

**LES PERSONNAGES FÉMININS DANS LES ÉCRITURES MIGRANTES
D'AFRIQUE SUBSAHARIENNE ET DU MAGHREB**

**LES PERSONNAGES FÉMININS DANS LES ÉCRITURES MIGRANTES
D'AFRIQUE SUBSAHARIENNE ET DU MAGHREB**

par

GHISLAIN NICKAISE LIAMBOU

Thèse

**Soumise au Département d'études françaises comme accomplissement partiel des
réquisitions en vue de l'obtention du diplôme de Maîtrise ès arts**

Université McMaster

© Ghislain Nickaise Liambou 2010

Maîtrise ès arts de Français (2010)

Université McMaster

Hamilton, Ontario

Titre : Les personnages féminins dans les écritures migrantes d'Afrique subsaharienne et du Maghreb

Auteur : Ghislain Nickaise Liambou, Master 2 Lettres modernes (Nice)

Directeur : Dr. Eugène Nshimiyimana

Pages : vi, 97

Résumé

Après un fléchissement, dans la décennie des Indépendances africaines, le thème de l'immigration a acquis, depuis les années 1980, une importante visibilité sur la scène littéraire francophone. Cette écriture de l'immigration s'accompagne de l'entrée en masse, sur la plan institutionnel, de femmes écrivaines dans les champs littéraires ; principalement en Afrique subsaharienne et au Maghreb. Ces deux facteurs soulèvent des questions liées à la nécessité de la réécriture de cet exil qui avait déjà caractérisé les premiers textes des littératures africaine et maghrébine autour des années 1950, ainsi qu'à l'impact de ces nouvelles écritures migrantes par rapport à la question de l'identité féminine des ex-colonisées dans les grandes métropoles occidentales. C'est à ces préoccupations que nous tentons de répondre dans cette thèse.

À Laura et à Naucraise

Remerciements

J'exprime toute ma reconnaissance à Monsieur le Docteur Eugène Nshimiyimana qui m'a suivi et orienté, tout au long de mon année de Maîtrise, dans la recherche scientifique et littéraire ainsi que dans la rédaction de cette thèse. Grâce et ses conseils éclairés, j'ai pu mettre la main sur les textes théoriques et critiques qui ont été d'une grande utilité dans l'élaboration de cette étude.

Je remercie également Madame le Docteur Suzanne Crosta ainsi que Monsieur le Docteur Nicholas Serruys qui ont volontiers accordé leur temps à la lecture de ce document et m'ont aidé à le retoucher et à le rendre plus lisible.

Mes remerciements s'adressent également à Mesdames Maroussia Ahmed, Béatrice Kansayisa, Eugenia Dos Santos, Paula Roberts-Banks ainsi qu'à Monsieur Michael Kliffer pour leur assistance multiforme pendant mon séjour d'étudiant à l'Université McMaster. Qu'ils trouvent ici l'expression de mon indéfectible reconnaissance à leur égard.

Je remercie enfin tous les enseignants du Département d'études françaises ainsi que tous les étudiants de Maîtrise de l'année 2009-2010. Grâce au climat chaleureux qui a prévalu entre tous, nous avons pu mener à bon port nos travaux de recherche tout en restant attachés à la vie du département. Puisse ce climat de fraternité et de cordialité se perpétuer au-delà de notre promotion !

Table des matières

Résumé.....	iii
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
Introduction	1
PREMIÈRE PARTIE	
LE ROMAN DE L'IMMIGRATION ENTRE ESTHÉTIQUE POSTCOLONIALE ET REPRÉSENTATION DE LA VOIX FÉMININE	
I. Œuvres pionnières et représentations de la figure féminine.....	10
II. La femme étrangère et la relation interraciale dans <i>Les Boucs</i> de Driss Chraïbi : une contre-romance.....	17
III. La mère et l'humeur noire dans <i>Le Docker noir</i> de Sembène Ousmane.....	24
DEUXIÈME PARTIE	
ESPACE POSTMIGRATOIRE ET RECONFIGURATION DU DISCOURS FÉMININ	
I. De nouveaux espaces concentrationnaires : la banlieue et le HLM.....	42
II. <i>Georgette !</i> de Farida Belghoul : le choix du non choix.....	44
III. Fatou Diome et la double meurtrissure de la subjectivité de Mémoria dans <i>Kétala</i>	59
IV. Le statut de l'imaginaire chez Calixthe Beyala.....	71
V. <i>Le Fou de Shérazade</i> de Leïla Sebbar ou le refus d'obtempérer.....	81
Conclusion	86
Bibliographie	90

Introduction

L'écriture littéraire est fréquemment comparée à une sorte d'exil. Mais au-delà de cet exil plus ou moins métaphorisé, l'histoire littéraire au fil des siècles a mis en scène l'exil réel, c'est-à-dire géographique, caractérisé par un changement physique du lieu de résidence. Ainsi, les noms comme Dante, Hugo, Ionesco ou Kundera renvoient, avec plus ou moins de similitudes, à l'exil.

Toutefois, dans notre recherche, nous nous intéressons à une forme particulière d'exil, celui qui s'associe au phénomène de l'immigration, à l'action de venir dans un pays pour s'y fixer d'une manière temporaire ou définitive. L'immigration, selon Christiane Albert (2005 : 11), « se distingue de l'exil dans la mesure où le changement de résidence cesse d'être envisagé dans une perspective individuelle pour devenir un phénomène de masse et concerne la société dans son ensemble. » C'est donc par son ampleur ainsi que par les problèmes qu'elle pose en termes de reconfiguration tout autant de l'espace que de l'imaginaire collectif de la société d'accueil que le champ émergent de la littérature migrante nous paraît constituer un défi à l'historiographie littéraire.

Le choix de ce thème tient à un souci d'approfondir une recherche entreprise depuis trois ans sur l'énonciation dans les romans de la nouvelle diaspora africaine en France. L'analyse de ce corpus nous a permis de mettre en lumière deux remarques ; d'abord le retour, sur la scène littéraire francophone africaine, d'un thème, celui du voyage en Occident, qui trouve son origine dans les textes d'écrivains africains de la première génération ou ceux de la période coloniale, qu'ils soient d'Afrique subsaharienne ou du Maghreb. Ensuite, l'émergence de voix féminines au sein de cette nouvelle génération d'écrivains de la diaspora africaine en Occident. Ainsi, dans l'article

qu'elle a consacré aux stratégies d'une écriture féminine chez Farida Belghoul, Caroline Eysel, dans Michel Laronde (1996 : 55), écrit : « Depuis le début des années quatre-vingt, l'émergence en France de la littérature maghrébine issue de l'immigration est caractérisée par une forte présence féminine ». En Afrique subsaharienne, l'ouvrage d'Odile Cazenave intitulé, *Femmes rebelles: naissance d'un nouveau roman africain au féminin* (1996), est très révélateur de la croissance en nombre de voix féminines dans la nouvelle diaspora africaine en France.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons sélectionné six romans qui n'épuisent évidemment pas le traitement des aspects liés à notre problématique, mais qui donnent du moins un éclairage sur les caractéristiques des textes de cette littérature émergente. Les textes retenus sont : *Les Boucs* de Driss Chraïbi (Paris : Denoël, 1955), *Le Docker noir* de Sembène Ousmane (Paris : Présence Africaine, 1973/ Debresse, 1956), *Georgette !* de Farida Belghoul (Paris : Editions Bernard Barrault, 1986), *Le Fou de Shérazade* de Leïla Sebbar (Paris : Stock, 1991), *Les Honneurs perdus* de Calixthe Beyala (Paris : Albin Michel, 1996) ainsi que *Kétala* de Fatou Diome, (Paris : Flammarion, 2006).

Ces textes couvrent deux périodes de la littérature africaine francophones. Certains, ceux de la période coloniale, sont écrits par des romanciers africains en prise directe avec la décadence de l'empire colonial français et se construisent sur la représentation des personnages féminins. Ils mettent en scène des personnages masculins immigrés dans leurs relations avec les femmes africaines ou occidentales. Les textes de la seconde génération de l'immigration, principalement écrits par des romancières africaines et maghrébines, mettent en scène des personnages féminins au centre du récit

et soulèvent des problèmes liés à l'intégration des immigrées dans la société occidentale actuelle. Ils évoquent la crise identitaire à laquelle ces personnages sont confrontés, après leur émigration en France. Ainsi, *Les Boucs* de Driss Chraïbi évoque le séjour d'un immigré algérien en France. À l'âge de dix ans, Yalann Waldik est un jeune Berbère, cireur de souliers à Bône, en Algérie. Au gré de son activité, il rencontre un prêtre français qui lui tient ce discours : « Considère, mon enfant, dit-il. Si tu étais en France, tu apprendrais déjà le latin et le grec et dans dix ans tu serais un homme » (p. 193). Sur ce, Waldik se rend en France et fait l'expérience de la condition d'immigré toute faite de faim, de mépris, de privation de toute forme d'humanité.

Dans son roman *Le Docker noir*, paru en 1956, Sembène Ousmane met en scène une dérive tragique dans la vie d'un personnage d'immigré. Diaw Falla, immigré d'origine sénégalaise habite Marseille et y exerce le métier de docker au port de la ville phocéenne. Il consacre ses nuits à sa passion : l'écriture. Aussi vient-il d'achever la rédaction d'un roman intitulé *Le Dernier voyage du Négrier Sirius*. Malgré ses inlassables efforts dans la recherche d'un éditeur, Diaw est dans l'impossibilité de se faire éditer. Sylla Djibril, un ami africain d'origine guinéenne le met en rapport avec Ginette Tontisane, une romancière, habituée du monde éditorial. Mais c'est malheureusement sur ces entrefaites que l'existence du protagoniste bascule. Ginette fait éditer le roman en le signant de son nom. L'ouvrage obtient le grand prix littéraire de l'année. Désespéré lorsqu'il en est mis au courant, Diaw fait le voyage de Marseille à Paris. Il rudoie la fautive. Ginette succombe. Diaw est incarcéré, tandis que sa mère Yaye Salimata, en apprenant le verdict du procès, meurt de l'autre côté de l'Atlantique, en Afrique. Quant à sa compagne, Catherine, elle fait le trottoir pour nourrir l'enfant qu'elle a donné à Diaw.

Dans *Georgette !*, Farida Belghoul met en scène une jeune écolière de sept ans. Partagée entre trois espaces, l'école, la maison (une famille d'immigrés algériens analphabètes) et la rue où elle finit sous la roue d'une voiture qui pourrait être celle de l'institutrice en route vers le domicile des parents de la petite fille pour les informer de l'absence de leur fille à l'école. L'archive de cette impossibilité de fixation identitaire que vit la jeune écolière est son cahier de devoirs où les écrits de l'institutrice sont marqués à l'endroit et ceux du père à l'envers ; or l'endroit français est l'envers de l'endroit arabe.

Dans *Le Fou de Shérazade*, comme dans tous les trois romans qu'elle consacre à Shérazade, Leïla Sebbar nous plonge dans un univers de la fragmentation. Le récit se déroule à la fois dans un village où un olivier centenaire a été déraciné pour des raisons que la vieille femme gardienne de l'arbre centenaire n'arrive pas à comprendre ; d'où sa longue marche à la recherche du lieu où l'olivier a été transplanté. L'autre univers mis en scène est un monde de violence, Beyrouth (au Liban) où Shérazade l'échappe belle et à Jérusalem (en Israël) où elle erre jusqu'au mur des Lamentations. Enfin, l'action se déroule dans une cours de banlieue parisienne où l'arbre déraciné a été planté et où Shérazade est attendue pour le tournage d'un film. Ce texte sur fond d'un imaginaire où transparaissent les grands mythes fondateurs comme celui du retour de l'enfant prodigue ou celui de la colombe rapportant un rameau d'olivier après le déluge, se ferme sur une assomption de la modernité dans ses hybridités. La scène de la colombe qui revient avec un rameau d'olivier (191) est bien significative de la nouvelle alliance propre à la société postcoloniale.

Les textes des romancières d'Afrique subsaharienne révèlent de nombreuses convergences avec ceux de leurs consœurs du Maghreb, notamment à travers la mise en

scène de la fille partagée entre deux univers et celle de l'errance d'un sujet féminin dans un espace de la fragmentation. Ainsi, dans *Kétala*, Fatou Diome donne la parole aux objets inanimés. Le roman retrace, par récits interposés, tenus par les meubles de son appartement, l'itinéraire de Mémoria. Partie en France avec son époux Makhou, l'héroïne vit un cauchemar après son divorce avec Makhou. Abandonnée à son triste sort, Mémoria se met sur le trottoir et contracte le virus du sida avant de rentrer au Sénégal pour finir ses jours, reniée par ses parents qui l'accusent d'avoir mené une vie aux mœurs dissolues en France.

Quant au texte de Calixthe Beyala, c'est autour du parcours de Saïda Bénérafa que le récit se construit. À plus de cinquante ans, ce personnage part de Douala à Paris où elle côtoie toutes les formes de marginalité.

C'est ce corpus que nous analyserons en nous interrogeant sur le positionnement discursif de ces romancières. Existe-t-il des convergences entre ces textes sur le plan de l'écriture au-delà de la séparation institutionnelle existant entre la littérature africaine et la littérature maghrébine? Quelle peut être l'amplitude de l'écart, sur le plan du positionnement idéologique et institutionnel entre ces romancières de la nouvelle diaspora avec les différents discours tenus sur la femme africaine ou maghrébine aussi bien par les romanciers africains que par les romancières africaines et maghrébines des générations précédentes ?

C'est donc au regard de ces remarques qu'il nous a paru intéressant d'envisager une analyse approfondie des stratégies discursives à travers lesquelles le discours féminin peut constituer une formation discursive (Foucault, 1969 : 53), un ensemble d'énoncés se rapportant à un système historiquement déterminé. Nous envisageons de mettre en

évidence les transformations qui traversent le traitement du thème de la femme dans les écritures migrantes. Il s'agit, dans un premier temps, d'étudier les différentes représentations de la femme dans les textes fondateurs de cette littérature migrante d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, ceux de Driss Chraïbi et de Sembène Ousmane ; ensuite d'interroger les écritures féminines migrantes de la nouvelle génération à travers ce que Michel Foucault appelle « les règles de formation » qui les traversent au fil du temps, des « conditions d'existence (mais aussi de coexistence, de maintien, de modification et de disparition) » (1969 :53.) Il conviendra également d'articuler cette formation discursive à l'interdiscours, à travers la mise en perspective de l'intertextualité et du dialogisme inhérents à ces textes.

