

Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine

En France et en Belgique

Charles Bonn ()*

"Hésitation sur le « corpus » et vacillement des genres se rejoignent donc, plus encore dans l'écriture féminine issue de l'immigration que dans l'écriture masculine, où le roman, le plus souvent épiphème, est plus fréquent. L'un et l'autre son propres à toute expression littéraire nouvelle, qui n'a pas encore trouvé sa véritable place dans la réception littéraire. Expression littéraire «émergente», et qui en tant que telle interroge bien entendu les bases mêmes de la notion de littérature".

(*) Université de Paris XIII, Villetaneuse

Il y a un paradoxe comparable, dans des écritures à référence maghrébine dont la reconnaissance par l'institution littéraire est problématique, de l'écriture féminine et de l'écrire sur l'émigration/immigration. La littérature maghrébine « instituée» : celle des auteurs maghrébins écrivant, soit depuis le Maghreb, soit sur le Maghreb dont ils sont issus, a à la fois fort peu consacré de textes au thème de l'émigration, et comporte en même temps fort peu de femmes-écrivains (ou écrivaines, pour reprendre un néologisme à la mode). La plus connue et la meilleure, avant les années 1980 où elles commencent à devenir plus nombreuses, est de loin Assia Djebar. Il y en a d'autres, certes. Mais sans aucun doute la prolifération d'écritures féminines au Maghreb est un phénomène postérieur à 1980. Or, si l'on suit le *Guide bio-bibliographique de la «Littérature beur»* publié en 1992 par Alec Hargreaves (1), on s'aperçoit qu'il y a proportionnellement bien plus de femmes parmi les écrivains «beurs» qu'il n'y en avait parmi les écrivains dits «maghrébins». Il est vrai que cette littérature «beur» est pour ainsi dire tout entière postérieure à 1980 et bénéficie donc d'une évolution comparable à celle mentionnée plus haut pour le Maghreb proprement dit. Quoi qu'il en soit, sur vingt-cinq écrivains «beurs» au sens strict tel que défini par Hargreaves, c'est-à-dire fils ou filles de parents émigrés, on ne compte pas moins de sept femmes : Farida Belghoul, Antoinette Ben Kerroum-Covlel, Sakinna Boukhedenna, Djura, Leïla Houari, Tassadit Imache, Ferrudja Kessas. Ce nombre est certes encore faible, même si l'on y ajoute la dernière-venue de 1993 : Soraya Nini, mais bien plus important que celui des écrivains-femmes parmi les écrivains «maghrébins». De plus ces quelques femmes-écrivains «beurs», ou «beurettes» au sens

strict du terme sont accompagnées dans l'opinion par d'autres écrivains-femmes d'origine maghrébine vivant en France, même si elles ne sont pas strictement filles de parents immigrés travailleurs manuels selon la définition restrictive d'Alec Hargreaves. Dans les quelques pages qu'il consacre à la « littérature issue de l'immigration » dans son « *Que sais-je?* » sur la littérature maghrébine (2), Jean Déjeux leur ajoute Zoulika Boukortt, Nina Bouraoui, et Aïcha Benaïssa. Mais la grande presse assimile aussi à l'immigration maghrébine des écritures comme celle de Malika Mokeddem, de Sapho, de Djanet Lachmet, de Fatiha Berezak, de Fatima Gallaire et surtout de Leïla Sebbar, qui est certes l'écrivain femme vivant en France et originaire du Maghreb qui a le plus écrit de romans consacrés à la «deuxième génération de l'immigration maghrébine en France».

Cette incertitude sur le «corpus» et sa délimitation est propre à toutes les littératures qualifiées «d'émergentes». Mais cette «émergence» est ici double, ou triple : émergence d'une littérature dans la définition de laquelle il n'est sans doute pas évident que tous ses auteurs se reconnaissent, mais aussi émergence d'un thème jusqu'ici doublement indiscernable : l'émigration/immigration vue «du dedans», et émergence enfin d'une écriture féminine à proprement parler, le thème de la femme étant quant à lui présent depuis longtemps dans des écritures masculines. Il peut donc être intéressant de mettre ces phénomènes concordants en relation les uns avec les autres, et de voir dans leur interrelation, loin d'une obsession de « féminitude » qui n'est à tout prendre que l'installation dans de nouveaux ghettos, des caractéristiques généralisables à toutes les littératures « émergentes », vues sous l'angle de leur fonctionnement littéraire, seul intéressant si l'on ne veut pas tomber dans un double paternalisme : vis-à-vis de l'émigration/immigration et vis-à-vis des femmes-écrivains, ghettoïsées en «écrivaines».

