

Satire et procès de l'échec dans la littérature issue de l'immigration algérienne

Dr. Lila Medjahed
Université de Mostaganem



Synergies Algérie n° 14 - 2011 pp. 169-178

Résumé : De nombreux écrits romanesques d'écrivains issus de l'immigration maghrébine ont construit une scénographie satirique subtile pour revendiquer leurs droits politiques et socioculturels, tout en créant une littérature singulière qui se démarque des œuvres littéraires françaises. Autrement dit, il s'agit d'une situation d'énonciation littéraire qui exploite les procédés stylistiques et thématiques de la satire comme mode de représentation qui fustige par le rire les travers des membres de la communauté d'origine. Les narrateurs dressent un procès comique tout en étant sévère des défauts, des abus et de l'échec d'intégration à travers une écriture autobiographique poignante et satirique.

Mots-clés : satire - procès de l'échec - immigration - autobiographie.

Abstract: This study aims at studying the literary characteristics of satirical stenography in selected novels from maghrebian writers living in France. We can observe that this satirical literary discourse implements both a thematic and a poetics that invent its own scriptural methods. This particular writing partakes of the elaboration of a new literary category that has emerged in the 1980s. This emerging literature use satire as a mode of writing. Moreover, I have selected the works that have adopted this literary technique according to precise criteria. The corpus consists of a number of novels whose narrative, discursive and ethical forms have been examined. It is true that "Beur literature" has been yet yielded a literary genre that would stem from a precise literary field like the historical or the detective novels.

Keywords: Novels - Maghrebian - satirical literature - particular writing - France.

المخلص: كثير من القصص المستوحاة من الأدب الجزائري في المهجر تتحدث عن مطالب سياسة و ثقافية للمهاجرين المغاربة في المغرب. لكنها أيضا تستعمل أساليب كتابية جديدة لتحكي قصص من نسخ الخيال و متعلقة بهذه الحقيقة الصعبة في فرنسا. كل راوي قصة يحاول جاهدا أن يضحك قارئه و أن يدفعه إلى التفكير في صعوبة الانتماء إلى مجتمع غربي غريب عن أصوله العربية و المغاربية. السخرية تمكنه من انتقاد المجتمع الفرنسي و الجالية المغاربية التي فشلت في مقاومة سحر الغرب و المحافظة على الهوية الأصلية.

الكلمات المفتاحية : الانتماء - الكتابة السخرية - الأدب - المهجر - فرنسا.

Les écrivains issus de l'immigration maghrébine ont construit, dans de nombreuses productions romanesques, une scénographie satirique subtile pour revendiquer leurs droits politiques et socioculturels, tout en créant une littérature singulière qui se démarque des œuvres littéraires françaises. Autrement dit, il s'agit d'une situation d'énonciation littéraire qui exploite les procédés stylistiques et thématiques de la satire qui est « un mode de représentation, dans lequel on dénonce par le rire les vices, les abus, les défauts d'un individu, d'une institution ou d'une catégorie sociale et professionnelle » (Sansgue, 2007 : 243). Cette écriture romanesque est fortement marquée par le caractère autobiographique de témoignage au point qu'il devient un trait distinctif de cette pratique littéraire, bien que « le discours produit (par la littérature beur) [ne soit] ni une doléance à l'ancien état colonial ni une complaisance à la vision exotique du Maghreb », elle « est une voix active, interpellative et revendicative de la place du citoyen dans la société française » (Mdarhri-Alaoui, 1996 :82). Grâce à leurs écrits, ces écrivains manifestent qu'ils existent comme communauté et qu'ils prennent la parole pour s'exprimer. Ils laissent des traces écrites de leur acte de présence- c'est ce que Sebkhî appelle l'aspect *mémoriel* de cette littérature.

Mais la satire « beur » est, nous paraît-il, aux prises avec les problèmes de la culpabilité. Les narrateurs de ces récits dressent leur procès, tout en évoquant la nécessité de plaider pour eux-mêmes. La stratégie de l'autodépréciation leur permet de fustiger leurs adversaires, sans oublier de dresser le portrait caricatural communautaire, et ainsi mettent-ils les rieurs de leurs côtés. Donner de soi une image négative caractérise la critique moqueuse dans ces récits bien qu'elle soit souvent excessive. Elle est le prix à payer pour témoigner tout en s'assurant la crédibilité des propos.