Il est enfin nécessaire, avant d'évoquer le plan que nous suivons dans notre travail, de rappeler l'évolution de la littérature africaine francophone de l'immigration. Dès la période coloniale, dans les années 1930-1950, les textes de romanciers africains et maghrébins mettent en scène des personnages d'immigrés, manœuvres ou étudiants. De ces œuvres fondatrices qui jettent certes les bases d'une certaine esthétique des écritures migrantes, la voix féminine est presque exclue. L'évocation de la femme se limite dans un contexte africain ou maghrébin. En contexte d'immigration, c'est par la représentation de la femme étrangère que la voix féminine intègre le roman de l'immigration. La prise de parole par les femmes intervient beaucoup plus tard, avec notamment des voix comme Assia Djebar et Mariama Bâ. Dans la première partie de notre étude, nous analyserons l'émergence de ce genre romanesque de l'immigration en soupesant la place accordée au personnage féminin dans les œuvres pionnières qui sont principalement dues à des écrivains comme Driss Chraïbi et Sembène Ousmane. Cette partie sera consacrée à

l'émergence d'une esthétique de l'écriture africaine francophone de l'immigration, à la représentation de la femme occidentale dans sa relation avec l'immigré africain ainsi qu'à la mère africaine et à la mélancolie qui la consume après le départ de son fils en Occident.

Autour des années quatre-vingt, l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains qui réinvestissent le thème de l'immigration est aussi caractérisée par une prise en charge du récit d'immigration par des voix féminines qui mettent en scène des héroïnes immigrées en confrontation certes avec leur espace d'adoption, mais surtout en confrontation avec l'homme immigré dans ces nouveaux espaces concentrationnaires que sont les banlieues et autres espaces socialement marqués où ces hommes, autrefois maîtres du harem, vivent une sorte de castration symbolique. Paradoxalement, ce renversement de la tendance n'implique pas forcément l'épanouissement total de la femme. C'est l'objet de notre deuxième partie intitulée « espace post-migratoire et reconfiguration du discours féminin ».

PREMIÈRE PARTIE

**LE ROMAN DE L'IMMIGRATION : ENTRE ESTHÉTIQUE
POSTCOLONIALE ET REPRÉSENTATION DE LA VOIX FÉMININE**

Bien que l'émergence de la littérature dite « beure » coïncide avec la prise de parole des femmes de façon significative dans les champs littéraires d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, le personnage féminin est présent dans la littérature migrante d'Afrique subsaharienne et du Maghreb dès les textes fondateurs. La fonction narrative assignée à ces figures féminines mérite que l'on réévalue la progression du personnage féminin dans cette littérature migrante de façon diachronique afin de mieux appréhender les régularités discursives qui se sont associées à l'évocation de la figure féminine aussi bien sous la plume de l'homme que sous celle, parfois déroutante, de la femme elle-même.

I. Œuvres pionnières et représentations de la figure féminine

Dans son ouvrage, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain* (2005: 26-27), Christiane Albert décèle trois périodes dans la mise en texte littéraire de l'immigration, correspondant chacune à des configurations narratives appropriées et dont la seconde, autour des années des Indépendances africaines, se caractérise par un fléchissement du thème de l'immigration dans le roman francophone :

Ainsi, peut-on distinguer dans la représentation littéraire de l'immigration trois périodes distinctes qui déterminent des configurations narratives différentes. La première commence pendant la colonisation et s'achève dans les années soixante. Pendant cette période, l'immigration est essentiellement représentée, soit par des romans mettant en scène des travailleurs immigrés, soit par des autobiographies d'intellectuels venus en France pour visiter le pays ou poursuivre leurs études. La seconde période commence avec les Indépendances et s'achève autour des années quatre-vingt. [...] En revanche, à partir des années quatre-vingt jusqu'à nos jours, l'immigration acquiert une grande visibilité dans les littératures francophones, au point d'en devenir un des thèmes majeurs. (26-27)

Au regard de ce découpage, il apparaît que la littérature de l'immigration africaine en France prend souche dans la période coloniale et met en scène principalement la figure du travailleur immigré ou celle de l'étudiant africain en France. Toutefois, si la figure de l'étudiant ne connaît pas une grande visibilité dans la production littéraire maghrébine de

cette époque, contrairement aux romans d'Afrique subsaharienne¹, le travailleur africain en France en revanche est un *topos*, un lieu commun, qui a été exploité aussi bien dans le roman maghrébin que dans le roman africain de l'époque coloniale. Or, le travailleur immigré est forcément sinon le compagnon d'une femme africaine ou non-africaine, du moins le fils d'une mère dont la fonction n'est pas moindre dans l'univers diégétique institué par le récit. Aussi allons-nous analyser la représentation de la femme dans deux des œuvres fondatrices de cette littérature de l'immigration, *Les Boucs* (1955) de Driss Chraïbi et *Le Docker noir* (1956) de Sembène Ousmane.

Les Boucs constitue, avec *Le Docker noir* et *Mirages de Paris* (1937) d'Ousmane Socé, les textes fondateurs de l'immigration des Africains et des Maghrébins en France. L'affabulation évoque le séjour misérable d'un jeune Maghrébin à Paris.

Le séjour du personnage mis en scène dans *Les Boucs*, ainsi que nous l'avons mentionné dans l'Introduction, est fait de marginalité. Waldik est également réduit à la délinquance pour subsister. Aussi cautionne-t-il des vols commis par son compagnon Raus pour se nourrir tout comme il se livre à une ivrognerie des plus déshumanisantes. Il est en outre réduit à partager la tragique condition de ses vingt-deux compagnons d'infortune, « les Boucs », qu'il s'avise de mettre dans un roman intitulé « les Boucs ».

¹ Dans la littérature francophone de l'Afrique subsaharienne, Huber de Leusse, dans un ouvrage intitulé *Afrique et Occident : Heurs et malheurs d'une rencontre* (1971), considère la question sous l'angle de l'acculturation, de la grande interrogation des Africains sur la nécessité d'envoyer ou de ne pas envoyer leurs enfants à l'école occidentale ainsi que des profits et des risques qui résulteraient de cette fréquentation. Aussi répertorie-t-il, à la lecture approfondie de cinq romans une multitude d'étudiants africains, en prise directe sur les nouvelles valeurs culturelles produites par la rencontre avec l'Occident. Entre autres étudiants, figurent Fantoman ou le sage étudiant, Kassoumi ou le fol étudiant, Climbié ou l'étudiant déçu, Samba Diallo ou l'étudiant désemparé.

Mais Waldik est aux prises avec la duplicité d'un prétendu parrain, Mac O'Mac, qui est censé aider à la publication du livre, mais qui tergiverse à propos. Au-delà de la tragique condition d'immigré, notamment celle propre au personnage focalisé, *Les Boucs* met en scène des questions de relations d'amour dans le contexte problématique et complexe du couple interracial. En effet, Waldik fait la rencontre de deux femmes, toutes européennes, Simone qui lui fait un enfant, Fabrice, et Isabelle, femme plus âgée que Waldik, avec qui pourtant il réussit à tisser une parfaite relation interculturelle.

Bien avant de procéder à la dynamique des rôles actanciels de personnages féminins dans ce roman, une mise en évidence du contexte historique de l'émergence de ce texte paraît nécessaire. Elle permet en outre de saisir les pesanteurs fondamentales ou les préjugés qui sous-tendent les représentations de l'autre.

Paru en 1955, le roman de Driss Chraïbi émerge dans un contexte tumultueux, celui de la bruyante marche vers l'indépendance des colonies françaises d'Afrique en général, ceux du Maghreb principalement². Ce contexte se prête notamment à la mise en scène du vent nouveau qui a soufflé dans la littérature maghrébine au sortir de la deuxième guerre mondiale, période prometteuse de changement, mais aussi d'une production littéraire consacrée au thème de l'aliénation qu' Isaac Yativ soulève dans son ouvrage intitulé *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952 à 1956* (1972). Il écrit à propos :

Après la deuxième guerre mondiale, un vent nouveau a commencé de souffler, porteur d'un message de libération aux peuples colonisés dont le Maghreb.

² En 1956 la Tunisie et le Maroc ont accédé à l'indépendance. L'Algérie, quant à elle y accède en 1962, après une sanglante guerre.

Les écrivains maghrébins ont réagi à cette situation, chacun à sa façon, et, dans tous les camps, on commença à se poser tout haut les questions : « Qui suis-je ? », « quelle est ma place ici ? », « où vais-je ? » ; ce fut, pour chacun, une formidable quête d'identité. Il n'est donc pas étonnant que le thème principal et omnipotent qui se dégage des œuvres littéraires de ce que Memmi appelle « la génération de 1952 », soit celui de l'aliénation, du déchirement, de la révolte, conséquence inéluctable du phénomène d'acculturation dont ils ont été en même temps bénéficiaires et victimes. (49-50)

Dans la perspective de ce texte inaugural du récit d'immigration maghrébine en France qu'est le roman de Driss Chraïbi, c'est dans le processus de l'ouverture à l'autre, au colonisateur, qui a longtemps prêché une mission civilisatrice de l'Europe, que se situe la question de la recherche identitaire. En effet, le récit s'ouvre par un contraste frappant qui oppose deux éléments climatiques ou deux images formelles sous lesquelles on reconnaît aisément les images matérielles de l'eau et du feu : le froid de l'hiver qui contraste avec le passé du protagoniste évoqué comme un soleil. Pour cuire la viande que son compagnon a volée chez le boucher, Waldik se demande s'il doit déraciner un arbre :

—Le prunier, non ? Il est stérile depuis deux ans. Et, même s'il ne l'était pas, est-ce qu'un Bicot comme toi ou moi a besoin de prunes ?

Je regarde toujours, entends toujours – et ma peur de réaliser. Si je le faisais, je retournerais en prison. L'air de la liberté, un rayon de soleil, ce qui jadis a été, a pu être mon *moi*, sont choses à percevoir doucement,

timidement, sans hâte ni intensité – seuls mes doigts s’ouvrent, craquent, se referment. (13)

Cette opposition d’images entre le froid et le chaud, entre le moi présent et le moi passé pour renvoyer respectivement à la terre d’accueil et à la terre natale symboliserait peut-être la froideur et l’individualisme occidental, contre la prétendue communauté africaine. Toutefois, sur le plan de la vie intérieure du personnage, cette hésitation sur l’attitude à adopter et l’évocation de ce soleil sur le mode du souvenir traduisent l’état du trouble intérieur qui ronge Waldik. Dans cet univers étrange et étranger, la froideur hivernale s’assimile à celle du comportement du voisinage. Le protagoniste affirme, au sujet de son ami Raus : « Raus, dehors, qui casse la porte à coups de pied. Il n’a que ses godillots pour la réduire en petit bois. Jusqu’à Bicêtre, pas un Chrétien qui consente à nous prêter une hache, une scie. » (15) ou plus encore, lorsque le protagoniste décide d’étrangler le seul compagnon qui lui est vraiment resté fidèle, son chat :

Je l’aimais surtout pour sa solidarité. Dans ce coin perdu de Villejuif, il y a trente-deux pavillons autour du mien. Trente-deux familles qui ne m’adressent jamais la parole. Et mon chat, les boyaux tordus de faim et le poil malade, pas une seule fois n’y était allé voler. Je serrai un peu plus fort son cou. (17)

Pourtant, la compagne de Waldik, Simone, bénéficie de la bienveillance de ce voisinage :

Je me rappelais de ce festin de rats. Frits à la poêle dans leur propre graisse et assaisonnés d’échalotes. Seule Simone avait verdi. Je ne l’ai

jamais accusée. Elle n'a pas notre résistance. Ce soir-là, elle s'en fut manger des choux au lard chez les Joseph. Une des trente-deux familles qui m'avoisinent. Leur porte lui était toujours ouverte. Avec beaucoup de mépris, beaucoup d'incompréhension, une large charité chrétienne – ce Nord-Africain vous tuera, ma petite. (18)

La situation de ce narrateur est ainsi caractéristique de la construction du récit d'immigration. Le personnage est en proie à une société rêvée comme étant un idéal de vie, mais qui précisément se refuse à s'ouvrir à son adulateur. Ce type de narration pose ainsi le récit comme donnant accès à la conscience du protagoniste. Le récit de l'immigration, dont le texte de Driss Chraïbi est fondateur dans le champ littéraire du Maghreb, met en place la poétique dont procède la narration de ce type de récit. Il dresse entre autres le portrait du sujet migrant, de sa complexe relation avec son espace, mais aussi de sa visée en termes de représentation de soi dans une comparaison entre le moment présent de la prise de parole et le regard rétrospectif sur son passé. Le roman de Driss Chraïbi constitue ainsi un modèle dont s'inspireront par la suite bien de récits focalisés sur un personnage d'immigré. Il ouvre en outre sur le fonctionnement d'un discours récurrent sur les œuvres pionnières des littératures postcoloniales, discours largement influencée par la posture idéologique des penseurs comme Albert Memmi. Ainsi, dans la perspective de la réception, le roman de Chraïbi active un horizon d'attente du texte de l'immigration que Christiane Albert (2005) a bien mis en évidence :

Dès 1955, dans *Les Boucs*, Driss Chraïbi élabore une représentation particulièrement violente et sombre, mais aussi très émouvante de la

situation des travailleurs immigrés maghrébins en France. Ceux-ci sont réduits à la misère par le chômage. [...] Cette représentation « atroce », pour reprendre les termes de Driss Chraïbi lui-même, a certainement contribué à construire l'horizon d'attente particulièrement sordide de l'immigration dans les littératures francophones. La précarité sociale, l'indigence, voire la misère et la faim semblent, en effet, une des caractéristiques de l'immigré de fiction. Cette précarité perdure d'un continent à l'autre et d'une époque à l'autre. [...] Elle sert aussi de toile de fond au roman africain de l'immigration comme c'est le cas dans *Le Petit prince de Belleville* (1992) de Calixthe Beyala qui peut apparaître, à certains égards comme la version africaine du roman beur. (95-96)

Le roman de Driss Chraïbi, ainsi que le montrent ces propos de Christiane Albert, met en place les modalités génériques de l'élaboration du récit d'immigration dont la continuité est perceptible, d'autant plus que le motif a été repris bien au-delà de la période coloniale. Il se pose comme un texte résolument ancré dans l'esthétique de l'écriture postcoloniale, intéressée par la mise en évidence du fonctionnement binaire des idéologies issues de la colonisation et surtout par « la déconstruction des codes européens tels qu'ils ont voulu s'affirmer dans les ex-colonies » (Moura, 1999 : 12).

Le roman de Driss Chraïbi, comme nous venons de le remarquer, est une œuvre fondatrice du point de vue de la mise en place du cadre thématique, générique ainsi que du matériau narratif. C'est en outre un texte postcolonial, dont l'intrigue se ressent du fait colonial. Toutefois, nous intéressant principalement aux voix féminines, il est sans doute nécessaire d'examiner ces voix dans ce roman ainsi que dans un texte d'Afrique

subsaharienne, *Le Docker noir* de Sembène Ousmane, contemporain à celui de Driss Chraïbi.

