des souvenirs moins cauchemardesques : "A l'époque, il n'y avait pas l'autoroute. Les champs de chardons et de genêts à perte de vue" (p.103) ; ce flash, toutefois, est bien fugitif.

Les narrateurs sont eux-mêmes les personnages principaux autour desquels gravitent des silhouettes plus ou moins animées. Ceux qui se détachent, Pascal ou les trois pères (de E'dy, de Zouzou, de Pascal) sont des "emplois" qui renvoient, comme dans le conte populaire, à des types bien définis. Leur axe de caractérisation le plus symbolique est celui du nom. Ici aussi nous retrouvons, sur le mode dégradé, l'onomastique contique où le nom renvoie très étroitement à une catégorisation du personnage.

#### *Le message des noms*

Les noms servent de titre de chaque chapitre, nous l'avons vu. D'autres noms animent cet espace interethnique : le nom de l'ami d'E'dy, Pascal Blanchard, qui rebondit contre le nom de

---

<sup>23</sup> - On peut reconnaître ici, le récit d'un fait historique qui est celui de la répression contre les Algériens, le 17 octobre 1961. Mais il n'y a aucune date, ni aucune indication autre que celle des victimes, du lieu et de la dispute des parents. Par là même l'événement atteint l'exemplarité intemporelle.

<sup>24</sup> - Gallimard, 1994, les citations respectivement aux p. 79 et 81.

son père, Mr.Berkani ; la série des noms des enfants d'Hélène : Lydia, Tintin, Didi, Amer, Zouzou, Louisa.

Le premier qui s'attarde sur le nom est Bruno à sa seconde rencontre avec Sabrina, dans le hangar:

"Avec des gestes d'affolement, elle entreprend de se rhabiller.

- Zouzou!

- Ne me cherche pas! Si tu crois que quelqu'un t'a permis de m'appeler par mon prénom" (p.35)

Elle-même parle de son nom au chapitre 8, en deux pages d'une violence extrême où s'expriment toutes les contradictions de la jeune immigrée entre les hommes de son clan et ceux de l'autre clan, entre exotisme et prostitution, entre séduction et dérision :

"Ils disent que je m'appelle Sabrina. Et je m'appelle aussi Sabrina. La plupart du temps, ils me laissent traverser, ne suis-je pas l'enfant de leur soeur ? (...) Une fille est une fille, elle reste la part originelle perdue (...) Au moment où ils ne s'y attendent pas, nombril contre nombril, sécrétions mêlées, je leur dis : "Coucou, c'est moi Zoubida, la fille à Mohammed." Et ils répondent du tac au tac : "Ne nous emmerde pas avec le père de tes frères, est-ce que vraiment l'individu ça existe chez vous?" "Mon cul ! Zoubida, c'est en première place sur le registre de la mairie." (...) "Je suis votre bonne Zouzou", je ronronne. Où est ma Zoubida chérie? questionnerait une bite attentionnée (...) Dieu, je ne sais plus, je préférerais être un garçon (...) Si un jour j'ai un garçon, je l'appelle Baptiste, Christophe, François. Et je l'habille en fille." (pp.58-59)

Plus loin, c'est en se comparant à Pascal que Sabrina se définit : "Pascal, un cinquante-cinquante comme moi." (p.60) En fait, elle n'est pas la fille d'Hélène comme elle le croit. Sa mère l'a laissée à trois ans et Hélène a vu sur les papiers de naissance qu'un homme avait voulu qu'on l'appelle Zoubida Sabrina. (p.69)

Autour du nom d'E'dy se tissent masque et origine. C'est Sabrina qui confie d'abord au lecteur : " E'dy, c'est un nom que ses copains lui ont donné. Il n'y a que moi et Pascal qui nous souvenons encore de son prénom. Lumière de la religion, ou est-ce Serviteur de Dieu" (p.59) Ce nom obsède Pascal qui le rappelle à E'dy lorsqu'il revient de la caserne : "Mon frère, est-ce que tu sais que tu t'appelles Lumière de la religion ?"(p.67) Pascal, dont les parents se détestent, découvre la poésie arabe grâce à un livre que sa mère a acheté au marché. Il apprend les poèmes, "chaque nom et prénom de ceux qui ont écrit, comme s'ils étaient des membres de sa famille. "Si j'ai un fils, plus tard, je l'appellerai Amin, comme Ar-Rayhani, le penseur de Freykeh", dit-il d'un ton solennel." Ce à quoi E'dy répond sans ambage : "Connard! t'es pas obligé de lui flinguer l'existence dès qu'il soulèvera les paupières !"(p.65) Fidèle à sa ligne de choix de l'origine arabe contre celle de sa mère, Pascal accueillera E'dy plus tard par un : "Tu es le bienvenu Nour-ed-dine" (p.101)