Mais ce procès est feint, et derrière le scénario de la culpabilité mis en place, se dresse une critique satirique acerbe. Il y a, sans doute, une modalisation de la *scène judiciaire*, comme l'explique Gisèle Mathieu-Castellani, dans l'écriture du moi, bien que les récits que nous étudions, ne fonctionnent pas strictement selon la dialectique judiciaire : accusation, plaidoirie, jugement. Prenons cet exemple :

« Eh ben voilà, si ça se trouve, je dis ça par jalousie. Quand j'étais petite, je coupais les cheveux des Barbie parce qu'elles étaient blondes, et je leur coupais aussi les seins parce que j'en avais pas. En plus, c'étaient même pas de vraies Barbie. C'étaient des poupées de pauvres que ma mère m'achetait à Giga Store. Des poupées toutes nases. Tu jouais avec deux jours, elles devenaient mutilées de guerre. Même leur prénom, c'était de la merde : Françoise. C'est pas un prénom pour faire rêver les petites filles, ça ! Françoise, c'est la poupée des petites qui rêvent pas » (Guène, 2004 : 36)

La narratrice s'accuse inconsciemment d'une lourde faute, étant la cause de l'absence de son père. D'ailleurs vu sa condition de jeune fille, le droit de crier son désespoir lui est contesté. Dans le récit qui lui fait office de journal intime, elle accuse violemment et exige particulièrement le droit de parler d'elle-même. L'écriture lui permet d'apaiser les troubles de sa conscience, d'essayer de se réconcilier avec elle-même. Mais la narration révèle ce sentiment de culpabilité tout en communiquant au lecteur la souffrance de la fille délaissée qui s'acharne contre les poupées, le jouet symbolisant la féminité, et contre le pays d'accueil, la France car il la sépare de son père. Elle s'y trouve prisonnière avec sa mère sans soutien ni affection. Dans cet exemple, le procès se transforme en une agressivité défensive qui dissimule des plaintes derrière des propos grossiers.

Le narrateur du *Thé* évite, par contre, de dresser le procès de ses personnages, l'objectivité n'est pas due seulement à son statut extradiégétique mais également à la volonté de ne point juger ses personnages. Les personnages dans le récit de Charef ne sont ni victimes ni accusés. Le narrateur met le procès en ellipse grâce à la technique du « caricatural » construit par « le travail des contradictions avec lesquelles il faut composer » (Venturini, 2005:59). Ce sont Madjid et sa mère qui s'interposent pour calmer M. Livresque, le voisin français qui bat chaque soir et après une forte dose d'alcool, sa femme et ses enfants :

« Et même à ses gosses, qu'il fout des trempes pas possibles. Souvent, d'ailleurs, il frappe dans le tas, aveuglé par l'alcool. Spectacle permanent, seule relation et communication avec les voisins de pallier. Dehors on se dit à peine bonjour. C'est comme ça. » (Charef, 1983 : 19).

Nombreuses sont les anecdotes dans le récit de Charef et ne sont pas sans intérêt pour son écriture satirique fondée sur un rapprochement caricatural qui oppose fondamentalement les contradictoires : maghrébin et français, Madjid /Livresque, Malika/ madame Livresque. En effet, les traits de caractère de la mère, une femme maghrébine, vigoureuse, courageuse et solide, s'opposent à ceux de la mère française peureuse et faible. La Malika, comme se plaît à l'appeler le narrateur, aide aussi une voisine française, garde et nourrit toute sa famille. Le jour où Josette, désespérée, tente de se suicider, c'est Malika qui émeute toute la cité pour venir en aide et l'encourage à garder espoir :

« Josette amène son fils Stéphane chez Malika comme tous les matins de semaine. Elle trouve Malika affairée à vêtir ses propres gosses avant le départ pour l'école. Stéphane a grandi ici, puisque Malika fut sa nourrice au cours de ses trois premières années. Elle le demeure, car Josette commence en usine le matin très tôt. C'est Malika qui conduit Stéphane à l'école et qui le ramène le soir. Comme nounou, elle se faisait payer un peu. Maintenant, c'est gratuit.(...) Elle n'a pas posé de questions . » (Charef, 1983 : 52).