II. La femme étrangère et la relation interracial dans *Les Boucs* de Driss Chraïbi : une contre-romance

Si le récit principal du roman *Les Boucs* évoque la misère et la déchéance des Nord-Africains immigrés en France où ils espèrent des lendemains enchanteurs, il n'en demeure pas moins un roman d'aventure sentimentale. En effet, le personnage principal est présenté, dès les premières pages du roman, dans une relation de concubinage avec une jeune propriétaire française de vingt-deux ans, Simone, qui d'ailleurs ne s'accorde pas avec le compagnon de son amant, Raus. Le narrateur met en évidence cette inimitié au sujet du prunier que Raus voudrait déraciner pour cuire la viande que ce dernier vient de voler : « J'eusse aimé faire plaisir à Raus. Consentir à ce qu'il déracinât le prunier. Mais Simone tient à ses arbres. C'est l'une des raisons pour lesquelles Raus la déteste. » (15) C'est donc par l'image de la femme étrangère, c'est-à-dire non-africaine qu'émerge la voix féminine dans le récit de l'immigration maghrébine. Or, dans *Le blanc vu d'Afrique* (1973), une étude qui réfère à l'image de la femme blanche dans la société coloniale, contexte historique de la parution du roman de Driss Chraïbi, Mineke Schipper-de Leeuw présente la difficulté à laquelle se heurte le couple interracial, lorsqu'il faut surtout affronter le qu'en dira-t-on :

Un mariage entre Blanches et Noirs s'avère pratiquement impossible en Afrique coloniale. Si la société africaine traditionnelle s'y oppose, la société blanche le combat par tous les moyens, afin de maintenir sa

position de prestige et de supériorité. La Blanche qui ose aimer le Noir, n'a pas la mentalité coloniale qui caractérise les autres Blancs et Blanches de la colonie, et ceux-ci leur témoigne sans cesse leur hostilité, à elle et à son Noir. (166).

La remarque ainsi faite sur le Noir n'en demeure pas moins pertinente pour le Maghrébin. De même, le contexte spatial semble avoir moins d'emprise sur la destinée d'un couple mixte. Ainsi, c'est à ces vicissitudes et à ces incompréhensions que se heurtent Waldik et sa concubine Simone, jusqu'à ce que la séparation s'en suive. En effet, pendant son séjour en prison, après avoir porté main à quelqu'un qui s'en est pris à Simone à cause de sa relation avec Waldik, le protagoniste du roman se consacre à l'écriture d'un texte sur la condition de ses compagnons d'infortune. À sa sortie de prison, il offre ce manuscrit à sa concubine en guise de cadeau. Sur ces entrefaites, cette dernière décide d'aller montrer le manuscrit à un célèbre romancier, Mac O'Mac, auteur du célèbre roman la *Sainte Famille*, tiré à cent mille exemplaires et à qui Waldik avait souvent envoyé des lettres pendant sa détention. La visite de ce prétendu parrain à Waldik et à sa concubine précipite la dislocation du couple. Dans une étude de l'implicite ainsi que du discours rapporté, les enchaînements entre la visite de courtoisie du parrain et la querelle du couple peuvent être mis en évidence.

Il est généralement établi en linguistique énonciative que les contenus implicites sont véhiculés par deux principaux types de processus inférentiels : la présupposition et le sous-entendu. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), conçoit le présupposé comme « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer le véritable objet du message à transmettre), sont automatiquement entraînées par la

formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » (25). Quant au sous-entendu, le même auteur le définit comme « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » (39). Ces deux notions nous permettent de relever les insinuations que l'attitude et les propos des personnages tentent de véhiculer en sous-main dans la séquence relative à la visite de Mac O'Mac chez Waldik. En effet, lorsqu'il arrive chez Waldik, Mac O'Mac affiche une attitude prétentieuse et condescendante. Sur la question que lui pose son hôte, celle de savoir s'il a lu le manuscrit du livre de Waldik, Mac préfère tenir un discours sur les malentendus qui déclenchent la haine et la révolte :

– Parfaitement, mon vieux ! J'ai étudié votre texte, formidable. Il n'y a pas de haine ou révolte innées, entendons-nous, mais malentendu à la base – quel jeu de mots ! – malentendu d'où naissent des florilèges de révolte et de haines, une inadaptation, dirais-je, physiologique [...] Un caractère qui fournit un ton, une vigueur, une continuité de vues [...] Un ton, une vigueur, une continuité de vues par quoi se trouvent amplifiés, emportés, le sujet, les idées et même le style. (37-40)

Ne comprenant pas le discours de son prétendu mentor, Waldik lui repose la question qui cadre avec l'objet de sa visite : « Pourquoi êtes-vous venu me voir ? » Plutôt que de répondre à cette question, Mac continue d'argumenter, ou mieux encore de dissenter de manière péremptoire : « – Oui, mon vieux. Mais d'emportés à déportés il n'y a qu'un pas, vite franchi. Un critique intelligent dont je ne me rappelle pas le nom disait en 1948

que la *Sainte Famille*, mon premier roman, devait s'inscrire... » (41). Sur ces entrefaites, arrive Raus, le compagnon de Waldik qui rappelle à Mac, mais aussi à Simone que Fabrice, le petit de Simone et de Waldik est toujours à l'hôpital ; ce qui déclenche la colère de Simone qui s'exclame ainsi : « – Fous-moi le camp... Mon Dieu, mon Dieu, qu'est-ce que je leur ai fait ? Foutez-moi cet Arabe dehors... je vais devenir folle, folle, folle... » (43). Dans cette séquence, le discours de Mac présuppose un jugement de valeur sur le manuscrit de son interlocuteur. Le fait même de mentionner qu'il n'y a pas de haine innée présuppose la mise en évidence de la haine comme ferment du texte de Waldik. D'autre part, ce discours sous-entend que le texte de Waldik est moins un roman qu'un cri de révolte ; ceci est d'autant plus vrai que Mac tire son savoir de son expérience. Son texte la *Sainte Famille* a été tiré à cent mille exemplaires. Les silences de Mac O'Mac sur la question de Waldik constituent une atteinte aux maximes conversationnelles, notamment à la maxime de coopération. Si l'on peut concevoir que le principe de pertinence est respecté, car Mac parle bien de littérature, il en est de même pour la loi discursive de sincérité. Mac tient un discours de connaisseur, tiré de son expérience de romancier. Toutefois, le principe de coopération discursive subit une entorse. Plutôt que de répondre explicitement à la question de savoir s'il a lu le livre ou s'il ne l'a pas lu et évidemment de ce qu'il en pense, Mac feint de l'ignorer pour donner un enseignement sans appel et à peine voilé sur ce qui doit être considéré comme de la littérature. On peut, au regard de cette posture discursive, affirmer avec Oswald Ducrot (1984) que : « Dire que je présuppose X, c'est dire que je prétends obliger, par ma parole, le destinataire à admettre X, sans pour autant lui donner le droit de poursuivre le dialogue à propos de X. » (45) Le discours de Mac, associé à la réaction impulsive de Simone,

constitue un véritable acte de langage. Son effet performatif est d'ailleurs perçu par Waldik. En effet, lorsque Simone est de retour, après avoir accompagné Mac, son concubin Waldik dans un discours où ironiquement, il se dédouble et reprend à son compte le discours supposé de Mac en s'adressant à Simone en ces termes :

Simone ma pauvre fille, mais vous perdez votre temps avec cet Arabe, votre jeunesse, votre substance même. Ne voyez-vous pas qu'il vous avilit ? [...] Il ne travaille même pas [...] Le cas typique d'un intellectuel ou plutôt d'un néo-intellectuel venant d'un autre continent, d'une autre somme d'histoire. [...] Parce qu'il oublie que c'est à un public français doué de réactions françaises qu'il désirerait s'adresser, et qu'il ne prévoit rien au-delà de la chose imprimée. Et c'est exactement, dans le domaine de sa vie privée, ce qui a été son erreur en ce qui vous concerne : non seulement il ne se comporte pas en néo-Européen, non seulement il détruit nos conceptions du Bicot standard et a le tort d'oublier que tout ce qu'on lui demande c'est d'être purement et simplement un Bicot : mais il a la prétention, l'ambition, la naïveté de vouloir (ses lettres le dénotent clairement) imposer l'Orient en Europe. (75-76)

Ces propos, certes pris en charge par le narrateur, mais supposés être ceux de Mac, visent d'une part à dessiller les yeux de Simone qui s'éternise dans une relation interracial que vraisemblablement Mac ne partage pas. D'autre part, ces propos visent à assigner à Waldik une place dans sa société d'accueil tout en l'éjectant de la création littéraire. C'est tout le dispositif discursif de l'assimilation qui est ici mis en jeu.

Dans cette rencontre qui aurait pu être conçu comme la phase de « négociation »³ selon la terminologie de la logique des possibles narratifs de Claude Bremond, où précisément le protagoniste négocie son entrée dans l'institution littéraire de sa terre d'adoption, l'entreprise tourne court. Dans la perspective de cette séquence, Waldik recourt à la séduction. Il sollicite le parrainage de Mac d'abord en lui envoyant des lettres, puis en lui témoignant de vive voix son admiration. La déclinaison de ce dernier au projet littéraire du protagoniste prend ainsi une valeur symbolique. C'est l'échec de la mission civilisatrice. D'autre part, ce passage nous permet d'assigner les rôles actanciels aux différents participants de la séquence. Ainsi, dans sa quête d'Europe ou de civilisation ici symbolisée par la femme, Simone, le protagoniste rencontre un opposant, en l'occurrence Mac, qui ici joue le rôle d'influenceur dans le processus de dégradation que sa visite entraîne dans le couple. Peu de temps après sa visite, Simone décide de mettre son concubin à la porte :

La quatrième aube vint. [...]

Elle jaillit du lit, hurla :

– Ça ne peut pas durer. [...]

³ Dans son article intitulé « La logique des possibles narratifs » paru dans *Communication*, 8. *L'Analyse structurale du récit* ([1966] 1981), Claude Bremond définit la négociation comme la phase de la séquence narrative qui « consiste pour l'agent à définir, de concert avec l'ex-adversaire et futur-allié, les modalités de l'échange des services qui constitue le but de leur alliance. » (74) Bremond soutient que dans un tel processus, l'agent qui prend l'initiative de cette négociation doit « faire en sorte que son partenaire le souhaite également ». Il dispose, pour cela de deux possibilités : soit il recourt à la séduction, soit à l'intimidation.

– Ça ne peut pas durer, admis-je. Qu'allons-nous faire ?

Elle se croisa les bras – et l'aube la saisit, comme elle frissonnante.

– Tu sais bien ce qu'il te reste à faire.

– C'est-à-dire ?

Elle se dirigea vers la porte, l'ouvrit toute grande dans le vent. (83-84)

Ici, ainsi que nous l'avons énoncé, la voix féminine est principalement incarnée par la femme étrangère, occidentale. Celle-ci est saisie dans la légitimité de sa situation. Sa mise en rapport avec le sujet migrant s'inscrit dans un processus de métissage ou de consensus interculturel. Mais le contexte situationnel auquel se greffe la relation d'amour prédispose inévitablement cette relation à l'acharnement d'opposants des deux communautés qui très souvent apprécient très mal l'idée d'une mise en rapport de l'un des leurs avec un étranger ou avec une étrangère. Mais, l'immigré est aussi fils d'une mère, qui bien qu'absente dans l'espace de la terre d'adoption du héros, n'en ressent pas moins les effets. C'est dans cette perspective que nous allons analyser le deuil de la mère dans le roman de Sembène Ousmane.

III. La Mère et l'humeur noire dans *Le Docker noir* de Sembène Ousmane

Le roman de Sembène Ousmane pose le problème de la présence africaine en France, non pas en termes d'individu, mais de façon collective. Le cadre du récit est présenté comme un lieu qui se prête aux mésaventures d'une communauté ou de multiples communautés africaines en France :

En entrant par la rue des Dominicaines, dans le petit Harlem marseillais, on aperçoit à gauche sur une petite butte l'église paroissiale Saint-Théodore, que bien de personnes désignent encore par le nom des religieux franciscains : l'église des pères Récollets. [...] Au début de ce siècle, la ville de Marseille ne comptait qu'une douzaine d'Africains. Peu à peu, ils sont devenus plus. [...] La Deuxième Guerre mondiale vit le vieux Marseille détruit. [...] Et, lorsque prirent fin les hostilités, leur nombre augmenta ; de tous les côtés affluaient des hommes de couleur, poussés par les vicissitudes de la vie et de la navigation [...] Unis par un esprit de communauté, de solidarité, ils formèrent ce village [...]

Dans cette Afrique méridionale de la France, toutes les origines, tous les groupes ethniques sont représentés. Gardant avec lui les coutumes de sa terre natale, chaque territoire a son propre canton : les bars. Les préjugés et l'originalité sont souvent l'objet de disputes. (77-78)

L'accent ainsi porté sur le groupe articule l'énonciation de ce roman entre les mésaventures d'un personnage en terre étrangère et les effets de ces mésaventures sur le

groupe, famille ou collectivité. Aussi allons-nous analyser deux séquences textuelles qui s'associent à l'implication des parents dans la dépression d'un sujet en contexte d'immigration.

Bien avant d'évoquer la rouerie de Ginette Tontisane et l'inculcation de Diaw Falla, une autre séquence du roman mérite d'être analysée, d'autant plus qu'elle soulève un problème typique de la relation amoureuse entre un Africain et une Française, mis en place déjà en 1937 par Ousmane Socé dans son roman *Mirages de Paris*.⁴ Dans *Le Docker noir*, c'est autour de la relation amoureuse entre Paul Sonko et Andrée Lazare que ce *topos* se reconstruit.