Car l'installation de ces ghettos correspond à une recette commerciale d'éditeurs, qui font vendre des textes dont la qualité littéraire n'est tout simplement pas le problème, en sollicitant la lecture de sympathie inconsciemment voyeuriste d'un public politiquement favorable à l'immigration, mais qui en réclamera des « témoignages » d'autant plus «vrais» qu'ils seront littérairement maladroits. Et ceci concerne aussi bien les écritures masculines que féminines.

Un espace dit et lu depuis l'ailleurs

L'intérêt des éditeurs pour l'émigration/ immigration part d'un a priori documentaire qui exclut

même toute préoccupation littéraire, puisque les premiers textes «d'immigrés», en 1973-74, reconnus comme tels, sont des témoignages enregistrés au magnétophone, avec reproduction «exotique» des fautes de langue elles-mêmes, et suppression du patronyme de l'auteur du récit, désigné uniquement par son prénom : Ahmed, Mohammed (3). Le phénomène est le même pour le premier texte de femme, explicitement présenté comme témoignage social avec gommage du patronyme : *Aïsha, Décharge publique. Les emmureés de l'assistance* (4).

L'entrée en littérature de cette nouvelle génération se fera dans le cadre de la prise de parole par un espace encore dénué de sa propre parole, et peut-être trop dit par ailleurs dans des discours qui ne sont pas les siens. Aussi ne sera-t-on pas étonné que l'expression de l'immigration soit très vite associée à celle des femmes, à une époque encore attentive à l'expression des «minorités», et où également le mouvement féministe est encore assez actif. En ce sens, même si elle ne peut être assimilée aux femmes écrivains issues de l'immigration au sens où Hargreaves définit l'écriture «beur», on peut dire que Leïla Sebbar a joué à un moment crucial de surgissement de cette littérature un rôle intéressant de catalyseur, parce que son itinéraire personnel d'écrivain alliait explicitement la préoccupation féministe à celle des banlieues immigrées.

Leïla Sebbar est arrivée à être une des porte-paroles des jeunes des banlieues (garçons ou filles) en commençant par écrire des textes considérés alors comme « féministes », sans rapport direct avec l'émigration/immigration : *On tue les petites filles* (5) en 1978, puis l'essai *Le Pédophile et la maman* (6) en 1980, et l'album *Des femmes dans la maison. Anatomie de la vie domestique* (7), avant d'en venir à la jeune fille issue de parents immigrés par le détournement de sa mère, en 1981 aussi, avec *Fatima, ou les Algériennes au square* (8). Ce n'est que par le détournement de ce portrait des femmes de la « première génération » de l'immigration, vues il est vrai déjà à travers le regard de la fille de l'une d'elles, qu'elle en arrivera à la série des romans centrés sur le personnage de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (9). Dans ce roman surgit avec force un personnage de jeune fille issue de l'immigration qui bouleverse tous les clichés d'une description misérabiliste de cette immigration. On a reproduit ici le titre entier de ce roman parce qu'il signale bien par sa formulation inhabituelle ce que le personnage lui-même a de non-formulé encore. Or ce personnage s'imposera vite comme une évidence, permettant aux romans suivants dont elle est le centre (10) d'avoir des titres

plus traditionnels, même si l'histoire qu'ils racontent surprend toujours une lecture convenue : l'héroïne des *Carnets de Shérazade* n'oblige-t-elle pas le gentil camionneur qui l'a prise en auto-stop à faire le tour de France des lieux par où est passé Arthur Rimbaud ? Les descriptions convenues de l'immigration et plus encore de sa «deuxième génération» sont donc ici mises à mal, et le plaisir de lecture de ce roman comme l'intérêt pour le surgissement d'une expression de la «deuxième génération» viennent précisément de cette surprise.

Même si Shérazade reste un peu le personnage-fétiche de ses romans, Leïla Sebbar n'a pas limité son écriture au thème de la jeune fille issue de l'immigration, ni même aux jeunes issus de l'immigration en général. Mais en ce qui concerne la partie de son oeuvre consacrée à cet espace social, elle y montre des jeunes des banlieues des deux sexes, comme par exemple en 1984 dans *Parle mon fils, parle à ta mère*, ou *Le Chinois vert d'Afrique*, et surtout en 1987 *J.H. cherche âme-soeur* (11). Son intérêt pour notre propos est que cette oeuvre-catalyseur qui par sa constance et son professionnalisme a ouvert la voie à une expression littéraire des jeunes issus de l'immigration eux-mêmes, soit d'une part l'oeuvre d'une femme qui se situe elle-même à la marge de toutes les définitions identitaires consacrées, et en soi arrivée aux jeunes issus de l'immigration par le biais d'une écriture de la féminité, manifestant ainsi une sorte de cousinage entre écritures émergentes dans une commune mise à mal de toutes les définitions identitaires convenues.