Dans un espace socioculturel nouveau, Malika qui représente l'immigrée maghrébine, arrive, comme le montre le narrateur, à s'adapter à sa situation d'étrangère. Le diminutif du prénom de la mère célibataire Josette révèle toute la fragilité du personnage comparé au portrait de la femme maghrébine dont le nom est distingué par l'article défini « la ». La comparaison crée un parallèle satirique avec le portrait de son fils, Madjid qui est plutôt égaré entre deux cultures, deux langues et deux histoires dont il se plaint toujours.

Sa mère et lui sont arrivés ensemble en France, à la demande du père, et ont subi la même déception pénible. Le flash back nous la montre comme une femme allègre et dispose, respectée par toutes les autres femmes du clan : « ses longs cheveux tressés et cachés sous un foulard dernier cri, elle entonnait la chansonnette que répétaient les autres. Elle chantait des chansons qui se moquent souvent des hommes comme de vulgaires prétentieux. Elle était belle, Malika, grande, élancée» (Charef, 1983:51). En France, elle cherche à retrouver son autorité en prenant en charge son foyer après la maladie du père. Elle se plaint, par contre, de son fils qui s'abandonne à sa crise d'adolescence et qui reste en marge de la vie sociale dans son nouveau pays, sans vouloir s'y adapter. Mais la présence-absence du père et les difficultés de l'insertion dans le corps social l'empêchent de prendre les bonnes décisions. Le narrateur omniscient insiste à maintes reprises sur les causes affectives et sociales de l'échec. Par le biais de

la stratégie des oppositions caricaturales, les personnages ne sont jamais ni en position d'accusé, ni encore dans celle d'innocent.

Les narrateurs dans les récits de Begag adoptent par contre l'attitude de *l'accusé accusant* dont les propos sont tantôt des protestations d'innocence et d'aveux obliques de culpabilité. Dans chaque récit, nous avons remarqué la présence d'un scénario de culpabilité qui nous pousse à réfléchir sur la portée satirique de la problématique de la faute, de la culpabilité et de la punition. La scénographie est structurée à partir des microstructures narratives qui mettent en scène cette logique psychologique. Tout commence avec cette scène:

« Sur le parking, à quelques dizaines de mètres, une forme humaine avançait, désarticulée. Le garçon, vint-cinq,(...) était à une vingtaine de mètres de nous quand j'ai vu qu'il était handicapé, obligé de pencher son corps à gauche pour trainer son pied droit devant lui, et vice versa. Son derrière lui servait de contrepoids pour équilibrer son corps désaxé. (...)Nick se retourne vers moi, les yeux brillants, la bouche fine et longue, le rire commence à s'élaner sur son visage et se propage en moi jusqu'à devenir fou, incontrôlable. Nick écrase sa main droite sur sa bouche pour s'étouffer et moi je me tourne en sens opposé pour ne plus rien voir. Nous rions, rions, rions jusqu'à l'agonie. » (Begag, 1989 : 80).

En les surprenant se moquer de son fils malade, la mère les interroge. Ayant la conscience paisible et calme, Nick revient chez lui, tandis que pour Béni, un sentiment de culpabilité resurgit avec une attente angoissée du prochain malheur qui s'abattra sur lui. La deuxième faute ne tardera pas à venir : il offre sa chaîne en or à France, sa camarade qu'il aime, qui la refuse. C'est pourquoi, il a voulu « *jeter la chaîne au cabinet, avec le coran, mais seulement voulu* » (Begag, 1989 :46). Ce n'est pas n'importe quelle chaîne, elle est offerte par sa mère comme porte bonheur, une chaîne avec le symbole du livre sacré.

Conscient de la portée du geste profanateur, il se presse d'ajouter, « *seulement voulu* », déjà et gagné par le sentiment de sa faute impardonnable pour un Moi qui a intériorisé tous les tabous et les interdits de la désacralisation. Béni s'accuse constamment d'avoir commis les pires des fautes et se doit des justifications convaincantes. Pour aller à la discothèque avec ses amis et rencontrer France, il demande de l'argent à son père, mais « *avec regret, je n'étais pas fier de donner à des propriétaires de discothèques l'argent de mon père, celui qu'il gagnait en brûlant ses mains avec le ciment (...) Il a fallu que je jure sur la tête d'Allah que je rembourserais au centuple. Un jour.* » (Begag, 1989 :157). Toutes les infractions sont commises seulement dans l'esprit de Béni qui dévoile une habitude étrange à ne pouvoir jouir sans souffrir, sans se dresser un procès pour s'acquitter de sa peine.