Jeune malien, Paul Sonko tient son prénom chrétien d'une solide amitié entre son père et un Français de la Colonie :

Paul Sonko était un peu plus grand que Diaw, d'un teint clair, il appartenait au Groupe Bambara. Ce nom chrétien qu'il portait n'était pas un sobriquet, comme souvent certains de ses compatriotes qui, pour mieux se mêler, croient-ils, à la vie métropolitaine, ou au progrès, se donnent un surnom. Le sien était le résultat de liens d'amitié très profonds [...] Dans

⁴ Dans ce roman, Ousmane Socé rapporte le séjour du jeune sénégalais Fara en France. Parti en France à l'occasion de l'Exposition coloniale, Fara s'éprend d'amour pour Jacqueline Bourciez, une jeune fille française qu'il rencontre dans les parages du lieu de l'Exposition, place de la grande avenue des Colonies françaises à Paris. Mais il rencontre une opposition des parents de Jacqueline. Le père de cette dernière, M. Bourciez et son épouse Suzanne ne consentent pas une relation entre un Noir et leur fille. L'amour l'emporte sur les préjugés racistes. Jacqueline fugue et vole à la rencontre de Fara pour vivre en ménage. Le couple est éprouvé par les difficultés matérielles. M. Bourciez en pâtit de sa santé. Jacqueline tombe enceinte, fait un enfant et meurt des suites de sa couche. Les Bourciez se réconcilient avec Fara et décident d'adopter leur petit fils. Fara décide de rentrer au Sénégal.

son pays, là-bas dans le Soudan (Mali actuel) avant sa venue au monde, le vieux Bacari Sonko, son père, s'était lié avec un toubabou (« blanc » en bambara), et durant des années les deux hommes fraternisèrent. Au point que les indigènes les surnommèrent « les frères de lait » (balo-dé). Pour mieux sceller son affection, Bacari promit à Paul de le faire parrain de son prochain fils et à l'encontre de la croyance [...] Voilà pourquoi le jeune Bambara portait ce nom. (97-98)

En terre française, Paul Sonko s'éprend d'Andrée Lazare, fille unique d'une famille aisée que le narrateur met en relief à travers l'évocation de son lieu d'habitation :

Le quartier le plus coté de Marseille est sans doute le Prado. L'artère centrale est bordée de deux talus semblables, plantés de quatre rangées d'arbres. Les maisons aux clôtures couvertes de lierres et de chèvrefeuille y rivalisent d'élégance ; les personnalités qui les habitent constituent la fine fleur de la cité phocéenne. Les Lazare demeuraient en face de la statue de David – la reproduction de Michel-Ange. Leur villa donnait sur la grande avenue. Mme Lazare était une « grande dame ». Elle n'avait souci que de ces toilettes, des vernissages et des mondanités ; elle circulait seule dans les immenses pièces, qu'elle occupait avec son mari et sa fille. La maison comprenait six pièces meublées avec goût, de larges fenêtres aux rideaux rose clair, avec des pots de fleurs à chaque angle. (109-110)

Cette description pose avec évidence le décor du lieu d'habitation des Lazare comme un lieu d'aisance ; ce qui rend insolite la possibilité d'envisager une relation entre un des

leurs et un jeune immigré Africain, c'est-à-dire un marginal. En effet, comme son épouse, Edmond Lazare, le père de la fille est mis en scène comme menant une vie bien rangée jusque-là et ayant travaillé toute sa vie pour sa fille unique. En outre, Edmond est sur le point de recevoir la Légion d'Honneur (114). Cependant, cette vie harmonieuse est mise à rude épreuve. Andrée Lazare est enceinte de Paul Sonko, l'Africain. Cet état de choses est désapprouvé par Madame Lazare. Elle incite sa fille à avorter ; ce qu'elle révèle à son mari, lorsque celui-ci, de retour de son travail, surprend le médecin en train de tenter de sauver la fille et que le père, n'y comprenant rien hausse le ton :

– Soit, je vais te l'expliquer [...] Mais ne crie pas ainsi. Dédée était enceinte ; pour ta situation, je l'ai fait avorter, et c'était des jumeaux... Tu sais que tu n'es pas aimé, depuis que tu attends ta Légion d'Honneur. Veux-tu que cette affaire devienne publique? Cela nuirait à ton avenir.

(114)

Mais ces propos flatteurs de Madame Lazare à son époux sous-entendent plus qu'ils n'en disent. En effet, ce n'est pas tant la grossesse de la fille qui constitue une menace de lèse-dignité. Ce ne sont pas non plus les jumeaux prétendument allégués par Madame Lazare qui risquent de déstabiliser socialement son époux. Il s'agit plutôt d'une question d'honneur familiale liée à l'auteur de la grossesse. En réalité, lors de leur dernière rencontre, avant son avortement, Andrée Lazare a mis son ami au courant de ce qui était le vrai mobile des agissements de sa mère : « Dédée, à leur dernière entrevue, lui avait rapporté (à Paul Sonko), que sa mère n'accepterait pas plus un bâtard, qu'un négriillon. Que pour la réputation de « papa » elle devait être prête à tout » (133). C'est ainsi que la

famille côtoie la souffrance et le deuil. Andrée trépassé des suites de l'avortement. Les journaux s'emparent de la nouvelle. La mère et le médecin sont incarcérés, le père entame ainsi une errance solitaire. Cette dépression est ainsi mise en relief dans un passage où le narrateur pose ce personnage dans une tentative de périple cathartique :

Vivre cinquante années de calme et voir tout d'un coup les angoisses et les catastrophes balayer cette existence heureuse, frappe d'abord l'homme d'une stupeur qui est le début du désespoir.

Tel était le cas de Lazare, qui avait toute sa vie préparé sa fortune. Sa fille unique morte, sa femme emprisonnée, il était passé de pays en pays, changeant de panorama, espérant la guérison de son mal. En quatre mois, il avait visité la Suisse, la Riviera italienne et l'Espagne. Au travers de ses pérégrinations, il n'avait fait que doubler son malheur (166).

Dans une telle perspective, le roman de l'immigration peut parfaitement épouser les contours de la mélancolie dans la mesure où il s'inscrit dans une esthétique de la perte. Perte de l'objet où de l'être aimé, non seulement de la part de l'immigré, mais aussi de la part du personnage incarnant symboliquement la terre d'accueil. Si le géniteur se limite à ruminer sa mélancolie, le jeune Paul se complaît dans un transfert d'affectivité, qui le consume, d'autant plus qu'il s'isole de ses amis. En plus, il éprouve une sorte de satisfaction alors même que les circonstances seraient moins propices à une telle attitude. Après avoir lu le journal où sont rapportés les faits ayant entraîné la mort de sa compagne, il est évoqué dans une posture typique du mélancolique :

Négligemment, il laissa le quotidien. Tant de tragédies s'étaient déroulées devant ses yeux, tant de souffrances l'entouraient ! [...] Il éprouvait de la satisfaction puisque le faiseur d'ange et sa complice étaient en prison. Il n'était pas complètement apaisé, car le père restait en liberté [...] Maintenant que la fille n'était plus, les pensées se bousculaient en lui, le plaçant au milieu de cette abominable complicité. « Qu'ai-je répondu ? Qu'ai-je fait ? Ai-je agi pour le mieux ? Ne l'ai-je pas abandonnée au moment où elle devait avoir le plus besoin de moi ? Par quelles tranches a-t-elle dû passer avant de tomber entre les mains de cette brute de boucher ? Comme elle avait souffert ! quelle devait être sa douleur ! A-t-elle pensé à moi avant de mourir ? » (132-133).

Dans ces discours rapportés où le personnage construit des associations illogiques (une sorte d'émotion ambivalente où la satisfaction se mêle au sentiment d'auto culpabilité), c'est toute l'agitation de sa vie intérieure qui transparait. Le malaise éprouvé fait ainsi osciller le personnage entre la haine, qui est transférée sur la société, et l'autopunition. Dans une telle perspective, le roman de l'immigration, dès les textes fondateurs, se construit comme un roman où les personnages sont entraînés, bon gré mal gré, vers le Thanatos, puisqu'ils se posent comme des êtres dépressifs ; ceux que Julia Kristeva (1987) dépeint en ces termes :

Le dépressif ne supporte pas Éros, il se préfère avec la chose (c'est-à-dire le réel rebelle ou l'objet du désir) jusqu'à la limite du narcissisme négatif qui le conduit à Thanatos. Défendu par son chagrin contre Éros, mais sans

défense contre Thanatos parce qu'il est inconditionnel de la chose. Messenger de Thanatos, le mélancolique est le complice-témoin de la fragilité du signifiant, de la précarité du vivant (30).

Aussi, si l'on se pose dans la perspective de Kristeva qui soutient dans le même ouvrage que « la tristesse est l'humeur fondamentale de la dépression » (31), et que cette humeur est un langage qui procède des traumatismes externes ou internes, le processus de dégradation se fait remarquer avec beaucoup plus de teneur dans la séquence de ce roman qui met en scène la relation entre la mère du protagoniste du roman et l'inculpation de son fils Diaw Falla. En effet, le roman *Le Docker noir* s'ouvre par l'évocation de la figure maternelle, saisie d'une angoisse profonde :

Le visage en larmes, son regard suivait le bateau qui venait de passer au large des Almadies – « Les Mamelles », seuls points culminants du Sénégal, montagnes ridicules par leur stérilité, moussues ici, dénudées là. [...] À ses pieds, qui étaient nus sur le sable, des crabes pyramides couraient de côté. [...] Yaye Salimata n'était pas venue pour s'isoler, ni pour rêver, pas plus que pour rendre hommage au soleil couchant. Près de la cinquantaine, le visage calme, bien qu'un drame incompréhensible se jouât en elle, elle accompagnait de ses yeux décolorés « la fumée des eaux » qui allait au pays des toubabs. Tout son désir était de rejoindre son fils emprisonné à cet endroit. Elle était mère de cinq enfants ; l'aînée vivait au Cayor avec son mari, le cadet l'avait un jour quittée pour

l'Europe ; elle vivait avec le reste de sa famille à Yoff, où elle avait vu tant de bateaux passer, qu'à la longue, ils ne l'intéressaient plus (11-12).

Cette évocation de la figure maternelle éplorée est en résonance avec bien de mères dans le roman de l'immigration africaine en France de cette époque. *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye ainsi que *Kokoumbo l'étudiant noir* (1961) d'Aké Loba sont autant d'autres exemples des mères éprouvées par l'idée d'une séparation d'avec leur fils en partance pour l'Europe. Mais dans le cas du *Docker noir*, la douleur de la séparation se double d'une autre, plus difficile à supporter, celle du martyr que souffre l'enfant en terre étrangère. En outre l'évocation de la mer et d'autres accessoires du décor de cet incipit est en résonance avec la douloureuse déportation des esclaves vers un destin d'enfer ; un scénario du voyage sans retour. Ce portrait du personnage qui lie eau et larmes est bien symbolique du désespoir. Cette association d'éléments gagne en clarté si l'on y associe le rôle ensorceleur joué par la femme occidentale, Ginette Tontisane dans la destinée du protagoniste en France.

Dans son ouvrage, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Gilbert Durand établissait déjà une constellation isomorphe entre l'eau, les larmes, les cheveux et la beauté féminine. À travers l'évocation du mythe d'Actéon, divinité métamorphosé en animal et livré aux chiens par Artémis, la déesse lunaire, dont Actéon a surpris la toilette, Gilbert Durand regroupe les éléments « eau profonde, chevelure, toilette féminine, cri, dramatisation négative à l'ondine maléfique, à la féminité ensorcelante ou de la femme fatale » (110) et place ces éléments sous le symbolisme de l'évocation d'une atmosphère de terreur et de catastrophe. En effet, au centre de la réclusion du fils de Yaye Salimata se trouve une femme. Si les faits se révèlent fondés

aux yeux des jurés que c'est bien Diaw Falla qui est l'auteur du roman, il n'en demeure pas moins que c'est la beauté de cette femme qui est évoquée par la partie civile lors du procès. C'est l'exemple du Professeur André Vellin à qui a été donnée la charge d'examiner l'état mental de l'accusé. À la question qui lui a été posée de savoir si l'accusé est un obsédé, ce personnage répond : « – Chez les Noirs, c'est une chose naturelle, et surtout quand il s'agit d'une femme blanche. Ils sont fascinés par la blancheur de la peau qui est plus attirante que celle des négresses » (54). Cette insinuation est également véhiculée par le réquisitoire de l'avocat général :

Lorsque la jeune femme rentre chez elle, que voit-elle ? Ce monstre. Que s'est-il passé alors ? Nous pouvons l'imaginer. Comme une bête fauve, il saute sur elle et la lutte s'engage. Désarmée par l'attaque soudaine, elle se défend mal. Diaw, fou de désir, la maîtrise et abuse d'elle [...] Si je demande les travaux forcés à perpétuité, c'est parce que je ne suis pas cruel, que nos lois ne le sont pas [...] Le crime est si affreux, si bestial, qu'il est bien digne de son auteur, qui n'a rien à envier aux fauves de sa jungle natale... (67-69).

Le verdict du procès, en dépit de la plaidoirie de la défense qui réclame plus d'équité, est sans appel : « En conséquence, conformément aux dispositions des articles 302 et 463 du Code Pénal, Diaw Falla est condamné aux travaux forcés à perpétuité » (201). L'annonce de ce verdict est un point de non retour pour la mère du protagoniste. En l'apprenant, Yaye Salimata se consume et meurt.

Si dans ce texte, le personnage inculpé est masculin et que la mort frappe sa mère, dans « La noire de... », une nouvelle contenue dans l'ouvrage *Voltaïque* (1962) de Sembène Ousmane, c'est bien le personnage féminin lui-même qui recourt au suicide pour en finir avec les malentendus culturels et l'incompréhension qui caractérisent ses relations avec ses employeurs. Cette nouvelle adaptée au cinéma rapporte le séjour malheureux de Diouana, une jeune Sénégalaise venue à Antibes avec ses employeurs, après le séjour de ceux-ci à Dakar.

Au terme de cette analyse des premiers textes d'immigration en France de Maghrébins et d'Africains du Sud du Sahara, il convient de poser le texte de l'immigration comme un texte inspiré de la poétique postcoloniale. C'est en nous fondant sur la définition que Jean-Marc Moura donne de l'esthétique postcoloniale, dans son ouvrage *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), qu'il convient de situer la postcolonialité des textes sur l'immigration :

« Postcolonial » se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impériales [...] Des modes d'écriture sont considérés qui sont d'abord polémiques à l'égard de l'ordre colonial avant de se caractériser par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils ont voulu s'affirmer dans la culture concernée. (11-12)

Dans les œuvres fondatrices que nous venons d'étudier, le roman de l'immigration se pose comme un hypertexte qui procède du discours de l'assimilation. La construction narrative met en relief les repères culturels dans leur antagonisme pour en révéler l'incompatibilité. C'est ainsi par le procédé de la représentation que se déjoue l'éventualité d'une assimilation. La littérature migrante, si l'on se réfère à ces œuvres pionnières, peut être assimilée à une invitation à la révision des mythes d'appartenance des minorités issues de l'immigration dans leur terre d'adoption. C'est dans l'interstice de l'espace-temps de la France coloniale et des discours identitaires inhérents à cette époque qu'il faut saisir le fonctionnement discursif de ces textes. En effet, à l'origine, les textes d'immigration se posent comme un contre-discours de la politique d'assimilation. La ségrégation ou la mise à l'écart des immigrés dans l'espace constitutif de leur société d'accueil est bien en résonance avec l'architecture de la ville coloniale où l'on trouvait d'un côté le centre-ville, territoire du colon, et de l'autre la cité indigène. D'autre part, dans la construction de la diégèse, les romans fondateurs du récit de l'immigration élaborent un discours de la différence. L'Occident est pris en bloc dans sa culture et dans son refus d'intégrer les éléments culturels qui lui viennent d'ailleurs. C'est en ce sens que le roman de Driss Chraïbi par exemple met un accent sur la religion comme éléments culturels de démarcation des deux sociétés occidentale et maghrébine. Même le projet du protagoniste de mettre en texte la condition de ses compatriotes le fait passer pour un transfuge :

Waldik était pour eux un Chrétien. Il tenta – et Raus le soutint – de leur expliquer pourquoi il voulait étaler leurs misères à tous sous la forme d'un livre : leur expliquant ce qu'était un livre, une sorte de journal plié en trois

cents pages qui leur serait entièrement consacré. Il y en eut un qui haussa les épaules – un tic périodique. Ils ne dirent pas leur dignité de paria blessés, l'expression ou le simple entendement en eût été une faillite, citèrent tout au plus le cas des cobayes de Nanterre, continuèrent de le traiter en Chrétien (159).