Identités en rupture

Le premier roman significatif de la «deuxième génération» proprement dite, *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, en 1983 (12) se caractérise précisément par cette mise à mal d'une lecture identitaire par la seule culture des parents. On le signale ici même si l'auteur est un homme, parce qu'il a en quelque sorte valeur fondatrice. C'est de ce roman qu'on a pris l'habitude de faire commencer l'écriture «beur» proprement dite. Or il s'agit là comme chez Leïla Sebbar, quoiqu'avec une maîtrise littéraire bien moins grande, du roman des jeunes des banlieues, toutes «origines» parentales confondues. Même si ce texte est encore maladroit il n'en signale pas moins que la littérarité «beur» se construira peut-être grandement sur la perturbation des lectures identitaires consacrées. Et même si son schéma autobiographique est plus «classique», l'écrivain «beur» le plus médiatisé, Azzouz Begag (13), séduit précisément parce

qu'il déstabilise lui aussi les modèles d'écriture convenus dans lesquels il se coule, par l'humour. Il est ici significatif qu'il soit publié, par les éditions du Seuil, dans une collection non-littéraire «spécialisée» dans cette autre marge sociale qu'est l'enfance : la collection «Point-Virgule». D'ailleurs fuyant son étiquette d'écrivain «beur», c'est vers la littérature enfantine précisément que se tourne cet écrivain (14) même si les jeunes héros qu'il y met en scène sont souvent (mais pas toujours) des enfants d'immigrés. Et c'était déjà par l'humour qu'Akli Tadjer déstabilisait deux ans avant *Le Gone du Chaâba* les définitions identitaires consacrées dans son excellent roman *Le A.N.I. du Tassili* (15). On trouve en particulier dans ce roman le thème qui deviendra presque un parcours obligé pour beaucoup de romans «beurs» : celui du voyage décevant vers le pays «d'origine» des parents, dans lequel le héros se sent encore bien moins à sa place que dans le pays dit d'accueil de l'immigration.

Ce sera là précisément le thème du premier roman féminin significatif que fait apparaître cette lecture chronologique en 1985 : *Zeïda de nulle part* (16), de Leïla Houari, dont l'auteur vit en Belgique. Comme dans beaucoup de textes «beurs», le titre déjà résonne ici comme un programme, et résume en partie le propos : il s'agit encore d'une quête identitaire déçue par un voyage au pays des parents qui rendra manifeste l'impossibilité d'y vivre, particulièrement parce que l'amour librement choisi y est interdit. Ce premier texte, sans doute grandement autobiographique, d'une jeune femme qui deviendra l'un des écrivains les plus intéressants de ce corpus, n'atteint pas encore la maîtrise des nouvelles réunies dans *Quand tu verras la mer* (17), mais montre une sorte de double parcours obligé, que l'on trouvera chez la plupart des écrivains, hommes ou femmes, de cette «deuxième génération» : la déception de la définition identitaire par la culture «d'origine», et le témoignage autobiographique ou semi-autobiographique sur lequel on reviendra. Il s'agit bien d'une double rupture fondatrice : d'une part avec une définition identitaire par «l'origine», d'autre part avec l'interdit tacite dans la culture des parents, de parler publiquement de soi; surtout si l'on est une femme. Le genre de l'autobiographie, même s'il ne donne pas les meilleurs textes de cet ensemble, est ainsi une autre manière de prendre ses distances par rapport à la culture dite d'origine dont l'histoire narrée montre qu'elle ne peut plus répondre aux attentes qu'on lui demandait de combler. Il est donc une sorte de point de départ semi-obligé pour ces écrivains «beurs».

La confirmation littéraire de ces écrivains se fait en général dans le dépassement ultérieur de cette

double rupture nécessaire. Ce qui suppose aussi, bien sûr, qu'ils produisent plus qu'un premier texte. Or beaucoup de ces écrivains n'ont produit qu'un premier texte qui remplit en général la double fonction qu'on vient de signaler. En ce qui concerne les écrivains-femmes, on signalera dans cette optique, et toujours chronologiquement, *Journal.«Nationalité immigré(e)»* (18) de Sakinna Boukhedenna en 1987, dont le titre encore une fois signale explicitement le double propos, le genre du journal rejoignant ici celui de l'autobiographie. Là encore c'est donc le récit semi-autobiographique de la déception de tous les modèles identitaires, et surtout bien sûr celui qu'était censé apporter un voyage déçu au pays des parents. La différence avec Leïla Houari est que le propos se veut ici en grande partie idéologique, mais dans une sorte de révolte brouillonne grandement contradictoire. Ainsi la semi-assimilation finale à la diaspora palestinienne surprend-elle quelque peu, même si on la trouvait plus de dix ans plus tôt à la fin du roman de Tahar Ben Jelloun sur l'émigration, *La Réclusion solitaire* (19), ou encore plus tôt dans *La Rage aux tripes* (20) du Tunisien Mustapha Tlili. Cette récupération par l'idéologie peut apparaître dans les trois cas, littérairement, comme une fuite devant un objet non véritablement maîtrisé, en se plaçant sur un autre plan, où un discours idéologique établi vient prendre le relais sécurisant du risque inhérent à l'innovation littéraire.