La satire dans ces récits, fustige ce pli chez tous ses personnages éponymes en indiquant qu'il y a, effectivement, un comique du masochisme, ou comme le note Assoun, « *cela porte à rire, mais à rire jaune* » (Assoun, 2007 :5). Il y a toujours cette charge d'angoisse dans le spectacle comique, qui est communiqué au lecteur, d'une conscience qui accepte avec satisfaction, voire, cherche éperdument, son supplice psychique dans des scènes tragicomiques répétées au plaisir du narrateur.

L'écriture satirique vise, par contre, cette façon de relier la souffrance actuelle à un délit qui n'existe que dans la conscience de cet adolescent. Elle tourne en dérision le retour du refoulé activé par une tendance psychique à réactiver les blessures narcissiques. En effet, il est éconduit par France, et s'inquiète de son initiation à un monde social occidental jusque là inconnu pour lui.

À travers ces micro-récits où le sujet troublé est mis en scène, le récit se moque de ce sentiment constant de culpabilité qui exprime la réprobation du Moi, et la mémorisation d'un fait honteux. Il est comme tous ces jeunes qui gaspillent l'argent de leurs pères pour des futilités.

C'est une douleur qui est sentie comme une punition bien méritée. Or, tout ce scénario de la culpabilité n'est qu'un miroir réfléchissant la scène traumatique réelle, celle où Béni ne peut pas accéder au *Paradis de la nuit*, une boîte de nuit. Le caissier refuse de lui donner la carte du club et le videur le renvoie brutalement, alors désespéré :

« Je suis allé attendre dans un coin. J'ai dit mille fois « enculé de votre mère » et tous les gros mots, les mots énormes, les mots immenses qui se cachaient dans mes tiroirs de garçon respectueux sont sortis comme du vomi de ma bouche. En crachent sur leur mère, je me suis juré revenir le lendemain pour mettre le feu à ce paradis de merde. Le videur : je le coincerais dans un coin avec tous mes copains et, personnellement, je le chatouillerais avec une lame de rasoir. » (Begag, 1989 : 171).

C'est cette scène qui est à l'origine du scénario inconscient des fautes commises par le protagoniste et qui justifie la punition de Béni par son rejet, donc, par l'échec de son initiation sociale. Sans ce décor soigneusement élaboré par le narrateur, la punition ne saura être tolérée, voire, recherchée. Il est vrai que l'écrivain a été lui-même victime de cette discrimination raciste, dans son jeune âge. Il nous l'a expliqué :

« parce que j'en ai souffert moi aussi, à Lyon, quand on était enfant... avec les copains et les copines, on allait manger des pizzas ou on allait à une petite discothèque, juste pour se marrer, quand le type nous dit : toi, toi et toi là bas, je crois pas que ça va être possible »¹.

Mise à part ce biographème attesté, le choix du personnage « beur » et gros, met à nu le mal être psychique de toute une génération constituée en groupe minoritaire. Ainsi, l'altérité du personnage est-elle voulue délibérément par le narrateur-auteur. Et le seul remède à cet handicap est, évidemment, l'humour, qui « partage sans rechigner les défauts qu'il dépeint chez son prochain » (Morier, 1981 : 198). Pris dans les tenailles d'une conscience malheureuse accablée par la culpabilité, le moi tente d'en échapper en cherchant la jouissance dans la souffrance morale.

Mais le désir inconscient de survivre, de sortir de l'impasse, l'oblige à se défendre de toute condamnation morale. Par le principe de plaisir cher à Freud, le moi essaie de prouver qu'il est capable d'agressivité par insultes ou ce qu'il appelle humoristiquement les gros mots. Une agressivité verbale, certes, mais elle n'est pas adressée directement à son persécuteur. Tout se joue comme d'habitude dans la conscience d'une conscience anxieuse où se livre une bataille entre les instances psychiques. Le héros n'est pas capable d'assurer les actes agressifs « *mon cœur saigne de honte, j'ai peur qu'il me frappe.* » (Begag, 1989 : 170).