Les romans de Driss Chraïbi et de Sembène Ousmane se présentent ainsi comme une mise en évidence des conflits culturels résultant de l'immigration des premières générations des anciens colonisés en France. Ainsi, *Le Caporal*, le chef des Boucs, recommande Waldik à Isabelle – une recommandation symbolique à la société occidentale – en ces termes : « – Emmenez-le, dit-il en un souffle. Emmenez-le et donnez lui des enfants, un foyer, une stabilité d'homme civilisé : c'est à cela qu'il a toujours tendu, cela qu'il a toujours envié – et rien d'autre » (192).

Or, articuler une œuvre sur le concept de civilisation revient à intégrer le discours colonial dans le texte postcolonial. Ce discours devient plus clair si l'on envisage la représentation que se font les uns et les autres dans ces romans, entre les personnages africains ou maghrébins et les personnages français.

Dans les portraits que dressait Albert Memmi (1972) du colonisé et du colonisateur, la question du regard est au premier plan. Le portrait-accusateur que le colon se fait du colonisé se rencontre dans les scènes de confrontation entre Français et Maghrébins chez Chraïbi, et entre Blancs et Noirs chez Sembène Ousmane. Ce discours repasse en vue toutes les tares attribuées au colonisé, et surtout sa méconnaissance des institutions dans un processus de « dialectique ennoblissement du colonisateur-abaissement du colonisé » (Memmi : 83).

En ce qui concerne la voix féminine, sa mise en scène est essentiellement un travail de représentation. Dans cette France encore en proie aux considérations fortement inspirées par l'idéologie de la mission civilisatrice, la voix de l'Africaine est presque absente. Toutefois, cette quasi-absence du sujet féminin africain ou maghrébin dans les récits d'immigration n'implique pas une absence de la représentation féminine dans la littérature africaine ou maghrébine de cette époque. D'ailleurs, des études comme celles d'Anne-Marie Nisbet, *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des Indépendances à 1980* (1982), et celle d'Arlette Chemain, *Émancipation féminine et roman africain* (1980) montrent bien l'existence de protagonistes féminins dans la littérature d'Afrique subsaharienne et du Maghreb. Mais, cette mise en scène de la femme se conçoit dans une dynamique de libération du carcan de la tradition. Elle renvoie donc prioritairement à la mise en scène de la femme dans un espace africain ou maghrébin. Anne-Marie Nisbet, par exemple, problématise la conception traditionnelle de la femme dans la tradition maghrébine, notamment dans les assises arabo-musulmanes de cette tradition où la société s'accommode des préceptes religieux et assigne à la femme une place inscrite dans la loi :

La femme (et donc l'amour) et Dieu sont les deux types d'initiations offerts aux musulmans [...] L'Islam est non seulement une foi en la religion musulmane, mais aussi une appartenance sociale à la communauté dont elle est la vision du monde. [...] Cette communauté fait sienne une organisation politico-religieuse dont les principes sont enracinés dans la loi [...] Aussi la dialectique sacré-sexuel-social débouche-t-elle sur une pluralité de vues attestant de la contradiction entre le droit et le fait, l'idéal

et l'usage. Deux visions de la femme y sont mises à jour. L'une, l'idéal féminin, idéal de pureté, difficile à atteindre, chargé de toutes les valeurs spirituelles ; l'autre, le parasite social, l'ombre de l'homme, dont il faut limiter les dégâts et aussi la circulation, car elle représente, paradoxalement, un capital important (30-31).

C'est de cette dualité notamment que les romancières africaines et maghrébines se jouent en la subvertissant, à travers la construction de personnages féminins en situation d'immigration pour détruire l'image de la femme auxiliaire de l'homme ; subversion déjà amorcée par Driss Chraïbi dans son roman *La Civilisation, ma Mère !...*, où Ma, la mère du protagoniste se dégage peu à peu de l'étau que représente la tradition pour envisager une existence plus libre, jusqu'à rompre la vie conjugale pour émigrer en France. À propos de ce roman, Anne-Marie Nisbet écrit :

Driss Chraïbi retrace, dans *La Civilisation, ma Mère !...*, l'itinéraire d'une évolution psycho-sociologique de la femme, passant de la tradition à la modernité. Avec tendresse et humour, il décrit et commente les péripéties d'une découverte du monde, de soi, et de l'autre qui aboutit à la libération physique et psychologique de Ma, et à travers elle de la femme (44).

Toutefois, cette aspiration à l'émancipation n'est pas absente dans les œuvres pionnières que nous venons d'analyser. Arlette Chemain (1980) trouve déjà cette tendance à l'émancipation féminine dans l'œuvre de Sembène Ousmane. De même le voyage de Ma, sur lequel se referme le roman de Driss Chraïbi *La Civilisation, ma Mère !...*, symbolise l'amorce d'une émancipation féminine dans le discours littéraire africain. Mais il n'est

pas fait mention de son séjour en Europe en tant qu'immigrée. De même en littérature francophone d'Afrique subsaharienne, il a fallu attendre la nouvelle de Sembène Ousmane « La Noire de... », pour que se pose le problème d'une véritable prise de conscience féminine de la question de l'immigration. Cette prise de conscience est la conséquence de l'écart entre le rêve entretenu sur la France et la désillusion du personnage une fois en France :

Diouana, lorsqu'elle était à Dakar, n'avait jamais eu à réfléchir sur le problème que posait la couleur de sa peau. [...] Elle comprit qu'ici elle était seule. Rien ne l'associait aux autres. Et cela la rendait mauvaise, empoisonnait sa vie, l'air qu'elle respirait.

Tout s'émuait, s'en allait à vau-l'eau ; son rêve d'antan, son contentement. Elle était dure à l'ouvrage. Elle était, à la fois, cuisinière, bonne d'enfants, blanchisseuse et repasseuse. Dans la villa était venue s'établir la sœur de Madame. Elle avait à s'occuper de sept personnes. Le soir, dès qu'elle montait se coucher, elle dormait comme une souche. [...] C'est après mûres réflexions – de très longues minutes de méditation – qu'elle se dit qu'elle n'était d'abord qu'objet utilitaire et, ensuite qu'on l'exhibait comme un trophée. Dans les soirées où Monsieur et Madame commentaient la psychologie « indigène », on prenait Diouana à témoin (176-180).

L'anxiété qui conduit le personnage de Sembène Ousmane au suicide est le seul exemple des textes d'immigration de la première génération à montrer le sujet féminin en proie

aux tracas de la vie en terre étrangère et de la solitude poignante qui l'accable de façon irréversible.

Ainsi, c'est d'abord par la mise en scène de la femme étrangère, occidentale que la voix féminine fait son entrée dans la littérature africaine et maghrébine de l'immigration. Bien que dans certains de leurs romans, des écrivains africains et maghrébins mettent en scène des femmes en partance pour l'Europe, comme Sembène Ousmane dans la nouvelle « La Noire de ... » ainsi que Driss Chraïbi dans *La Civilisation, ma Mère !...* (qui se termine par le départ de la mère du protagoniste en France), la voix féminine auctoriale est inhérente à la postmodernité, à la fragmentation identitaire, aux voyages et aux hybridités caractéristiques de ce temps. Aussi allons-nous analyser les caractéristiques discursives qui s'établissent dans ces nouvelles configurations du sujet migrant au féminin.

DEUXIÈME PARTIE

ESPACE POST-MIGRATOIRE ET RECONFIGURATION DU DISCOURS FÉMININ

Dans la littérature africaine et maghrébine, la question féminine s'associe d'ordinaire à la question des valeurs. Le personnage féminin est souvent celui qui représente les valeurs traditionnelles, auxquelles l'homme a beau jeu de le riper pour prétendre jouir d'une éventuelle supériorité. Bien des textes de romancières africaines et maghrébines ont mis en scène la difficulté d'être femme. C'est ainsi qu'il faut lire les textes comme *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1982) d'Assia Djebar, ainsi qu'*Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ comme une mise à plat de la situation conjugale au Maghreb et en Afrique subsaharienne. Dans ces textes où éclatent, sous une dénonciation sans complaisance, les dysfonctionnements du foyer, c'est le procès en bonne et due forme qui est institué contre la tendance phallocrate qui régit la vie conjugale au Maghreb ou en Afrique subsaharienne. Dans ces textes les romancières passent en revue entre autres la claustration de la femme et la conséquence de cette claustration, la dépendance de la femme ainsi que la polygamie comme autant d'obstacles à une vie conjugale harmonieuse.

Toutefois, si dans le contexte de la société d'origine, la cible des attaques est la coutume ou la tradition, sous le prétexte de laquelle l'homme s'assigne des prérogatives de supériorité, en situation d'immigration, ces prérogatives s'effondrent. Le champ d'autorité de l'homme se réduit comme peau de chagrin. En effet, les lois de la société d'accueil non seulement mettent à mal l'amplitude du pouvoir dont l'homme jouissait dans le pays d'origine, mais en plus, elles transfèrent une plus value de pouvoir à la femme, qui, pour peu qu'elle s'y prenne adroitement, peut assumer la position d'égale de l'homme au sein du foyer. C'est de ces questions de prise de position féminines dans une sorte de distanciation que nous parlerons dans cette partie de notre étude.

I. De nouveaux espaces concentrationnaires : la banlieue et le HLM

La construction et la configuration de la banlieue en France, est la conséquence d'une politique d'urbanisation classique. Cette configuration remonterait, à en croire Ralph Schor dans son ouvrage, *Histoire de l'immigration en France* (1996), à l'hébergement des vagues migratoires importantes qu'a connues la France entre 1945 et 1950. Il écrit à ce propos :

L'attribution de logements sociaux était subordonnée à un séjour de dix ans en France et à la présence d'enfants. Autre restriction, seule 6,5% des HLM étaient officiellement réservés aux étrangers. Cependant, la hausse des revenus des Français amena certains de ceux-ci, dès les années 60 et 70, à quitter des HLM pour des habitations de meilleure qualité, ce qui libéra des appartements et permit de dépasser le taux de présence étrangère initialement prévu. [...] Dans certains quartiers anciens ou périphériques, un processus d'accaparement immobilier par les étrangers et de dégradation se déroulait de manière presque inexorable : les premiers immigrés choisissaient de tels quartiers car les loyers y étaient bas ; des compatriotes les rejoignaient bientôt ; cet afflux entraînait le départ des résidents français et la baisse du prix des immeubles (214).

La banlieue se pose d'abord par sa situation périphérique par rapport au centre de la ville. Cette excentricité présente ainsi cet espace comme un lieu de claustration : un espace de reconfiguration de micro-communautés à l'intérieur de la nation. Mais ces micro-sociétés excentriques par rapport au centre urbain, témoignent, par leur multitude ainsi que par la

diversité culturelle qui les compose, la véritable hybridité qui caractérise actuellement les grandes métropoles occidentales.

Cet espace de confinement de la population immigrée ou d'origine migrante, cesse du coup d'épouser les contours idéologiques qui lui sont assignés au départ pour devenir un espace d'ouverture interculturelle. Il déjoue ainsi les assignations principielles de sa mise en place. En effet, si pour la tyrannie urbanistique française, la banlieue est synonyme de cité et de violence, de marginalité ou encore de délinquance liée à l'échec de l'intégration d'une population d'origine immigrée, les romancières de la génération des années 80 déjouent ce présupposé en mettant en scène d'abord la banlieue comme espace de rencontre de plusieurs cultures issues de l'immigration. Pour le migrant, la banlieue cesse d'être considérée comme le prolongement de sa culture natale, car au-delà de sa maison, son espace de vie le met en face d'autres cultures dont celle, dominante, du pays d'adoption.

C'est dans cet interstice postmoderne de la transculture que la voix migrante au féminin trouve un espace de subversion des discours dominants, qu'il s'agisse du discours des institutions de sa terre d'accueil, ou du discours traditionnel africain ou maghrébin dans son cantonnement à des valeurs désormais caduques. C'est donc cet espace marginal, passé sous silence par le centre parisien qui devient le foyer énonciatif du texte de la deuxième génération de l'immigration africaine et maghrébine en France. Aussi allons-nous étudier la difficulté du sujet migrant dans la traversée de ces différentes strates culturelles que sont les institutions aussi conflictuelles – parce que antagonistes dans leurs assises – que sont la famille, l'école et la rue.

II. *Georgette !* de Farida Belghoul : le choix du non choix

Paru en 1986, *Georgette !* est l'unique roman publié par Farida Belghoul. Le récit rapporte la situation tragique d'une enfant de sept ans qui est partagée entre les préceptes de son institutrice et ceux de son père. Le roman pose ainsi le problème du choix, difficile à opérer entre deux parties qui ne se prêtent pas ou qui n'entendent pas se prêter à une réunification. Dès son ouverture, le roman de Faride Belghoul, qui du reste se donne à lire comme un long monologue intérieur, se place sous le signe de la dissonance. En effet, l'incipit du roman met en perspective un personnage en situation d'autocorrection d'une norme qu'il désapprouve intérieurement :

La sonne cloche...Non, la cloche sonne. J'aime pas l'école. Surtout, c'est la récréation que je déteste. Elle est très longue. À pied, elle dure cinq tours de cour. Je tourne et je marche en rond tout ce temps-là. J'ai peur de quelque chose, je marche.

Je me promène d'une certaine façon. Un pied devant l'autre, évidemment. Mais j'ai le dos courbé, mes yeux regardent par terre. Je fronce les sourcils et je croise les doigts dans mon dos. Je marche comme un vieux de soixante-dix ans. C'est une raison de me respecter. En vérité, j'ai sept ans (9).

Au regard de cet incipit, le « je » narratif se pose comme point du repérage énonciatif du récit. Le présent souligne ainsi la simultanéité de l'histoire et de son énonciation. Or, dans ce genre de narration, Gérard Genette (1972) présente deux possibilités dans l'analyse de l'instance narrative, selon que l'accent est mis sur l'histoire ou sur le

discours narratif. La reprise correctrice qui ouvre le texte, le fait que le narrateur reprenne correctement la phrase inaugurale dans un effet de mise en scène de la faute, inscrit d'emblée le texte dans un univers de normes, de cloisonnements, voire de claustration. En ce qui concerne la modalité temporelle d'énonciation, c'est plutôt sur le discours de la narratrice, mieux que sur les péripéties qui jalonnent son parcours que paraît se concentrer le sens du texte. Dans une telle perspective, on peut remarquer, avec Genette :

Si l'accent porte sur la narration elle-même, comme dans les récits en « monologue intérieur », la coïncidence, *entre l'histoire et la narration*, [c'est nous qui soulignons] joue en faveur du discours et c'est alors que l'action [...] semble se réduire à l'état de simple prétexte et finalement s'abolir (231).

Ainsi, c'est par le discours de la narratrice, par ses méditations, ses analyses, ses visualisations et ses supputations qu'il convient de saisir la portée discursive du roman. L'histoire de la petite fille devient un prétexte pour véhiculer un contenu beaucoup plus sérieux sur la question identitaire des enfants issus de l'immigration. Dans une telle perspective, le narrateur devient un témoin oculaire d'un tournant historique de la question identitaire. Sa narration se situe au croisement de deux fonctions narratives mises en place par Genette (1972) : la fonction testimoniale et la fonction idéologique :

L'orientation du narrateur vers lui-même, enfin détermine une fonction très homologue à celle que Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction « émotive » ; c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il

entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode ; on a là quelque chose qui pourrait être nommé fonction testimoniale, ou d'attestation. Mais les interventions, directes ou indirectes du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce que l'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur (262-263).