Dire le nom ou refuser de le dire, c'est offrir ou refuser l'origine. L'offrir, c'est souvent aussi "flinguer" l'enfant à la naissance. Néanmoins, malgré toutes les charges d'exclusion qui pèsent sur lui, le nom est l'identité la plus intime de ces êtres de blessure : Sabrina ne donne pas le droit à n'importe qui de l'appeler ; elle ne veut pas non plus qu'on nomme les personnes de sa famille. Furieuse, elle invective Bruno : "Ne parle pas de ma famille, je t'ai prévenu. Je te dis les

noms comme ça. Des fois que tu t'imaginerai que je suis seule, une pauvre fille, une paumée de la DDASS!" (p.79) Mais Bruno devient "presque un frère" lorsqu'on l'appelle par son prénom.

Pascal meurt d'être Pascal Blanchard, du nom de sa mère -"C'est Pascal qui a le nom et la honte avec" (p.117)-, plutôt que Noureddine Berkani. Zouzou avec sa lucidité brutale le dit à E'dy :

"- Il voudrait être ton nom (...) Pour avoir tout à fait mal. Ou être enfin complet. En finir avec Pascal Blanchard. Ton malheur, à toi, ce sont les papiers qui ne seront jamais assez bons. Tu as rêvé de cet instant où tu leurs sortiras la carte avec la bonne figure." (p.118)

La symbolique onomastique n'en finit jamais de dérouler ses méandres, rappelant l'être à sa vérité et l'enfonçant dans la marginalité. Au-dessus de tous ces noms, la vieille femme, Hélène, porteuse de la tragédie antique dégradée, a un prénom grec.

Conte dégradé enfin si l'on considère la trajectoire des héros... anti-héros! Toutes les épreuves qu'ils subissent dans leur quête de sur(vie), au lieu d'être qualifiantes et de les conduire à une "récompense" sont disqualifiantes et les précipitent dans l'échec et la mort.

### **Le conte de Neïla de Dominique Le Boucher**

#### *Une origine construite, le "Maghreb périphérique"*

Dans la seconde oeuvre de notre corpus, la mention "conte" ne s'affiche pas dans le sous-titre du roman. Mais dès les premières lignes du prologue, nous savons que nous sommes invités à entrer dans son univers. Quelqu'un nous parle, nous appelle et ou nous choisissons d'écouter cette voix ou nous refermons le livre: "Ecoute, écoute, je voudrais te raconter une histoire..." (p.9)

Avant d'entamer cette aventure de la parole, la voix narrative balise son territoire : écrire pour vaincre l'impuissance. De qui ? De ceux qui sont nés ou ont été transplantés dans ces marges et qui ont besoin d'inventer leurs histoires pour survivre :

"Pour moi, ce furent les séquelles du bidonville d'Aubervilliers, ce qu'on appelait pudiquement "les cabanes", qui, trônant au milieu de nos terrains-vagues, des décharges jonchées d'immenses tas de pneus et de chiffons se consumant durant des jours entiers (...) Puis déjà, c'était les cités immenses où les familles étaient relogées peu à peu, dans toute la banlieue Nord-Est où nous avons navigué, de galère en galère, avec le flot de ceux qui n'ont aucune raison d'être là plutôt qu'ailleurs."<sup>25</sup>

L'univers de la banlieue est là, sans idéalisation. Comment cet univers a-t-il imprimé sa marque aussi profondément dans la sensibilité d'une petite fille qu'aucun lien biologique ne rattachait à l'Algérie ou au Maghreb ? :

"Dans ces banlieues se mettait en place un univers sans arbres, sans rivières, sans présence. C'est là que nous ont rejoints les enfants venus d'un Sud encore rempli de légendes et de rituels quotidiens qui maintenait vivace leur identité. (...) Aujourd'hui, plus que jamais, je me reconnais et je revendique cette très belle phrase de Mounsi : "Ecrire est le seul acte de résistance capable d'affirmer mon identité : celle d'un enfant du *Maghreb périphérique*". Cette phrase porte en elle

---

<sup>25</sup> - Entretien avec Dominique Le Boucher, réalisé en décembre 1998.