« Une fille sans histoire »

L'idéologie est présente chez Tassadit Imache sous une forme beaucoup plus intéressante, en ce qu'elle est directement raccordée à l'histoire familiale, comme à l'Histoire proprement dite. De plus, il y a chez cet auteur un jeu intéressant sur les titres, qu'il convient de signaler. Les titres des deux livres de Tassadit Imache, *Le Rouge à lèvres* et *Une Fille sans histoire* (21) laissent attendre au lecteur le récit prévisible de la difficulté pour une jeune fille dans une famille maghrébine ou d'origine maghrébine,

d'épanouir sa féminité. Or dans les deux cas c'est de toute autre chose qu'il s'agit. Le rouge à lèvres du premier livre n'est pas celui que la jeune héroïne n'osera pas mettre, mais celui de la jeune femme algérienne venue venger, trente ans après, sa famille massacrée par le père de la fillette. Et dans le second, l'attente d'une histoire connue qu'on vient de signaler pourrait déjà être ébranlée par le singulier d'«histoire» : en fait, c'est de l'Histoire qu'il s'agit, même si elle se confond avec l'histoire personnelle, mais non avec les histoires qu'entraînerait une émancipation féminine. Car l'histoire personnelle et familiale de l'héroïne s'embatoobiographique est celle de l'Algérie et de sa guerre d'Indépendance qui a séparé le couple mixte des parents. C'est-à-dire la mémoire, dans laquelle il y a une histoire refoulée.



Il y a certes dans ce thème commun aux deux livres, de la mémoire algérienne occultée, un recours implicite à la définition identitaire convenue par l'«origine» qu'on a vu d'autres textes tenter d'ébranler. Et par ailleurs le dernier livre paru de l'auteur, *Algérie, filles et garçons* (22) confirme ce mouvement de l'auteur vers le pays de son père. Mais même si le discours identitaire est ici quelque peu attendu, il correspond bien plus au réel vécu qu'une assimilation historique conjoncturelle, si fréquente qu'elle puisse être dans la réalité, et ce parce qu'il n'évacue pas la mémoire familiale, qui se trouve être politique et acquiert de ce fait une force plus grande. Et surtout, le jeu avec la déception de l'attente créée par les titres est déjà travail littéraire, comme l'est aussi la transformation du conte pour enfants en histoire grave et tragique dans *Le Rouge à lèvres*, publié comme conte pour enfants dans une collection qu'il convient par ailleurs de signaler parce qu'elle aussi est en rupture avec les attentes convenues pour ce genre.

Gardien du seuil (23) d'Antoinette Ben Kerroum-Covlet peut être rapproché de ces textes qui disent la quête d'une mémoire. Le titre ici est moins ambivalent que ceux de Tassadit Imache, et signale explicitement cette frontière entre deux cultures

que souligne aussi la division du roman en deux parties : la première montre la vie quotidienne de Mohamed, dit Momo, en immigration à Nancy, où il est en conflit violent avec son père déclassé, mais où la mémoire déracinée du pays paternel est maintenue par un vieux conteur; la seconde raconte la quête des origines par Momo au pays de son père, une fois celui-ci mort. Or cette quête de mémoire paternelle, par-delà le père absent ou mort, en tout cas déclassé, est bien le point commun entre l'œuvre de Tassadit Imache et celle d'Antoinette Ben Kerroum-Covlet, et chez toutes deux il correspond à l'histoire familiale des auteurs, filles de «mariages mixtes», selon l'expression consacrée. Cependant chez la seconde le voilement de l'autobiographie est plus grand, ne serait-ce que par le sexe du héros, tout comme par ses origines, dans lesquelles on ne retrouve pas, au moins à un premier niveau, l'histoire un peu particulière de la famille de l'auteur. Le résultat est un texte qui décrit successivement la société immigrée puis la société marocaine, et c'est plus dans cette description que dans l'autobiographie qu'il faut chercher la tension vers le recouvrement d'une mémoire familiale censée résorber une identité divisée.

Quelle révolte féminine?

Il y a par contre fort peu de transformation du réel vécu chez les deux romancières à l'écriture la plus proche du témoignage vécu à l'état brut, si différentes soient-elles l'une de l'autre : Ferrudja Kessas et Djura. *Beur's Story* (24), de la première, camoufle mal l'autobiographie révoltée sous l'usage de la troisième personne et sous le dédoublement en deux personnages antithétiques : Malika, malheureuse dans sa famille, vivant le lycée comme la seule manière de «s'en sortir», tout en sachant que l'université lui sera inaccessible, et son amie Farida, beaucoup plus absolue et intransigeante, qui pousse sa révolte désordonnée et violente jusqu'au suicide.