Les lieux dans lesquels se meut la jeune narratrice autodiégétique, les personnages qui peuplent ces espaces ainsi que les séquences qui ponctuent les rapports entre ces personnages sont autant d'ingrédients qui articulent la stratégie énonciative du roman. Au nombre de ces espaces figurent le domicile familiale, l'école et la rue.

La maison, siège de la première forme de société, la famille, se présente comme un espace de conflit. En effet, dans *Georgette !*, la narratrice vit, dans sa famille, comme sur des braises. Entre un père éboueur, nerveux, qui s'accroche à la religion comme vestige à perpétuer et une mère qui fait ses premiers pas dans la civilisation occidentale, la narratrice assimile, à maintes reprises, sa famille à des fous. Après une altercation entre son père et sa mère, elle rapporte :

Il est costaud, mon père. Surtout, il se laisse pas embêter. C'est pas une raison pour m'empêcher de la [la mère] voir. Je veux aller la surveiller dans la cuisine. Sinon, elle prend le tuyau, elle le met dans sa bouche et

elle ouvre le gaz. C'est une famille de fous qu'on est ! Ma mère c'est une maligne, peut-être. Elle est folle comme lui, d'accord. Mais faut pas exagérer : elle ne mérite pas la mort avec le gaz (47-48).

Mais la nature hystérique du père est davantage mise en relief dans une prise de parole, lorsqu'il se met à exprimer son mécontentement à sa famille et à sa terre d'accueil. En effet, l'origine de la scène de ménage est le fait que le père se mette à écrire dans le cahier de la petite. Cette attitude intrigue la mère qui proteste et demande au père de laisser le cahier à l'enfant et à l'institution scolaire : «— Spoutnik, spoutnik, hein ? Tu connais rien, t'es bête, et tu joues avec l'cahier d' la classe ! » (45). La dispute est immédiate. Le père passe à la profération des insultes et des menaces :

– Qu' la mer vous mange tous ! Vous m'écoutez pas ! Tu crois que c' qu'elle raconte la maîtresse, c'est ça l' bien ! Y' a pas de bien qui peut venir d'eux, y'en a pas ! Et si tu m' crois pas, tu verras [...] Rappelle-toi c' qu'il a dit ton père. Quand je d'rai plus là, tu l' constateras toi-même ! Tu vas dire : mon père, il a raison ! Mais c'est trop tard [...] Mais moi, j' suis pas Si Slimane ! Sa femme et ses enfants qui lui ont chié sur sa barbe blanche. Il bosse toute sa vie pour eux [...] A la finale, elle a monté les enfants contre lui. J' l'avais dit : si tu t' marié avec la femme d'ici, c'est l'catastrophe. Moi, j'ai marié avec une femme d' mon village, c'est l' catastrophe la plus pire. [...] J'écris tranquillement les paroles de Dieu sur l' cahier d' ma fille et regarde le résultat : ta mère, elle m'envoie l'bombe atomique sur ma gueule. Quand j' l'ai ramenée ici, elle savait même pas

bonjour-bonsoir, maintenant elle veut monter sur mon dos[...] Mais j' préfère vous tuer tous (45-47).

Dans ces propos qui traduisent la rage inexprimable du père, transparait toute la crise identitaire de l'immigré. Le repérage déictiques des termes comme « ici, eux, maintenant » aident à poser l'existence de ce personnage dans un décalage. Dans sa rage, le père s'accroche à un ordre ancien, à une table de valeurs qui le place au-dessus de la cellule familiale. Sa prise de parole traduit non seulement la revendication de ce dont il se sent dépossédé, l'autorité paternelle, mais aussi son rejet des institutions de sa terre d'accueil. Ce rejet se manifeste d'abord par la langue, que ce personnage manie de façon très imparfaite. Ensuite l'école où est inscrite sa fille ainsi que l'institution du mariage sont également minimisées par ce personnage. En effet, inscrire la parole de Dieu dans un cahier destiné à l'école revient à hachurer une norme et à la supplanter par une autre, qui ne lui est pas nécessairement complémentaire. De même, concevoir le mariage avec une femme occidentale comme forcément voué à la catastrophe présuppose un idéal traditionnel de l'institution du mariage. En définitive, cette prise de parole traduit tout le drame que vit ce personnage. C'est dans la dimension de la perte qu'il convient d'inscrire son drame. Perte de son autorité, perte de sa dignité, puisque son chef de service est également évoqué comme agent de déstabilisation. Cette castration ne se limite d'ailleurs pas à son domicile et à son travail. Son voisinage participe également à l'entreprise. Ainsi, quand ses enfants entreprennent de s'amuser et de rire aux éclats la nuit, le père s'interpose :

– Tais-toi quand j’ parle ! Saleté, wa...Mal élevée ! Ah bon...Tu dors pas ! Alors qu’est-ce que tu fais à réveiller les voisins ? T’es folle ou quoi ? [...]

– Tu m’ cherches l’ discuzitions avec eux ! Tu veux qu’ les européens y m’ disent : tes enfants, ils nous empêchent de dormir !...Et qu’est-ce que j’vais dire, hein ? Qu’est-ce que j’ dis ? Y vont m’ dire : la nuit c’est fait pour dormir pas pour rigoler ; chez nous, la nuit, on dort (49).

Le déséquilibre ne se limite pourtant pas à la profération des menaces. Lorsqu’il surprend par exemple ses enfants et ses neveux en train de se disputer une place sur le fauteuil qu’une voisine de l’immeuble leur a offert, le père fait une démonstration démesurée de rage et de brutalité:

Il revient un couteau géant à la main.

– Foutez l’ camp d’ là ! Si y’ en a un qui reste, j’ l’égorge !

Il lève le bras, on s’enfuit comme des rats sous la table, comme des chiens. Il frappe d’un coup de tonnerre et déchire le fauteuil. Le cuir éclate. Il revient à la charge deux fois, trois fois, dix fois. Il l’achève jusqu’à la mort. Le fauteuil s’écroule par terre. Il déchire le cuir avec ses doigts, avec ses dents et casse encore du bois à coup de hache. Le résultat est en miettes et mille morceaux (114-115).

Il se pose donc un problème de la difficulté à s'intégrer à la vie que lui impose sa terre d'accueil. Cette difficulté à s'insérer dans le moule français apparaît à plusieurs reprises, par exemple lorsqu'à l'occasion de la fête de Noël, le père amène ses enfants au cirque, il ne manque pas de prétexte pour exprimer son mépris de la civilisation occidentale: « –Eh ben...J' peux pas encore compter sur toi ! La p'tite, elle dit n'importe quoi et toi, tu rajoutes pareil. L' père Noël, ça existe pas ! C'est un homme comme toi et moi, c'est tout. Ici, c'est l' cirque, y s' déguisent n'importe comment » (66). Enfin, le dégoût du père est lié à son métier :

– Concierges, marchands, commerçants, artisans, tous y disent : vient balayer les crachats devant ma porte. Ou bien : mon chien il a chié, vient le balayé. Il apporte son chien à chier sur le trottoir et y va t'appeler : eh, asmaâ, vient balayer la crotte de mon chien ; vous êtes payés pour le faire...Eh, oui...Si eux disent pas ça, c'est l' public qui le dit...Et c'est pas un, c'est pas deux qu'on m'a appelé comme ça ; femmes, hommes, etc. Y disent : on vous paye assez ! Sans compter les tomobilistes qui sont dans leurs voitures, y te déchirent le papier en mille morceaux et quand ils arrivent vers toi, y te jettent dans la gueule comme ça. [...] Et d'autres, y te voient qu' t'es en train de balayer l' caniveau, y te foncent en quatrième vitesse, y roulent dans la flotte, y t'arrosent des pieds à la tête. Exprès (32-33).

C'est ainsi que le père a une fois tenté d'étrangler son chef de service. Toutefois, l'autorité du père, ainsi que nous venons de le remarquer, est contrebalancée par la mère.

L'autre pôle normatif qui happe la jeune fille est par contre plus rigoureux, en ce sens qu'il exerce une autorité sans appel. C'est la concession scolaire. En effet, bien que l'espièglerie de la protagoniste lui permet de désarçonner les propos malicieux de ses copines d'école, l'institution scolaire est vécue comme un espace d'austérité par le personnage principal du roman. Dès l'incipit, c'est dans l'espace de l'école que l'on découvre Georgette. À l'école, la jeune fille est le point de mire de ces camarades, ce qui lui confère une posture narcissique : « Je vais à ma place, en surveillant si on me remarque. [...] Je ne suis pas une rapporteuse, ni encore moins une sale curieuse. Je me surveille tout le temps » (9-10). Cette curiosité, dont elle est l'objet, s'explique par ses origines. Ainsi, lors d'une conversation avec l'une de ses camarades d'écoles, elle est mise au courant de la corrélation entre sa façon de marcher et ses origines « Ça se voit que t'es l'arabe comme tu marches ! » (12).

La mise en index se traduit ainsi en réclusion. Aussi refuse-t-elle de se joindre à ses camarades, lorsque celles-ci sollicitent de jouer avec elle : « – Je peux pas. Je suis dans un jeu de piste très dur. Tu peux pas jouer avec moi, c'est pas possible » (88). En réalité, le jeu de piste allégué par le personnage peut être assimilé à l'absence d'une fixation identitaire, étant donné qu'elle flotte entre deux assises culturelles : celle du pays d'origine des parents et celle de la France. Entre la culture des parents qui représente le passé et la culture inculquée par l'école qui représente son avenir, la jeune fille est dans une double absence. Cela est d'autant plus remarquable que cette jeune fille ne se nomme pas. Le prénom Georgette n'est pas le sien. C'est un nom qu'elle s'attribue par emprunt. Gergette, c'est la vieille femme que la narratrice rencontre dans un jardin. C'est une mère abandonnée par ses enfants, partis travailler à l'étranger. Pour déjouer la vigilance de ses

voisines, qui lui demandent des nouvelles de ses enfants, la vieille dame écrit des lettres imaginaires à ses fils. Elle met la narratrice dans la confidence et sollicite que la petite fille participe à cette relation imaginaire en écrivant les réponses aux lettres de la vieille. C'est de l'inquiétude que représente cette entreprise et de la visualisation du drame pouvant en résulter au cas où le père l'apprendrait que surgit le nom de Georgette dans le discours de la fillette:

Je pense qu'il faut pas exagérer à ce point-là. Heureusement, je suis analphabète. C'est terminé : je veux plus jamais un jour d'école. Sinon j'apprends et elle me sort un porte-plume tout de suite. Et j'écris « chère maman » à une vieille toute nouvelle dans ma vie. Et je signe Pierre, Paul ou Jean. Et si mon père l'apprend, il me tue immédiatement. Il ne m'enterre même pas : il ne creusera jamais la terre pour des inconnus pareils. Surtout, il gueule : « j' t'envoie à l'école pour signer ton nom. A la finale, tu m' sors d'autres noms catastrophiques. J' croyais pas ça d' ma fille. J' croyais elle est intelligente comme son père. J' croyais elle est fière. Et r' garde-moi ça : elle s'appelle Georgette ! » (147-148).

Mais, de même que la maison en tant qu'espace diégétique est marquée par la présence du père, l'école est marquée par la figure de la maîtresse. C'est d'abord par son regard perçant qu'elle est mise en relief :

J'ose pas bouger. J'ose pas prendre mon livre dans mon cartable. Elle me surveille toujours avec ses deux trous vides. Les yeux de la maîtresse sont creux. Elle a aucune couleur à l'intérieur. Les filles travaillent. Et moi,

pendant ce temps-là, je plonge, comme dans une piscine vide, au fond des yeux de la maîtresse. Je me fracasse la tête (24).

La maîtresse est ainsi posée comme un opérateur qui incarne la loi nouvelle, celle de l'écriture ; celle notamment que la jeune fille doit emprunter pour accéder à une visibilité sociale. Le regard de la maîtresse s'apparente ainsi à ce que Michel Laronde (1993 : 108) appelle « le regard anthropométrique », en ce sens qu'il règle un système vertical de distribution du pouvoir. Dans une telle perspective, l'école devient un contre-pouvoir au pouvoir du père. Ce rôle de contre-pouvoir de l'école est d'ailleurs mis en évidence par Caroline Eysel :

L'école incarne donc un espace public alternatif qui contrarie le processus d'organisation psychique de la narratrice vis-à-vis de la fonction et du rôle paternels. En cela, la distribution spatiale maison/rue/école s'inscrit en (dé)doublure topographique de la conscience du sujet en voie de constitution, conscience clivée entre deux pôles d'identification possibles, maternel ou paternel, mais destabilisée par l'apparition d'un modèle tiers, la maîtresse. Le clivage des espaces dé-couvre donc aussi la topo-graphie d'un dangereux *no man's land* qui creuse un abîme entre ordre sémiotique et ordre symbolique.

Les tensions résultant de ces intenable clivages se jouent sur l'espace de la page blanche du cahier neuf de la petite fille (64).

En effet, le cahier de la protagoniste devient le canal de communication ou d'incommunication entre les deux sphères que sont la maison et l'école. Dans ce cahier s'affrontent deux systèmes idéologiques antagonistes. Dans ce cahier qui devient un support de la lutte interculturelle, le père imprime des écrits en arabe, écriture s'élaborant de droite à gauche contrairement à l'écriture française qui s'élabore de la gauche à la droite ; ce qui surprend la maîtresse qui attribue cette méprise à la petite fille :

Elle est tout près de moi et je me balade ailleurs ! Après je la critique si elle s'en va ! Je suis décidée, j'ai préparé ma voix. Je ferme mon carnet de correspondance, je le range et je retourne mon cahier à l'endroit.

– Pourquoi tu prends ton cahier à l'envers ?

Je bouge pas. C'est le silence dans mon cœur.

– Tu te décides enfin à travailler, c'est bien. Mais ouvre ton cahier de l'autre côté. Retourne-le !

Mon cahier est sous mes mains. A l'envers ou à l'endroit ? Je le bloque de toutes mes forces sur la table. Elle le retire et le retourne.

– C'est facile, pourtant de reconnaître l'endroit de l'envers !...Regarde : page numéro 1...J'ai numéroté chaque page...Où étais-tu ? Son ongle rouge tape sur le numéro 1. Mes beaux cheveux me font mal. Ma voix est bloquée, je préfère. Sinon, je sors des pages numérotés à l'envers (57).