Toute l'agressivité dont il pourrait faire preuve, se retourne en une cruauté contre lui-même, contre le garçon respectueux qu'il est, contre l'idéal qu'il a intériorisé : le videur se tourne

« vers le client qui vient juste après moi, un jeune, l'air normal. Il tend un billet de cinquante francs, dit bonsoir, comme moi je l'ai dit et le caissier lui rend vingt francs. Il m'a regardé dans les yeux. Comme on regarde un accident de la route pour voir si les gens qui sont par terre sont vraiment morts-morts ou seulement blessé. » (Begag, 1989 :172).

En dernier lieu, la victime de l'humour est toujours l'humoriste lui-même, victime de l'accident d'un parcours initiatique raté. Il se contente d'insultes et de menaces vaines, surtout se résigne à attendre. L'attente s'identifie, comme nous l'avions déjà constaté, à la passivité, une des caractéristiques fondamentales de la logique masochiste.

Après avoir décidé d'aller vers France-personnage/la France-nation, Béni se heurte à l'échec de l'intégration, faute de look et de la bonne carte d'adhérent. Toutes les fautes accumulées apparaissent à l'origine du désir de l'intégration qui s'avère faux, une illusion. Dès lors, la morale fait surface incarnant la figure du père, contre l'avis duquel il projette épouser France, personnage et pays. La fin du roman montre Béni qui monte vers le ciel avec une voix féminine qui l'incite à résister :

« C'est là que j'ai aperçu l'ombre. Elle m'a appelé : - Béni ! Béni ! Allez, viens. Résiste. J'ai tout de suite compris. Je me suis redressé, j'ai pris mon élan sur deux ou trois mètres et je me suis agrippé vigoureusement à son épaule. En un éclair nous nous sommes envolés vers les étoiles, le paradis de la lumière. En regardant derrière moi, j'ai vu le videur et le caissier minuscules, minuscules, minuscules.... » (Begag, 1989 : 173)

Une fin non conclusive de l'histoire qui se rapproche de celle des récits fantastiques, entre autres, les contes de fée, confirme que l'intégration souhaitée par Béni est symbolisée par la porte fermée du paradis privé. Cette fin pourrait symboliser aussi, une dépression liée à un profond sentiment d'échec.

Cet échec découle de la disjonction entre les rêves, les certitudes refoulées et la réalité amère à laquelle le héros est confronté. Le scénario de la désillusion est sous-tendu par la dialectique réel/fiction. Le synopsis psychique mis en intrigue offre au narrateur une position dominante qui régit le personnage fictionnel. La part donnée à la fiction témoigne, par contre, du souci d'objectivité que représente le récit humoristique.

Dans le *Thé au Harem d'Archi Ahmed*, le personnage « Beur » -entre autres, Madjid- est mis en échec et subit une stratégie de dérision et de dramatisation. De péripéties en péripéties, Madjid connaîtra toutes les situations qui renforcent sa marginalisation, de la sexualité à la déviation sociale, de l'agression au vol, pour enfin, se retrouver, dans la dernière scène du roman, devant la mer, espace hautement symbolique :

« Ils arrivèrent au bord de la mer en pleine nuit. Un vent léger soufflait sur la plage. Ils laissèrent la voiture sur la route et coururent vers l'eau en chahutant. Madjid était à la traine, il les rejoignit au bord de l'eau en marchant. Il avait pas le moral. » (Charef, 1983 :182).

Majid n'a pas le moral parce qu'il a découvert le métier réel que la sœur de Pat, la femme qu'il a aimé, a sombré dans la débauche alors qu'elle disait être une secrétaire dans un bureau.

Madjid ne dit rien à Pat et se laisse trainer, trop amolli par la mauvaise surprise «Madjid fixait l'horizon sombre, cheveux au vent, mains dans les poches. Il était mal à l'aise, comme quand on s'ennuie.» (Ibid). Il s'assit paisiblement et refuse de participer à la joie des copains qui se délectent à la plage dans une voiture volée. Le contre point symbolise la première étape dans la transition de ce Beur, sa rupture de son environnement. Mais ce moment de joie s'estompe à la vue de l'estafette des gendarmes qui se pointe dans l'horizon :

« Il [Pat] réveilla Madjid et lui montra ce qui arrivait devant eux. Madjid leva la tête, fixa l'Estafette qui brusquement s'arrêta en plein milieu de la chaussée, et il vit un gendarme descendre. » (Charef, 1983 : 182).