Mais le livre a le mérite de la sincérité appliquée. De plus, c'est probablement celui qui correspond le plus à la réalité vécue au quotidien des «beurettes» tiraillées entre les modèles d'émancipation dont l'école les fait rêver, et la famille rivée à des valeurs traditionnelles en perdition, qui les freine d'autant plus hargneusement qu'elle ne peut plus freiner les garçons.

Tout autre est le projet de Djura, connue comme musicienne (elle est la principale chanteuse du célèbre groupe «*Djurdjura*», auquel elle a emprunté son pseudonyme (25)), et donc «médiatisée» en quelque sorte d'emblée. Ses deux romans

parus à ce jour, *Le Voile du silence* (1990) et *La Saison des narcisses* (1993) (26) sont directement et ostensiblement autobiographiques, l'autobiographie étant ici présentée, surtout dans le deuxième livre, alors que le premier est davantage une dénonciation publique de sa famille, comme un témoignage d'urgence pour la libération des femmes en Algérie. Il est vrai que la vie racontée est particulièrement dramatique et violente, puisqu'enceinte, Djura fut attaquée par son frère qui tira au revolver sur son mari français. Partant de cette expérience extrême que narre *Le Voile du silence* et que le début du second roman résume, *La Saison des narcisses* mêle au récit personnel celui d'autres destins de femmes : soit des femmes rencontrées, soit des récits entendus, soit encore l'histoire des femmes du Prophète (27) ou celle de Shéhérazade, et s'appesantit assez longuement sur les méfaits actuels de l'islamisme en Algérie.

Pour qui veut parler, cependant, de l'écriture des femmes issues de l'immigration maghrébine en France, et même si Djura est effectivement fille d'un émigré rejoint par sa famille à Paris dès 1954, on peut cependant se demander d'abord si la cible de ces deux livres n'est pas, au-delà de l'histoire anecdotique personnelle qui en reste l'essentiel, davantage la situation de la femme et de la famille en Algérie, que celle des familles de l'immigration maghrébine en France. De ce point de vue, on constate que, si Ferrudja Kessas a vécu comme Djura un mariage en Algérie imposé par sa famille, elle n'en parle pas, limitant son récit à son expérience de jeune fille de parents immigrés au Havre.

Ce type de témoignage se retrouve dans le livre de la dernière-venue de ces femmes-écrivains issues de l'immigration : *Ils disent que je suis une beurette*, de Soraya Nini (28). Moins «sage» que la Malika de Ferrudja Kessas, Samia qui ne cache l'autobiographie que sous un prénom différent mais assume la première personne par une narration assez vive et enlevée, vit une expérience comparable, entre deux univers aux normes opposées. Le roman raconte les petites conquêtes de liberté des filles soudées contre les garçons dans la famille, même si le récit se termine par la rupture d'un départ sans retour. Rupture que représente aussi l'écriture du roman en elle-même. Là encore, il s'agit plus d'un témoignage autobiographique que d'un roman à prétention littéraire, même si la non-littérarité affichée avec un certain bonheur dans le choix par exemple d'un vocabulaire plutôt oral, et la grande place occupée par les dialogues qui «font vrai» témoigne d'une maîtrise d'écriture plus grande.

On en revient donc à la question de la littéralité abordée dès le début de cet article : les récits des

trois auteurs qu'on vient d'aborder ici n'y visent pas vraiment, tant le poids du vécu y passe avant la distance de la création. C'est pourtant celle des trois qui affiche le plus sa non-littérarité, Soraya Nini, qui s'en approche peut-être le plus, par le rythme enlevé de sa narration et par une sorte de gouaille dans le langage où elle réussit en partie ce qu'avait manqué dix ans plus tôt Mehdi Charef dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*.

Quelle littérarité?

Si avec le peu de recul chronologique dont on dispose aujourd'hui, on se risque à une bien téméraire évaluation de «tendances», et à une bien plus téméraire comparaison entre l'écriture «beur» féminine et l'écriture «beur» masculine, on constate d'abord que chez les femmes, ces romans autobiographiques de témoignage, mis à part les témoignages bruts comme ceux d'Aisha dont on a parlé plus haut, arrivent relativement tard : la comparaison qu'on vient de faire entre Soraya Nini et Mehdi Charef, qui dessine les deux extrêmes chronologiques de cette littérature, en est une bonne illustration.