Les deux opérateurs des codes scolaire et familial s'élèvent ainsi au niveau de la question du choix. La maîtresse voudrait plutôt que la fillette suive l'ordre normal qui correspond à la pagination que celle-ci a inscrite dans le cahier et qui suit la nature de l'écriture en français, allant de la gauche vers la droite, à l'envers de l'écriture arabe qui symbolise les préceptes du père. L'envers et l'endroit deviennent, dans une telle perspective, le signe métaphorique de l'opposition entre les deux systèmes culturels au centre desquels s'enlise la protagoniste : France-Maghreb, Musulman-Chrétien, Orient-Occident. On retrouve, dans ce contexte le processus d'écrasement identitaire sous le poids de pesanteurs culturelles, ainsi que Susan Ireland l'a très justement mis en évidence :

Le déchirement identitaire crée une série de conflits dans tous les domaines de la vie : entre la maison et l'école, entre père et filles, entre frères et sœurs. Puisque la langue et les traditions maghrébines se transmettent surtout à la maison, la maison devient le lieu de conflit entre les générations. [...] L'école qui constitue l'autre pôle de la vie des jeunes Beures, représente le mode de vie des adolescentes françaises (233).

Toutefois, loin de constituer le lieu d'épanouissement, comme le soutient cet auteur, l'école tout autant que le domicile parental, dans le cadre de *Georgette !*, est vécue comme un enfermement, une privation de liberté. Ce sentiment d'emprisonnement est remarquable à travers la récurrence des images traduisant une situation de claustration : « la grosse grille qui entoure l'école » (90), « Un jour, la colonie est terminée. Je l'attends [la mère] et mon frère loin dans la rue, derrière le grillage du gymnase » (92). Même dans ses rêves, la protagoniste est hantée par cette claustrophobie :

Un jour, je suis attachée par une bande sur un grand lit. J'étouffe un peu et je peux plus bouger. Je regarde la carafe d'eau : elle est là sur ma table de nuit. J'entends des pas dans le couloir et à chaque fois, je dis : à boire, à boire...Ma bouche est sec comme une galette et mes yeux sont des petits oignons piquants. Je crie de toutes mes forces et je réclame mon père et ma mère. Ma voix affreuse fait des trous dans mon gosier. Où sont mes parents ? Ils m'ont abandonnée au diable (103-104).

Lorsque la petite fille tente de s'échapper de cette double claustration que représente la maison et l'école, elle se retrouve dans la rue. En effet, la rue est le troisième pôle spatial qui contrebalance la maison et l'école dans le roman. La rue, c'est le lieu du spectacle. C'est aussi le lieu de la confrontation entre les valeurs familiales et les valeurs publiques au sens large. C'est dans la rue, que la narratrice désapprouve les choix de sa mère : « Un jour, ma mère a dessiné dans ma main un croissant de lune et une étoile. Le dessin de ma mère était joli et magnifique. Je suis sorti dehors acheter du pain. Là, je l'aimais plus du tout. Je cachais dans ma poche ma main dégueulassée par la terre rouge » (20). On retrouve bien ici la marque d'un patrimoine culturel, d'autant plus que le croissant de lune et l'étoile rouges dénotent les armoiries algériennes. Ce sont des symboles qui figurent sur le drapeau algérien. Mais le désaveu maternel s'élargit aussi sur les pratiques vestimentaires de la mère :

Surtout, son choix n'est pas formidable. À chaque fois, elle saute sur un tissu orange et brillant. Le goût de ma mère est le plus voyant jusqu'à vingt kilomètres. C'est plus un costume le tailleur à son goût, c'est un

déguisement. En plus, elle réclame un foulard de tête doré ! Moi toute seule, je choisirai un costume de femme, un tailleur noir ou bleu marine. J'accepterai un petit foulard de poche. Je le prendrai vert si le tailleur est noir, ou jaune pâle si le tissu est bleu. J'ai un bon goût, meilleur que le sien. Le malheur c'est qu'elle m'écoute jamais. Quand elle s'habille dehors, on la repère à cent kilomètres. Et je compte pas qu'elle parle fort et qu'elle rigole de toutes ses dents brillantes (91-92).

La rue, nous l'avons déjà mentionné, c'est aussi le lieu du travail du père. La rue, c'est enfin l'espace de l'évasion. Ainsi, c'est avec ivresse que la fillette s'évade dans la rue, en fredonnant les vers de Paul Fort :

Je suis dans la rue et je cavale à toute vitesse. Je me sauve de toutes mes jambes. Elles sont vivantes et filent comme une flèche tout droit. Je grille un feu vert et je traverse. Une voiture klaxonne, je lui envoie le geste de la honte totale et je rigole.

« Le bonheur est dans le pré

Cours-y vite, cours-y vite

Le bonheur est dans le pré

Cours-y vite, il va filer

Saute par-dessus la haie

Cours-y vite, cours-y vite... »

Une vieille dame en noir se balade. Elle apporte son chien à chier sur le trottoir. Je fonce comme un éclair sur elle et j'arrive près de l'animal. Ma jambe se lève toute seule. Je lui donne un coup de pied et je le blesse au cul (127-128).

Or, c'est malheureusement dans la rue que la petite fille est renversé par une voiture pouvant être celle de la maîtresse, partie à sa recherche ou encore partie pour informer les parents de la fugue de la fillette : « Je grille un feu et je traverse. Le bonheur est dans....La roue de la voiture est sur mon ventre. J'ai déchiré mes vêtements. Je suis toute nue comme une saleté. Je saigne sur la rue. J'ai joué ma chance : manque de pot. J'étouffe dans un encier » (163).

Dans cette fin malencontreuse de la petite fille, il convient de voir une sorte d'immolation de la fille sur l'autel de l'intégration, d'autant plus que c'est à l'apprentissage de l'écriture qu'elle meurt « sous un encier ». La petite fille intègre ainsi la mythologie des femmes et filles sacrifiées comme Antigone ou Electre. Ce texte rejoint ceux des romancières africaines de l'immigration comme ceux de Fatou Diome, au centre desquels le sacrifice de la femme ou de la fille constitue une problématique de fond.

III. Fatou Diome et la double meurtrissure de la subjectivité de *Mémoria* dans *Kétala*

En littérature de l'immigration, Fatou Diome est souvent citée en référence à son premier roman *Le Ventre de l'Atlantique* (2003). Bien que ce texte jette les bases d'une écriture dissuasive par rapport à la question de l'immigration, étant donné le ton didactique et l'activation du processus rétributif mobilisé par la narratrice, l'écriture de l'immigration chez Fatou Diome atteint toute sa dimension tragique dans son deuxième roman intitulé *Kétala* (2006)

Comme dans le précédent roman, dans *Kétala*, Fatou Diome construit un tableau de la déroute d'un personnage. Cependant, contrairement à Salie, qui est divorcée et indépendante et qui ne connaît aucune déchéance excepté celle de la fracture de son identité, *Mémoria* représente une sorte de femme sacrifiée, d'agneau pascal puisque tous les déshonneurs qu'elle endure répondent au besoin de mériter la reconnaissance de ses parents restés sur l'autre rive. Ces deux personnages féminins posent le problème de l'émancipation féminine dans l'œuvre de Fatou Diome. Mais dans *Kétala*, ce premier niveau de l'affabulation est doublé d'une question de prise en charge du récit, une question de technique narrative liée au point de vue, du regard à partir duquel le récit est raconté.

Kétala se présente sous la forme d'une narration anthropomorphique. Le récit est tenu par les objets inanimés. C'est à travers la conversation que tiennent les meubles de *Mémoria* que le lecteur peut reconstituer la vie de ce personnage ainsi que son parcours de l'Afrique à la France. D'ailleurs, une phrase qui concerne ces objets rythme le récit comme un leitmotiv : « Lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses

meubles. » Ainsi, le roman de Fatou Diome pose un problème de point de vue, d'autant plus que les biens de la protagoniste s'élèvent ainsi au rang de témoins oculaires et émettent le récit en opérant un filtrage de l'information qu'ils livrent afin de rétablir la cohérence du récit. Le mode d'émission du récit correspond ainsi à ce que Genette (1972) nomme « focalisation externe. » Or, René Rivara (2000) affirme : « Si un individu ou un événement est décrit ou raconté « de l'extérieur », c'est que le narrateur-énonciateur ne peut pas ou ne veut pas analyser ou faire s'exprimer sa conscience – dans le cas où l'objet décrit en est pourvu » (175). La narration du texte repose ainsi sur un effacement de l'expression de la conscience du personnage principal. Ce point de vue accroît la fonction testimoniale du texte.

Kétala c'est aussi un terme sérère qui signifie le partage de l'héritage laissé par un défunt. Le récit s'ouvre ainsi par un prologue qui met en scène les meubles de Mémoria en attente de ce jour, soit le huitième jour, après la mort de la protagoniste. C'est la porte de son appartement, personnalisée, qui fait part de cette information aux autres meubles :

Les humains avaient décidé de faire le *Kétala* de Mémoria, le partage de son héritage. Le huitième jour après son enterrement, selon la tradition musulmane, on devait, sous l'œil vigilant de l'imam, distribuer les affaires de la défunte aux différents membres de sa famille. Après que la porte eut fini de parler, il souffla comme un vent sibérien dans l'appartement. Il est des nouvelles qui s'abattent sur vous, tel un lasso de gaucho, pour vous traîner vers un tout autre destin. Les meubles en étaient à cet amer constat. À l'extérieur, une intense lumière d'août inondait maintenant les rues, la pluie de la veille avait, semblait-il, restauré la teinte bleue du ciel et lustré

le disque solaire. Terrassés par ce qu'ils venaient d'apprendre, les meubles gisaient dans la pénombre de l'appartement, comptant les heures qui les rapprochaient inévitablement de la date tant redoutée (16).

Ce sentiment d'attente activé par le prologue débouche à un non lieu mis en scène dans l'épilogue. Le partage de l'héritage n'a pas lieu. En effet, outré par la rapacité sournoise des parents de sa défunte épouse, Makhou, disperse les assaillants qui se préparaient au partage de l'héritage :

Rien ne sortira de cette maison ! rugit-il. Les affaires de ma femme seront mieux ici, chez moi, là où elle a couvé ses dernières plaies, renoncé à ses derniers rêves, éprouvé ses dernières tendresses, et non chez ses sœurs qui l'ont abandonnée à son triste sort ! Dehors ! J'ai dit dehors ! Sortez tous de chez moi ! Bande de rapaces ! Je ne vous laisserai pas saccager, souiller la mémoire de ma femme. Nul parmi n'est digne de toucher à son dernier mouchoir usagé ! [...] Elle a passé sa vie à donner, à se donner, à vous donner, à vous qui ne pensez qu'à prendre. Puisque vous lui avez tout pris, l'amour, l'argent, la vie, laissez-moi l'intégralité de ses traces, moi qui sais qui elle était, comment elle riait, chantait, pleurait, comment elle aimait, jusqu'à la perte de soi-même (275).

Entre cet épilogue et le prologue, les meubles de la protagoniste, dans la crainte de leur imminente et possible dispersion, se proposent ainsi de recoller les morceaux de sa vie. C'est le vieux masque suspendu sur le mur de son appartement qui prend l'initiative de la construction de l'archive :

– Comme nous ne pourrions pas empêcher les humains de nous disperser, je propose que chacun de nous raconte aux autres tout ce qu’il sait de Mémoria. Ainsi, pendant les six nuits et les cinq jours qui nous séparent du kétala, nous allons tous, ensemble, reconstituer le puzzle de sa vie. Nous saurons alors ce qu’elle faisait dans cet appartement où elle nous a rassemblés, comment elle a vécu et de quoi elle est morte. Ainsi, chacun de nous partira vers n’importe quel horizon, mais avec l’histoire complète de notre défunte maîtresse (24).

Au regard de ce projet, le roman de Fatou Diome se donne à être lu comme un long dialogue, ou mieux comme un polylogue tenu par les meubles et autres bien de la protagoniste. Cette forme dialogale sous laquelle se présente le texte nécessite une analyse, bien avant que nous procédions à la saisie du personnage dans sa trajectoire diégétique. Dans son ouvrage *Le Roman à l’œuvre : Genèse et valeurs* (1998), Henri Mitterrand consacre un chapitre à l’exploitation des richesses littéraires que le dialogue romanesque est susceptible d’apporter à l’analyse de ce genre littéraire. En se plaçant dans l’optique de la pragmatique du texte littéraire, Henri Mitterrand considère que le dialogue de roman, tout en gardant la forme dialogale de la conversation habituelle authentique, participe d’un mode d’encodage de la parole dont les spécificités se ressentent à « leur caractère scriptural, aux corrélations du récit et du discours, aux mécanismes de l’intertextualité, aux conditions de la réception du texte littéraire, aux conséquences de l’effort d’esthétisation » (255). Il pose ainsi le dialogue romanesque comme un type particulier d’énoncé littéraire, un « énoncé-dialogue » qui se pose à côté de l’habituel « énoncé-récit ».

Dans la nécessité que sent l'écrivain à recourir au dialogue romanesque, Mitterand trouve trois préoccupations. D'abord, la gestion de la parole ou du pouvoir de la parole dans le dialogue ainsi que la relation inter-collective qui émerge entre les participants au dialogue, dans ces situations de confrontation au sein desquelles se profilent les dialogues. Ensuite, les lieux ou les espaces où se déploient ces paroles dialoguées, l'espace déterminant la modalité de la construction dialogale « tendu ou détendu, didactique ou ludique, dramatique ou détaché de l'action, chaleureux ou étouffé, continu ou interrompu, ou bloqué » (258). Enfin, la troisième préoccupation tient, selon Henri Mitterand, à la dépendance temporelle du dialogue dans le récit, c'est-à-dire au moment de son éclosion par rapport à la chaîne narrative. De ces remarques, Henri Mitterand en vient ainsi à discerner deux types de dialogues romanesques : le dialogue - conversation (ou dialogue « en l'air ») et le dialogue-action ou pragmatique, c'est-à-dire « celui où les personnages assument et prennent en charge la situation » (260). Le critique assigne en définitive des fonctions narratives au dialogue de roman. Il traduit le degré de confiance que l'auteur du roman accorde aux puissances de la parole et insinue sa position idéologique, il rapproche la durée narrative. Enfin, le dialogue romanesque, qui amplifie le dialogisme du texte, diversifie les points de vue narratifs : « L'assomption de l'événement par les personnages démultiplie la vision et relativise l'interprétation des faits. Chacun s'exprime à partir de son vécu propre, de ses idées sur le monde. La situation s'éclaire sur ses multiples facettes (262).

Telle nous semble la stratégie narrative adoptée par Fatou Diome dans l'écriture de ce roman. En plaçant la protagoniste au centre d'un faisceau de regards, la romancière fait s'effacer le narrateur principal et réduit ainsi la distance entre ce narrateur et le

lecteur, d'autant plus que la parole est laissée aux objets, élevés au rang de personnages-régies, selon la terminologie de Genette. C'est donc eux qui, dans une sorte de palabre, retracent le parcours de Mémoria. Celle-ci est d'abord mise en scène dans sa tendre enfance.

Mémoria, c'est en effet la fille aînée d'une famille de neuf enfants. Sa venue au monde est célébrée par l'immolation d'un bœuf par son père. Son enfance est très sage. Au sujet de cette enfance, Collier de perles affirme :

Petite fille, elle était vive et très gaie. Lorsqu'elle revenait de l'école, sa voix la précédait toujours à la maison, elle aimait chanter et dansait mieux que la plupart de ses copines. Pardon ? Ah, oui ? Ça n'a rien d'exceptionnel, une petite fille africaine qui danse bien, c'est ça : le rythme dans le sang, le sens du rythme, et patati-patata [...] Les gènes de Mozart viennent peut-être de Ouagadougou ? Ne me sortez plus ces sornettes qui n'ont qu'un seul but : garder à Monsieur Banania son sourire
Félix Potin (41-42).