Quand les gendarmes s'approchent, Pat le prévient « *ils se ruèrent hors de la voiture et s'enfuirent à travers champs. Avant de partir, Pat avait hurlé à Madjid qui visiblement ne voulait pas quitter son siège : dépêche toi, putain !* » (Ibid). Pat s'enfuit, mais Madjid n'entend pas, ne veut pas entendre « Madjid ne bougeait pas. Il regardait droit devant lui, les yeux mi-clos, las, dégoûté, fatigué ». Cette dernière scène mettra fin à une longue errance du personnage qui préfère la passivité.

Lorsque les agents de l'autorité l'enferment dans l'estafette, il dort contre la vitre, et ne répond pas aux questions du brigadier. Le refus de communication avec l'autorité et ce besoin de dormir, de se laisser gagner par l'envie de se reposer, d'une fatigue constante dans tout le récit, ne renvoie pas seulement à l'image du retour « à l'état fœtal », comme l'explique Vaturini, qui est « révélateur d'un éveil au monde à venir », il trahit, nous semble-t-il, un acte punitif.

La conscience se lasse de livrer assaut aux exigences d'un idéal persécuteur, incarné par les convictions de capacités extraordinaires, le poussant à commettre tous les délits pour combler une supériorité bafouée. Le sujet se prépare au châtement que l'instance morale lui préconisait, non pas celle de l'autorité policière qu'il dédaigne, mais celle de la mère qui l'avertissait « *tu seras perdu, et moi aussi* » (Charef, 1983 : 17). Il ne s'agit pas seulement d'une simple homophonie mère/mer mais d'une stratégie de dramatisation qui met en scène le scénario inconscient de la douleur-culpabilité-passivité.

La culpabilité n'est pas représentée, on s'en souvient, en outrance dans le récit de Mehdi Charef mais elle est présente, en filigrane, à travers la longue errance des deux banlieusards et le souhait final de rédemption de Madjid qui est rejoint par Pat. Par ailleurs, le procès satirique prend parfois la forme d'une auto-ironie scripturaire. Les écrivains-protagonistes conjurent le spectre de l'échec de leur projet d'écriture. Les narrateurs tournent en dérision l'écriture d'un personnage (Grézi) ou renoncent à publier le récit (Yaz) dans le roman de Djaïdani, ou perdent leur manuscrit (Momo) dans *Dis Oualla !*. Il est important de souligner que c'est par le biais de l'écriture que les protagonistes achèvent leur entrée dans l'âge adulte.

Ils réussissent à imposer leur individualité vis-à-vis de l'environnement immédiat : Yaz à l'égard des « racailles » de la banlieue, autrement dit, de la bande des adolescents délinquants, Grézi à l'égard des autres prisonniers plus âgés que lui « *moi, à côté d'eux je suis un ange, j'ai pensé avant de les connaître* » (Djaïdani, 1999 : 129), Momo à l'égard d'un père autoritaire et un gardien raciste.

Ils cherchent leur singularité individuelle à travers l'écriture qui se présente comme un moyen et une fin. Par le biais du rôle de l'auteur, ces personnages se créent une nouvelle identité. Les personnages « beur » écrivent/s'écrivent et les pages deviennent un espace de résistance à la négation identitaire. Grézi s'opposait à la société par des actes criminels, une fois en prison, il découvre le pouvoir de l'acte scripturaire comme exutoire:

« *L'esprit sonnait dans l'abri sombre de sa cellule, le prisonnier comprit cent fois que les prix sont lourds pour ceux qui s'égarent de la route, alors il prit son mal en patience dans sa nouvelle résidence pleine de frissons qui lui redonna une raison, survivre..* » (Ibid).

Il décide donc de survivre par l'écriture « *plus que me punir, la prison m'a fait réfléchir sur mon avenir...* » (Ibid).

Quant à Yaz ou Momo, ils font le pari de retourner en triomphe le spectacle de la misère des banlieusards. Les romans qu'ils comptent écrire se révèlent comme un processus d'apprentissage car à travers l'initiation à l'écriture, ils accèdent à la formation sociale. Yaz a connu une scolarité ratée, ensuite le chômage et la pauvreté dans la grisaille du béton. Il écrit pour « exister », comme il l'explique à son ami. Cependant nous y retrouvons les paradoxes dont se nourrit la relation du créateur au personnage-écrivain car on met en scène l'échec du protagoniste qui s'essaie à l'écriture.