Les romanciers «beurs» ont commencé vers 1983-84 par des témoignages, comme ceux de Mehdi Charef, d'Azouz Begag, de Nacer Kettane. A part Leïla Houari avec *Zeïda de nulle part* en 1985, les romancières arrivent relativement tard à ces témoignages autobiographiques. D'ailleurs Leïla Houari dépassera très vite ce type d'écriture dès son recueil de nouvelles *Quand tu verras la mer* en 1988. Et, par ailleurs, un des tout premiers textes de femmes parus, *Georgette!*, de Farida Belghoul, dépasse d'emblée ce simplisme du témoignage «direct»

pour s'installer dans une qualité littéraire évidente, même s'il s'agit à ma connaissance du seul roman de cet écrivain.

On a volontairement omis, dans cette description chronologique, le

roman de Farida Belghoul, *Georgette!* (29), paru en 1986. C'est parce qu'il s'agit probablement du meilleur texte recensé ici, et qu'à ce titre il échappe à tous les schémas d'explication qu'on a pu proposer. Sa rupture n'est plus idéologique, mais littéraire, par la distance ludique qu'elle établit avec tous les discours consacrés «sur» l'émigration-immigration, discours auxquels n'échappent pas toujours les romancières dont on vient de parler. Si le fait de construire le roman autour d'une petite fille qui découvre à sa manière le monde qui l'entoure n'est pas en soi une trouvaille, car la plupart des textes de littérature «émergente» ont recours au subterfuge de l'enfant supposé naïf pour décrire le milieu dans lequel ils se font évoluer, la manière dont cette petite fille est utilisée est par contre tout à fait originale, du moins dans ce contexte de littérature émergente. Car le discours qui se développe par son intermédiaire est tout le contraire d'une description réaliste, mais la transformation dans une logique enfantine quelque peu délirante et en tout cas fantastique, de tous les discours qui l'entourent, sur cet objet non perçu par l'enfant de manière logique, qu'est l'émigration-immigration. Discours parmi lesquels les plus importants sont ceux de l'institutrice et du père, que l'enfant oppose selon une logique qui n'a plus rien à voir avec celle des sociologues, et dans laquelle ils deviennent tantôt cocasses, tantôt effrayants, tantôt d'une grande tendresse poétique qui est peut-être précisément ce qui manque, non seulement aux discours des «intermédiaires sociaux» que le lecteur reconnaîtra aisément, mais peut-être aussi à certains des romans décrits jusqu'ici. Et, par rapport à ces romans, l'absurdité apparente de ce que le roman raconte est une autre manière d'en récuser, d'en mettre à distance la logique misérabiliste, dans un jeu d'intertextualité littérairement riche, au profit d'une dimension ludique qui est peut-être un des traits qu'on a trop tendance à oublier, de ce qui constitue le plaisir littéraire.

Ce texte que je considère toujours comme le meilleur, littérairement parlant, de cette littérature, a été publié chez un éditeur totalement inconnu, qui de plus a fait faillite depuis. Et par ailleurs c'est le seul texte littéraire publié par Farida Belghoul, qui produit plutôt des scénarios de films et des animations culturelles, que de la littérature. Est-ce à dire que dans ce contexte de littérature émergente il n'y a pas encore de place pour la littérarité? Je ne suis pas en mesure de répondre à cette question, mais je crois qu'elle mérite d'être posée, tant par rapport à la problématique de l'expression possible de l'émigration/immigration, que par rapport à la littérarité en général : la littérarité peut-elle



trouver sa place dans tous les espaces culturels d'une Société? N'est-elle pas condamnée à la reprise et à la réinvention de modèles consacrés? La question reste ouverte.

On y trouvera peut-être une demi-réponse en examinant l'évolution de l'oeuvre de Leïla Houari. On a vu plus haut que sa *Zeïda de nulle part*, premier roman féminin significatif de cette littérature en 1985, n'échappe pas à la règle du témoignage autobiographique plus ou moins réussi qu'on a mise en évidence dans les premiers (et parfois uniques) romans de cette littérature émergente comme des autres. Par contre, son recueil de nouvelles *Quand tu verras la mer* (30) révèle un véritable écrivain. Ces nouvelles sont émouvantes et de qualité littéraire indéniable parce que précisément l'auteur a su y prendre un certain recul par rapport au référent autobiographique et immigré pour y faire vivre le thème beaucoup plus général de la solitude et du tragique, à travers des personnages plus ou moins marginalisés qui soulignent le manque d'amour dans notre Société dans des petits faits anodins qui sont aussi vrais dans le milieu immigré que dans d'autres. La nouvelle la plus réussie «*La Vieille et l'enfant*», pp. 29-52) y raconte ainsi la rencontre de la tendresse par une vieille femme coupée de tous et un jeune garçon de famille immigrée pauvre. D'autres parlent de l'amour avec une retenue et un dépouillement émouvants. Et si la première se présente comme autobiographique, ce n'est pas du tout sur le mode du témoignage socialement convenu.