Nous avons consacré déjà un article à cette oeuvre auquel nous renvoyons le lecteur, "Mémoire métisse, "le secret du jardinier. A l'écoute de Dominique Le Boucher" dans *Les enfants de l'immigration*, sous la direction de E.Ruhe, Würzburg, Königshausen et Neumann, pp.233-242.

tous les sens. Et elle me permet de dire nous, en reprenant à mon compte cette notion d'étrangeté, voire d'exil. Nous, car nos chemins d'enfance se sont croisés là, avec ceux des enfants venus d'ailleurs."<sup>26</sup>

Face au vide culturel de son univers familial, la petite fille s'empare des signes de l'autre culture, celle dont elle trouve les symboles encore vivants et opérationnels en quelque sorte, chez les Maghrébins et particulièrement les Algériens ; elle s'y réfugie pour retrouver magie et merveilleux malgré le sordide et la misère :

"Là où mes yeux se posaient, l'Afrique et la Maghreb en particulier, se déployaient comme de grands tissus pailletés de petits grains d'or, cela se confondant avec des scènes d'une extrême dureté et un langage auquel, ne comprenant rien, je prêtais tous les sortilèges de l'inconnu."<sup>27</sup>

Il n'y a pas idéalisation du réel au sens où l'on tenterait d'en rogner l'intolérable pour le parer de couleurs digestibles. Il y a tentative de "décalage" par l'écriture -mot très important dans la réflexion de l'écrivaine-, pour faire naître du réel des images qui, par leur sur-réalité, le dénoncent plus sûrement encore que le réalisme sociologique. La poésie du conte est message d'interpellation pour le lecteur, blasé sur la dénonciation pleine de bonne volonté mais sans efficacité symbolique ; elle est aussi -surtout et c'est en cela qu'elle agit réellement-, délivrance de création puisqu'à l'impuissance du réel, elle répond par la puissance de la création :

"Je savais au départ, lorsque j'ai décidé de me mettre à écrire dans la perspective d'être lue, que je voulais me dégager au plus vite des carcans imposés aux écrivains par les normes de l'écriture dite littéraire, mises en place par les éditeurs et marchands de bouquins divers (...) Je savais aussi que (...) j'écrirais afin de me saisir à pleines mains des mots comme on se fait un outil de l'eau de l'aquarelle. En bref, ce serait une écriture qu'on voit, qu'on sent, qu'on touche, qu'on a envie de sucer par tous les bouts."<sup>28</sup>

De tout cet humus, de ce travail souterrain de plusieurs années au milieu d'une vie de recherche et de tâtonnements, naît une écriture éruptive dont *Par la queue des diables* est le volet déjà édité.<sup>29</sup>

### *Une histoire*

Neïla a un projet "...Voilà, je voulais à tout prix t'écrire une histoire qui sorte de mon coeur comme une fleur de grenadier, une histoire de ton Algérie que tu as semée dans mon ventre avec une goutte de lune. Ton Algérie passée au crible de mes rêves d'enfant, au bord de la blessure du bidonville, avant." (p.17) Le confident est l'ange de l'ascenseur, du moins celui qui a visage d'ange et coeur en fournaise, "innocent comme un soleil de sang" (p.19) qui ne sait plus distinguer le mal du bien et qui entraîne la petite fille sur un chemin de souffrances. L'héroïne a

---

<sup>26</sup> - Texte lu à la Médiathèque de Montpellier, le 17 octobre 1998 par l'écrivaine, "Mon rapport en tant qu'écrivain à l'Afrique et au Maghreb". (Document personnel.)

<sup>27</sup> - entretien cité, extrait.

<sup>28</sup> - entretien cité, extrait.