Or, la course de ces personnages vers l'échec scripturaire- Momo finit par accepter la perte de son manuscrit, Yaz est pris en otage, Grézi est emprisonné- est inséparable de la victoire de l'auteur du livre qui, par ricochet, sa compétence romanesque aux dépens du personnage-écrivain raté. Cette polyphonie scripturaire est thématifiée dans les deux récits par le biais de ces doubles de Djaidani et de Begag.

L'axe des deux récits est fondé sur cette relation entre l'auteur et ses doubles fictionnels. En effet, la création réussie est fondée sur l'impuissance, en devenant un exutoire d'un refoulement, celui de l'angoisse de tout écrivain devant le spectre de l'échec : de la production et de la réception. Nous adoptons l'analyse de Bourdieu, appliquée sur l'œuvre de Flaubert :

« Là où on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves de genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise d'objectivation de soi, d'auto-analyse, de socioanalyse, Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance que le définissent, dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, dont l'impuissance se manifeste, entre autres choses, par son incapacité d'écrire, de devenir écrivain. » (Bourdieu, 1992 :50).

L'échec ne doit pas nous faire oublier la portée satirique subtile du fonctionnement discursif dans ces deux romans, qui crée un écart entre le dispositif énonciatif et l'histoire racontée. Le dédoublement réflexif met l'accent sur le rapport paradoxal entre le dit et le dire (Ducrot, 1984)², autrement dit, sur la duplicité énonciative mise en œuvre par « la tension entre le tableau d'une vie d'auteur raté et ce cadre d'un récit qui doit consacrer la réussite de son auteur à travers cette énonciation même » (Maingueneau, 2004 : 228). La satire vise, en effet, cette tension car ces écrivains nous offrent un spectacle de l'impuissance créatrice.

Dès lors, la tension entre le dit et le dire devient à la limite paradoxale puisque les écrivains-personnages ratés sont aussi les narrateurs autodiégétiques de *Dis Oulla !*, et *Boomkoeur*, qui traitent les mêmes sujets et styles que leurs auteurs Djaïdani et Begag. Mais ces derniers mettent en scène leur échec, et par conséquent, ces narrateurs deviennent par là même de pâles figures devant leurs créateurs. En reprenant la même configuration narrative et discursive, le livre à écrire devient un énoncé parodique qui trahit une réflexion auto-ironique sur la littérature produite par les écrivains français d'origine maghrébine.

Dans ces deux cas, l'échec met fin à la légitimité de l'énonciation de l'auteur car le narrateur « beur » appréhende sa confrontation permanente avec l'Autre, indifférent. Le lecteur ne lit pas seulement les aventures du personnage qui aspire devenir écrivain, mais surtout un questionnement sur l'écriture du témoignage que les écrivains pratiquent, dès l'émergence de cette littérature à partir des années 80, et sur sa lecture.

Or, sa réception est souvent cantonnée dans un préalable imposée par un horizon d'attente stéréotypée sur l'écriture de la misère dans les banlieues, (par les écrivains beur ou non beur), sur la demande d'un canevas préfabriqué. Grâce à cette critique auto-ironique, Begag et Djaïdani montrent dans leur dire le rejet de ce type de réception. Au début des deux histoires, les personnages-écrivains affichent leur penchant pour l'écriture de soi, donc, établissent un contrat autobiographique avec un lecteur désireux d'être initié aux secrets et codes des banlieues. Cependant, la fin de chaque récit est un démenti satirique d'un roman « beur » fondé sur une autobiographie pure.

Un narrateur « beur » qui ne veut pas livrer ses secrets et qui garde jalousement pour lui « *les histoires de quartier du best of de la mémoire de Grézi (...)* [qui] ne vous les balancerai(t) pas. Faites l'effort de nous rendre visite. Dans nos cités, c'est la France de demain qui est mise hors jeu » (Djaïdani, 1999 : 139), est hors du commun, ou du moins peut décevoir son lecteur interpellé vivement par lui. Quant au roman de Begag, il pose humoristiquement la question par l'intermédiaire d'Emilie, la bien aimée de Momo, pour qui celui-ci a écrit le roman :

« -A quoi ça sert de lire si on se rappelle pas ? C'est du dé-lire ! J'ai senti son regard dans mon dos tandis que je me tenais près de la fenêtre au mont Blanc. Elle a demandé à quoi ça servait d'écrire, si les mots s'envolaient. Je me suis tourné vers elle. Sans réponse, hormis un sourire. » (Begag, 1997 :137).