C'est que Leïla Houari a de toute évidence un projet d'écrivain. Parviendra-t-elle à le réaliser ? Il est bien impossible pour l'instant de le savoir. Contentons-nous de souligner que la pièce de théâtre qu'elle vient de publier en 1994, *Les Cases basses* (31), abandonne cette fois toute référence à l'émigration-immigration. On est peut-être un peu perplexe devant cette pièce, mais elle signale un projet : Leïla Houari a de toute évidence pris conscience d'elle-même comme écrivain, et non plus comme marginale témoignant sur un vécu social «typique».

Le vacillement des genres comme du «corpus»

Il est significatif que l'affichage du projet d'écriture littéraire que ce troisième livre de Leïla Houari propose, se fasse par le biais d'un genre autre que le roman, en l'occurrence le théâtre. On a déjà posé la question, plus haut, de la place possible d'une littérarité dans cet espace culturel de l'émigration/immigration, qui y semble parfois réfractaire. Si on approfondit cette question paradoxale, on s'interrogera sur le genre à travers lequel la littérarité

occidentale a pris l'habitude de sa reconnaissance et qu'on a traité dans cet article : le roman. On s'aperçoit alors que la plupart des écrivains, hommes ou femmes, mise à part Leïla Sebbar dont on a vu qu'elle peut difficilement être assimilée à ce courant des écrivains issus de la «deuxième génération de l'immigration», n'ont produit qu'un, rarement deux romans, puis ont cessé d'écrire ou se sont tournés vers d'autres activités, culturelles, créatives ou non. Ou lorsqu'ils sont restés en littérature, comme Leïla Houari ou Azouz Begag, c'est en se tournant vers d'autres genres, ce qui peut-être ne les empêchera pas de revenir au roman. On sait par ailleurs que l'expression culturelle de l'émigration/immigration se fait de préférence par d'autres modes d'expression que la littérature : la musique «rock» puis «rap», le cinéma, mode d'expression essentiel de Mehdi Charef et de Farida Belghoul, ou tout simplement l'animation culturelle, que pratiquent beaucoup de ces écrivains. Il y a bien là l'expression d'une sorte de difficulté d'être d'une littérarité telle que pratiquée ailleurs, dans cet espace longtemps aphasique de l'immigration.

Car les autres genres littéraires semblent fleurir ici davantage que dans des espaces culturels plus familiers avec la littérature, au sens «habituel» du terme, et particulièrement la poésie et le théâtre. Et là encore la poésie, dans le cas de Fatiha Berezak qui nous intéresse ici, part plutôt d'une expérience théâtrale que d'une pratique poétique silencieuse et solitaire. Son premier livre, *Le Regard aquarel : Spectacle poétique* (32) est explicitement présenté dès le titre comme un spectacle plus que comme un recueil. Son deuxième, *Le Regard aquarel 2 : Quotidien pluriel* (suivi de) *l'Envers des corps* (33) établit dès le titre deux continuités : celle avec le recueil précédent, et celle avec le réel. *Le Regard aquarel 3* est le premier recueil, dans cette série, à ne plus porter de sous-titre, même s'il fait encore référence aux recueils précédents. Il préfigure ainsi l'installation dans l'autonomie du récit littéraire enfin assumé comme tel dans le récit *Homsiq* (34) que l'auteur vient de publier (1993). Cet itinéraire inverse de ceux décrits jusqu'ici est de toute évidence à suivre.

Fatima Gallaire par contre, même si elle a publié en 1991 un roman pour enfants (35), est solidement implantée dans le théâtre, où elle produit régulièrement, depuis qu'elle a été remarquée et fêtée en 1990 avec sa première pièce : *Les Co-épouses* (36), qui avait été précédée en 1988 par *Ah, vous êtes venus... là où il y a quelques tombes* (37), et qui a été suivie en 1992 par *La Fête virile: pièce en trois parties* (38).

Ce développement de genres autres que le roman interroge bien entendu sur la place d'une littérarité telle que conçue traditionnellement dans cet espace. Et ce vacillement rejoint, sur un autre plan, l'hésitation sur le «corpus» qu'on a signalée en commençant. Car en se limitant à la définition stricte donnée par Alec Hargreaves on risque de perdre la possibilité de signaler des textes parmi les plus intéressants de ce qu'on appellera donc de préférence une «mouvance». Contentons-nous ici de signaler ainsi, pour finir, que l'écrivain dont on parlerait le plus si on ouvrailt le «corpus» initialement annoncé serait Leïla Sebbar, incontestablement l'écrivain le plus confirmé «en rapport avec» l'immigration. Le dernier roman de cet auteur, *Le Silence des rives* (39) est certainement un des plus beaux textes que l'on connaisse jusqu'ici sur l'émigration, l'exil, la mère et la mort. L'itinéraire de Sapho, plus connue dans la chanson et le théâtre, est ici également intéressant. Son roman *Ils préféraient la lune* (40) narre la découverte de l'univers de la «deuxième génération de l'immigration» par un jeune Tunisien. Itinéraire en quelque sorte inverse des quêtes de mémoire décrites plus haut : ici c'est bien entendu l'amour qui entraîne le héros à cette dérive, à cette perte des repères qu'est avant tout l'univers dans lequel il va être plongé. Enfin, il faudrait parler de Nina Bouraoui, née à Rennes en 1967 et dont *La Voyeuse interdite* et *Poing mort* (41), ses deux premiers romans, signent d'emblée un écrivain dont on reparlera.