<sup>29</sup> - D'abord dans cette revue naissante dont nous parlions. L'originalité du texte est immédiatement perçue par le comité de lecture. Mais ensuite, seules les éditions de L'Harmattan acceptent de l'éditer en livre. Or on sait que L'Harmattan publie beaucoup sans trier et, en conséquence, édite le meilleur et le pire. Il se trouve qu'ici, c'est le meilleur mais, par l'absence de sélection, surtout du côté des écritures de création, ce meilleur est noyé et ne permet pas (compte tenu aussi d'une diffusion pour le moins défectueuse) d'être visible dans le champ littéraire, donc dans le champ de la lecture. Cette capacité des éditions de L'Harmattan d'offrir à la lecture (que j'appellerais "militante" au sens où elle est découverte par des lecteurs actifs en quête de nouveau) les oeuvres les plus novatrices (et donc de prendre des risques) et les oeuvres les plus conventionnelles, serait intéressante à étudier. Oscillant entre ces deux pôles, les effets sur le public conduisent à une invisibilité de toutes.

son trajet d'épreuves sur lequel veille, comme dans tout conte, des forces bénéfiques, réparatrices et conseillères, Loula, Lakhdar et le médecin. C'est celui-ci qui est le premier nommé (alors que, chronologiquement, il est le dernier), le type de l'hôpital, celui qui soigne "les morceaux du temps, éparpillés par la chute" et qui tente de conduire Neïla vers une guérison, c'est-à-dire vers l'acceptation d'une distance avec l'ange de l'ascenseur. On comprend alors le titre de cette première partie du conte, "Roc" nom de l'oiseau des *Mille et une nuits* qui se nourrit de chair humaine et n'hésite pas à enlever les vivants. Premier temps du récit de Neïla, indispensable à la remontée de la mémoire.

La seconde partie a nom de femme, "Loula". Loula, c'est la mère algérienne du bidonville, celle qui apprend les gestes quotidiens pour réparer les cassures, celle qui élève, la mère de Mariama qui a su soustraire sa fille, par son éducation, aux pouvoirs de l'ange destructeur. A son écoute, Neïla apprend :

"Loula m'apprenait à ne pas redouter les caresses, les difficiles demandes de mon corps, aussitôt réprimées, parce qu'elle était chaude, parce qu'elle était ouverte comme une figue mûre, parce qu'elle était profonde et légère, parce qu'elle était la terre."(p.44)

Il ne s'agit pas de s'évader du réel dans le merveilleux, il ne s'agit pas de peindre en rose pour bercer d'illusions ceux qui n'ont jamais connu les bidonvilles, en célébrant une culture qui résisterait à l'exploitation de la misère. Il s'agit simplement de montrer que, dans les pires conditions, Neïla trouve dans cette maison ce qu'elle n'a plus trouvé chez elle : la capacité d'une culture d'origine à perdurer malgré la traversée de la mer et de permettre le détournement des signes pour pouvoir encore respirer.

Loula est conteuse : "Loula ne nous demandait que de respecter la vie. Le reste passait au fil de l'usure qui sert à coudre les linceuls. J'appris qu'il est terrible de ne rien attendre du jugement des autres, terrible d'entretenir la joie alors qu'on meurt. J'appris à ne pas oublier l'huile des lampes.

A l'heure des contes, le soir, on allumait les lampes à huile.

Quand je demandai à Loula pourquoi on allumait les lampes à huile alors que le bidonville bénéficiait de l'électricité, elle prit son air des grandes révélations.

- Les lampes, c'est pas pour éclairer, c'est pour chasser les djenouns, qu'elle me dit.

Puis, elle me dit le secret que je n'oubliai plus.

- Les lampes, c'est pas pour éclairer, c'est pour s'émerveiller, ma fille.

(...) Les contes, c'est le rite de la joie partagée. Ce sont nos rêves mis en commun. Et les rites, ça a besoin de signes particuliers. Lorsque les flammèches à deux ou trois clous d'or tapissaient le seuil de la maison de Loula, on savait dans tout le bidonville que c'était le bon soir." (pp.50-51)

Ne comprenant pas la langue de Loula, car Loula conte dans sa langue, celle de sa mère et de la mère de sa mère, Neïla se laisse bercer par les mots d'autant plus magiques qu'ils sont étranges et cette initiation plus ciblée ensuite (elle "commença par ruse à m'apprendre sa langue") est complétée par l'autre force protectrice que représente Lakhdar, le grutier qui surveille les fugues et les envols de Neïla et parachevée, plus tard, par l'ange.