Le sourire de Momo dissimule une question qui hante l'écrivain Begag : est-il possible, en effet, pour l'écrivain issu de l'immigration de capter l'attention des lecteurs français sans se confiner dans le rôle de porte-parole qui rapporte fidèlement ? L'auto-ironie scripturaire devient plus claire par la demande de Grézi de faire un reportage au lieu d'écrire un roman : « -Yaz, faire un reportage, cela ne serait-il pas plus intéressant et enrichissant ? » (Djaïdani, 1999 :150). Comme si le narrateur « beur » doit se contenter de dire ce qui se passe dans son univers social périphérique et son œuvre doit se caractériser par l'absence de tout élément romanesque.

Or, les deux romans de Djaïdani et de Begag exploitent l'illusion narrative car le fictionnel est nullement absent mais sans cesse convoquer par ces auteurs qui veulent avant tout briller comme des hommes de lettres. L'effort d'écriture apparaît dans leurs

techniques narratives et discursives puisqu'ils préfèrent mettre en place une écriture autobiographique à rebours où réel et fictionnel se mélangent. On ne sait pas où commence le réel où finit le fictionnel et vice-versa.

Le procès de l'échec de l'écrivain-personnage met en place une auto-ironie scripturaire subtile chez Begag qui pose la vacuité de la narration romanesque « *c'est drôle, ça me fait repenser à la mémé au chien. A la bibliothèque, elle nous avait dit qu'elle oubliait aussitôt les histoires qu'elle venait de lire* » (Begag, 1997 :160). Ou encore mêlant l'humour scatologique à une réflexion qui résume le récit de Momo :

« *Ça donne du plaisir ! Y a pas besoin d'aller à l'école pour comprendre ça. A quoi ça sert de manger, puisque tout finit aux W.C, que tous les fleuves finissent à la mer ? Je dirai même mieux : à quoi ça sert de paraître, puisqu'on va disparaître ?* » (Ibid)

Et pourtant son livre se termine comme dans tous les autres romans, pour recommencer. Cette fin illustre le paradoxe de cet humour qui vide l'écriture littéraire de son sens sans céder toujours au pouvoir de sa séduction. La satire cible cette contradiction insurmontable pour l'écrivain « Beur » entre la nécessité d'inventer des histoires et l'authenticité de l'écriture de soi.

Notes

¹ Notre entretien avec Begag à Lyon invité par Charles Bonn à l'université Lumières II.

² Pour reprendre les termes de Ducrot. Voir Ducrot, Oswald, 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris, Editions Minuit.

Bibliographie

- Begag, Azouz. 1989. *Béni ou le paradis privé*. Paris : Seuil, Collection « Point-virgule ».
- Assoun, P-L 2007. *Le masochisme. Leçons psychanalytiques*. Paris : Economica.
- Begag, Azouz, 1995, *Les Chiens Aussi*, Paris, Seuil, coll. « Point-virgule ».
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil.
- Charef, Mehdi. 1983. *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*. Paris : Mercure de France.
- Djaidani, Rachid. 1999. *Boomkœur*. Paris : Editions France loisirs.
- Ducrot, O.1984. *Le Dire et le Dit*. Paris : Editions Minuit.
- Guène, Faiza. 2004. *Kiffe kiffe demain*. Paris : Hachettes littératures.
- Mangueneau, D. 2004. *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.
- Mdarhri-Alaoui, A. 1996. « *Place de la littérature beur dans la production franco-maghrébine* ». In *littératures des Immigrations* : 1) Espace littéraire émergent, Paris : l'Harmattan, n° 7.
- Morier, H. 1981. *Dictionnaire de Rhétorique et de poétique*. Paris : PUF.
- Sangsue, D. 2007. *Relations Parodiques*. Paris : Librairies José Corti, Les Essais.
- Venturini, F. 2005. *Mehdi Charef, Conscience esthétique de la génération « beur »*. Biarritz : Atlantica.