Hésitation sur le «corpus» et vacillement des genres se rejoignent donc, plus encore dans l'écriture féminine issue de l'immigration que dans l'écriture masculine, où le roman, le plus souvent éphémère, est plus fréquent. L'un et l'autre sont propres à toute expression littéraire nouvelle, qui n'a pas encore trouvé sa véritable place dans la réception littéraire. Expression littéraire «émergente», et qui en tant que telle interroge bien entendu les bases mêmes de la notion de littérature. ■

(texte publié dans *Clef*, n°118, 1994)

Notes

- (1) *New Orleans, Tulane University, Celfan Edilial Monographs*, 1992.
- (2) Paris, PUF, 1992, pp. 81-88.
- (3) Cf. Ahmed .. Une vie d'Algérien, est-ce que ça fait un livre que les gens vont lire? Paris, *Le Seuil*, 1973.
Mohammed.. Journal de Mohammed Paris, Denoël, 1973.
- (4) Paris, Maspéro, 1980.
- (5) Paris, Stock, 1978. (6) Paris. Stock, 1980.
- (7) Paris, Nathan, 1981.

- (8) Paris, Stock, 1981.
- (9) Paris, Stock, 1982.
- (10) Les Carnets de Shérazade, Paris, Stock, 1985. Le Fou de Shérazade, Paris, Stock, 1991.
- (11) Tous ces textes sont parus aux éditions Stock. (12) Paris, *Le Mercure de France*, 1983.
- (13) Le Gone du Chaâba, Paris, *Le Seuil*, 1986. Béni ou le paradis privé, Paris, *Le Seuil*, 1989.
- (14) Dans ce domaine, il a été publié jusqu'ici.. Les voleurs d'écritures, Paris, *Le Seuil*, 1990. La Force du berger, Genève, *La Joie de lire*, 1991. Jordi et le rayon perdu, Genève, *La Joie de Lire*, 1992. L'Ilet aux v»mts. Paris, *Le Seuil*, 1992. Les Tireurs d'étoiles. Pa rio, *Le Seuil*, 1992.
- (15) Paris, *Le Seuil*, 1984. (16) Paris, L'Harmattan, 1985.
- (17) Paris, L'Harmattan, 1988.
- (18) Paris, L'Harmattan, 1987. (19) Paris, Denoël, 1976.
- (20) Paris, Gallimard, 1975.
- (21) Respectivement: Paris, Syros, 1988, et Paris, Calmann-Lévy, 1989.
- (22) Paris, Albin Michel Jeunesse, 1991.
- (23) Paris, L'Harmattan, 1988.
- (24) Paris, L'Harmattan, 1990.
- (25) Ce qui ne peut donc plus être présenté comme un camouflage de sa véritable identité sous prétexte de sécurité...
- (26) Tous deux édités à Paris, chez Michel Lafon, qui précise sur la bande publicitaire de La Saison des narcisses : « Par l'auteur du Voile du silence (500 000 exemplaires) ».
- (27) Rappelons que leur histoire a été narrée quelques temps plus tôt par une historienne, Magaly Morsy : Les femmes du Prophète, Paris, *Mercure de France*, 1989.
- (28) Paris, Fixot, 1993.
- (29) Paris, Barrault, 1986.
- (30) Paris, L'Harmattan, 1988.
- (31) Paris, L'Harmattan, 1994.
- (32) Paris, L'Harmattan, 1985. (33) Paris, L'Harmattan, 1988. (34) Paris, L'Harmattan, 1993. (35) Le Mendigot, Québec, Hurtubise HMH, 1991. (36) Pièce jouée en avril 1990 à la Maison des Cultures du Monde à Paris, puis en février 1991 au Théâtre du Lierre. Publiée aux éditions Quatre-Vents, 1990.
- (37) Paris, Les Quatre-Vents. 1988.
- (38) Paris, Les Quatre-Vents, 1992.
- (39) Paris, Stock, 1993.
- (40) Paris, Balland, 1987.
- (41) Paris, Gallimard, 1991 et 1992.