Mais la "guérison" ne peut venir seulement du miracle de la parole contique. Celle-ci doit germer dans l'être, au plus profond de lui-même, pour qu'il érige sa demeure et qu'il accepte d'y habiter. La période qui suit et qui nourrit la troisième partie du conte, porte le nom de "Caligula" inspiré de l'oeuvre d'A.Camus:

"Caligula, c'est la pureté du mal et le fantasme de la toute puissance. Celle qui, ne pouvant donner la vie, distribue la mort sans limites. Et, pour parfaire la mort, il retire toute logique au

sens de ses actes, en installant à la place la logique de l'inhumain. Une des phrases<sup>30</sup> qui caractérise ce que j'ai voulu mettre dans le personnage de l'ange Caligula que Neïla rencontre dans l'ascenseur parce qu'il est, comme elle, en quête d'un absolu, est la suivante : *Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès de quoi celui du créateur paraît une singerie.*"

Car le conte n'a pas fait échapper Neïla à l'Histoire, avec ses guerres, son exploitation économique de l'être humain, ses totalitarismes. Si elle peut, à son tour aujourd'hui, raconter son conte c'est qu'elle a mis des distances en elle avec Caligula. Mais ce n'est pas parce que Caligula a disparu :

"Il est si important pour moi de te les dire, de dire l'histoire de l'exil, l'histoire d'une femme qui est des milliers de femmes, parce que j'ai très peur qu'il n'y ait personne qui sache comment nous avons sacrifié nos rêves et comment les chats pendus finissent de compter notre temps."(p.67)

Il faut le passage par la folie et la présence de "l'homme au tuyau" pour que Neïla, -"Neïla, en arabe, ça veut dire, le don..."- retrouve le pouvoir du conte, de sa capacité à dire la vie et puisse nous la transmettre. Ce sera son conte à elle et non le conte de Loula.

Dans *Les hommes qui marchent*, Malika Mokeddem écrit : "Un conteur est un être fantasque. Il se joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique et la façonne entre ses rêves et les pertes de la réalité. Il n'existe que dans cet "entre-deux". Un "entre" qui, sans cesse, se déplace."<sup>31</sup> Cette appréciation nous semble convenir aux deux oeuvres dont nous venons d'analyser quelques aspects.

Ce n'est pas parce qu'une réalité est sordide et scandaleuse qu'il suffit de la "décrire", de la "représenter" pour susciter chez l'autre le grondement de révolte. Une oeuvre littéraire, quelle que soit la matière qu'elle malaxe, doit créer et inventer les voies de sa création. Nous avons choisi deux oeuvres qui, fort différemment, remontent aux sources contiques, une des sources les plus universelles de la parole symbolique de l'humanité. Il y a d'autres voies. Mais choisir le conte, c'est peut-être choisir une voie efficace pour enrichir la mémoire collective de ce qu'elle refuse aujourd'hui d'installer en son centre légitime. Dans son étude du conte et du mythe, Bernadette Bricourt écrit : "Comme le mythe, le conte est issu de la mémoire collective et parlé par un grand lecteur anonyme aux contours indécis."<sup>32</sup>

N'y a-t-il pas là une tentative de remonter à la source, de remettre le compteur à zéro..., en écrivant des "contes du présent" pour enrichir "le sac à mots" de mots inédits ? Hélène, Tassadit, Loula, Dominique, ces voix de femmes, introduisent, sans manichéisme ni moralisme à la culture obscure, violente et métisse des périphéries : "au contraire du livre qu'on découvre seul avec délectation, le conte est partagé, il appartient par excellence au domaine de la veillée, de la nuit vécue comme inquiétante, qu'on va débarrasser des peurs qu'elle véhicule par la mise en commun et la mise en mots des fantasmes, des terreurs, des monstres qui nous habitent."<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> - Entretien cité, extrait.

<sup>31</sup> - Grasset, 1997, p.46.

<sup>32</sup> - Cf. *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P.Brunel, Ed. du Rocher, 1988, p.362.

<sup>33</sup> - Entretien cité, extrait.