Mais cette sérénité des premiers âges est mise à de rudes épreuves. En effet, peu après la naissance de Mémoria, sa famille déménage pour Dakar. Dans la ville sénégalaise où la protagoniste fait ses études secondaires, elle se donne aussi passionnément à la danse et se lie d'amitié avec Tamara, une « femme » chorégraphe animatrice d'une troupe de danse où Mémoria se perfectionne en danse. Aussi réussit-elle à éconduire très adroitement tous les prétendants qui aspirent à se lier d'amour avec elle, jusqu'au jour où la bourrasque vint de sa famille. Le père de Mémoria arrange un futur

mariage entre sa fille et un de ses neveux, Makhtar ou Makhou, fils d'une cousine du père de Mémoria. Son refus de consentir aux aspirations de son géniteur est mal pris par celui-ci. La protagoniste est placée devant un dilemme alors même qu'elle vient d'être reçue au baccalauréat. Le père lui propose de choisir entre convoler avec Makhou et être exclue du domicile parental. Aussi consent-elle à épouser Makhou.

Toutefois, bien des jours après leurs noces, la relation entre les époux ressemblait à des noces blanches : « En effet, Makhou, son époux semblait indifférent à sa présence ; comme lorsqu'il venait lui rendre visite chez ses parents, il lui manifestait une froide courtoisie. Longtemps après le mariage, il n'avait toujours pas honoré celle que beaucoup d'autres lui enviaient» (78-79). Un soir, lassé de cet abandon, Mémoria se rend chez sa confidente, Tamara pour lui faire part de sa situation conjugale. Elle surprend Makhou avec Tamara, qui au vrai, n'est pas une femme, mais un travesti. Dans la crainte que Mémoria ne révèle son homosexualité, Makhou lui propose un voyage en France, car ayant fait des études de commerce dans une Université française, Makhou était en possession d'une carte de résident de ce pays.

La France est ainsi envisagée comme un espace de rachat pour le couple en déséquilibre. C'est d'abord sous ce jour enchanteur que la protagoniste projette leur séjour dans ce pays :

La France, ce n'était pas le bout du monde, mais la chambre du bonheur où son énigmatique Makhou lui serait enfin livré, Roméo ainsi transi d'amour. Ils s'aimeraient, batifoleraient, leur tardive lune de miel serait plus longue que toutes les lunes, mieux, elle durerait toutes les lunes de leur séjour, là-bas, là où Piaf et Brel ont tellement chanté l'Amour que des

amoureux du monde entier viennent voguer sur les larmes de la scène émue (128).

C'est dans cette frénésie de bonheur escompté que Mémoria s'envole pour la France. Pourtant, il lui a fallu vite déchanter. Reçus par une ancienne amie d'étude de Makhou, Gertrude, Mémoria et son époux sont ensuite confiés à la mère de leur hôte, qui dès la première rencontre, les replonge dans un passé colonial :

Ce bref échange suffit à la mère pour prendre la parole. S'adressant au jeune couple, avec un sourire qui faisait mal, elle alterna interrogations et affirmations du genre : « Les Massaï, c'est beau, hein, les Massaï. C'est bien au Sénégal, non ? Ah vous n'avez jamais vu de Massaï, c'est au Kenya ? D'accord ! J'avais lu quelque chose là-dessus, à l'agence de voyage ; je crois même avoir vu un documentaire là-dessus, sur Arte. C'est une peuplade encore authentique, les Massaï. Et l'Éthiopie ? C'est fini la famine ? C'est près de chez vous. Non ? Ah, c'est à l'est ! Ah bon ! Le Sénégal est complètement à l'opposé. Ah bon ! En Afrique de l'Ouest. Ah, oui, oui ! Je me souviens : c'est la capitale de l'AOF, l'Afrique Occidentale Française ! (139).

Ces évocations qui se ressentent de l'histoire coloniale sont en résonance avec le roman colonial sous la plume de Pierre Loti ou d'Ernest Psichari. Si ce regard presque corrosif de l'autre est pour le moins désagréable, ce n'est pourtant pas du côté de la France que viennent les véritables ennuis de Mémoria. En effet, selon une convenance tacite, il est d'ordinaire, en Afrique, de s'attendre, lorsqu'on émigre, à de pressantes demandes

d'argent de la part de ses parents. D'ailleurs, dans son roman, Fatou Diome, dans un passage où coule une cinglante ironie, dénonce cette cupidité qui traduit une sorte de défaitisme face à la lutte existentielle :

Au lieu de faire des enfants, ceux qui rentabilisent leur progéniture feraient mieux de coter leurs ovules et leurs spermatozoïdes en Bourse. S'il faut allaiter son bébé lui demander ensuite d'en payer le prix durant toute sa vie, les gynécologues, les banquiers et les avocats devraient trouver une méthode pour proposer aux fœtus des contrats *in utero* (165).

C'est donc de la famille de Mémoria et de la relation conjugale que cette famille lui a concoctée que vient la dérive de la protagoniste. Ainsi, pendant que son ménage bat de l'aile, Makhou ayant fait de nouvelles rencontres homosexuelles, les parents de Mémoria, et principalement son père, s'ingénient à lui faire des demandes d'argent sous la forme de messages enregistrés sur un support audio :

– Me voilà ! cria Cassette en s'extrayant du fouillis. Je vous livre le message tel qu'il me fut confié : « Je m'adresse à celle qui est ma fille, par la volonté de Dieu et qui, à ce titre, me doit respect et obéissance. Voilà quelques mois que tu n'envoies plus aucun mandat. Pourtant, même au bout du monde tu as appris les ravages de la dévaluation. Tu sais bien que j'ai fermé ma dernière boutique à Sandaga. Tu sais aussi que nous ne pouvons pas quitter Dakar, non seulement tes frères et sœurs y font leurs études, mais ils ne pourraient pas s'habituer à la vie au village, ce sont de vrais citadins. Aujourd'hui, il ne nous reste plus que toi et la grâce

d'Allah. Qu'attends-tu donc pour nous aider à faire vivre la famille ? Faut-il que je fasse le porteur au Marché, que ta mère soit réduite au rang de bonne à Dakar, alors que notre propre enfant, la chair de notre chair, qui nous doit sa vie et son éducation, vit en France ? J'espère que je n'aurai plus besoin de te rappeler à ton devoir » (202).

C'est donc au nom de ce devoir filial, égoïstement prétexté par son père, que Mémoria se trouve dans l'obligation de se trouver un emploi. Les navettes infructueuses à l'ANPE, en plus de l'abandon de son époux, décident la protagoniste à se mettre sur le trottoir, d'autant plus que « quand la détresse danse la sarabande en vous, le menuet du cœur entraîne une gigue de la raison » (203). Aussi entreprit-elle une odyssée qui la conduit à Perpignan, à Berne, à Berlin, à Rome puis aux Pays-Bas, pour remplir le devoir filial allégué par son père :

Son père avait ouvert une nouvelle et grande boutique, sa mère avait de nouveau engagé une bonne, ses frères et sœurs fréquentaient le meilleur lycée privé de la capitale sénégalaise. Le baume au cœur, ses parents la remerciaient vivement de leur avoir offert des billets pour le pèlerinage à la Mecque : elle était la meilleure des filles. La seule note triste est qu'ils lui conseillaient d'être une épouse dévouée et saluaient chaleureusement un Makhou qu'elle n'avait plus revu depuis longtemps. Il est vrai qu'elle ne les avait pas informés de leur séparation, encore moins de sa nouvelle activité, mais ils n'avaient jamais rien demandé non plus. Même lorsque la nostalgie la poussait à leur téléphoner, on ne l'entretenait que des projets

et des événements au pays, comme si sa vie à elle y était incluse ou était au point mort pendant qu'elle se trouvait à l'étranger (224).

Pourtant, il n'en était pas ainsi. Mémoria contacte le virus du sida. Elle décide de rentrer en Afrique où elle est malheureusement rejetée par ses parents, au nom de la morale et de l'honneur.

Bien que le parcours de la protagoniste ne soit pas le même, le roman de Fatou Diome se reconnaît une parenté avec *Georgette !* de Farida Belghoul. Les deux textes posent au centre de leur dispositif narratif la question du sacrifice du corps féminin. Dans l'univers diégétique institué par ces romancières, le corps féminin se déprend de son être pour céder à une emprise de valeurs sociales préjudiciables. Il se pose donc une question du partage du sujet entre son identité et sa relation à la société. La mort de ces protagonistes peut être une assise idéologique de ces romancières. Elle consacre la fausseté d'un ancrage à des valeurs résolument dépassées. Par une mise en scène de l'expérience quotidienne de nos héroïnes, Fatou Diome et Farida Belghoul révèlent l'ampleur du drame qui entoure le sujet féminin qui reste fidèle à un ordre de choses difficilement transférable dans un contexte d'immigration sans être redéfini et recadré. L'écriture vise ainsi une mise en procès de l'ordre. À la lecture de ces deux romans, nous pouvons constater, comme Amira Issa (2005), que

L'image de la femme décrite par des romancières arabes et africaines est la même, elle rejoint l'image Marielle prêchée par les religions célestes et prônée par les sociétés arabo-africaines. Cette image consacre la femme dès sa naissance à l'homme : père, frère, époux, enfant mâle ; tous les

mâles de la société ont le droit de surveiller, réprimer, ajuster selon leur désirs la pensée et les comportements de la femme. Excision, divorce, concubinage, même assassinat tout est permis pour conserver l'honneur de la famille qui ne peut être souillée que par la femme. Cependant, nous entendons un cri grinçant à travers ces écrits, un cri de souffrance et de révolte, un désir de changement (156).

Fatou Diome et Farida Belghoul nous plongent ainsi dans un univers anxieux, où les personnages féminins se heurtent à de sérieuses entraves dans la quête de leur individualité. Farida Belghoul, dans *Georgette !*, met en scène un personnage féminin dans la société d'accueil de ses parents. La construction même du personnage est significative, dans la mesure où son âge rime avec les premiers balbutiements de l'acquisition de la langue en tant que mode d'expression et d'inscription dans l'univers social. Elle est donc en difficulté d'accéder au pouvoir symbolique que confère l'usage de la langue articulée. Ce bâillonnement symbolique frappe doublement Mémoria dans le roman de Fatou Diome. Le fait qu'il ne lui soit pas permis de choisir le modèle de vie sociale et conjugale de son propre gré, le fait même que l'immigration double sa situation d'une fin tragique montre bien le drame que vit ce personnage. Le parcours de ce personnage, qui l'amène du mariage forcé au trépas en passant par l'immigration, le divorce, la prostitution, la maladie, le reniement par les siens et surtout la découverte de l'homosexualité de son époux, est révélateur d'une irréversible déchéance.

Mais, au-delà de la volonté de ces romancières et des héroïnes qu'elles mettent en scène d'inviter à une réflexion sur la nécessité d'un changement de mentalité pour mieux épouser les contours de notre modernité, n'existe-il pas de romancières qui mettent en

scène des héroïnes qui se soient dérobes à cette prédétermination ? La littérature féminine de l'immigration ne met-elle pas en scène des protagonistes féminins qui, par leur vouloir, impriment une cadence de volte-face à cette emprise de la société ? C'est cet aspect de la problématique que nous aborderons dans les textes de Leïla Sebbar et de Calixthe Beyala.

IV. Le statut de l'imaginaire chez Calixthe Beyala

Le concept d'imaginaire, il est vrai, recouvre une pluralité d'acceptions. Il recoupe des champs aussi divers que la philosophie, la psychologie, la sociologie et l'anthropologie. L'imaginaire est aussi relié au symbolique, c'est-à-dire à la mise en scène des représentations mentales et à leur conversion en symboles et surtout en gestes et comportements, qui conditionnent la relation de l'être au monde. C'est dans cette relation qu'il convient de circonscrire la notion de l'imaginaire dans notre étude. Il s'agira d'analyser la manière dont les représentations mentales des personnages immigrés mis en scène dans l'écriture de cette romancière, conditionnent et façonnent le sujet romanesque dans sa relation au monde. À cet effet, l'œuvre de Calixthe Beyala, et surtout ses romans parisiens (une partie de son œuvre étant essentiellement focalisée sur l'Afrique), offre une alternative de vie par rapport à la condition de la femme africaine. Sur le plan de la mise en texte, les romans de Beyala, consacrés à l'immigration, présentent souvent deux protagonistes ou mieux encore deux personnages féminins en duel, dont un personnage focalisé et un personnage focalisateur. Cette construction narrative s'associe à une volonté de mettre en scène un clivage idéologique qui structure la relation respective des personnages mis en scène. Ainsi se présentent des textes comme

Assèze l'Africaine (1994) et *Les Honneurs perdus* (1996), roman ayant obtenu le Grand prix du roman de l'Académie française.

Les Honneurs perdus retrace le parcours de Saïda Bénérafa, de sa naissance mythique dans un quartier populaire du Cameroun, New-Bell ou Couscous-ville, à son séjour d'immigrée dans une banlieue parisienne, Belleville. De l'Afrique, la protagoniste mise en scène par Beyala, dépeint une misère implacable, des habitudes de vie parodiant les modes de la vie occidentale, des villes tentaculaires où l'exode rural fait pousser des quartiers insalubres. Cette ville est l'objet d'un diagnostic sans complaisance, qui exprime tout « le malaise de l'Afrique post-coloniale » (Rangira Béatrice Gallimore, 1997 : 35).

Cela se passe en République du Cameroun. Il y a, bien sûr, Douala-ville, prise entre forêt et mer, ornée de places où des Nègre-blanchisés paressent sur des rocking-chairs et trouvent dans cet état leur raison d'être ; des écoles publiques nationales, où les enfants s'époumonent avec des « nos ancêtres les Gaulois » ; [...] Puis, tout en dessous, indiqué par une flèche sur la carte de la ville – le lieu de honte pour les autorités –, exactement à l'endroit où la route commence à se défoncer, vivent des êtres étranges, qui ne jouissent pas des avantages de vivre dans une grande cité, mais qui ont perdu ceux d'une vie campagnarde. [...] C'est le quartier des cultures mêlées, Arabes-mahométans et Nègres-catho-animistes, les peuples du Nord, Peuls, Foulbés, ceux du Sud, Bétis, Bassas, ceux de l'Ouest, Bamilékéés ou Bamouns, fuyant les misères de leur village et échoués là (11-13).

Dans ces coins de perdition mis en scène dans une description quasi-balzacienne, les faits les plus anodins se transforment facilement en événements communautaires et suscitent des rassemblements à l'improviste. La naissance de Saïda, par exemple, en donne la preuve. Le père de la protagoniste s'attendait à un garçon. Aussi, bien avant l'accouchement de son enfant, pendant que sa femme éprouvait les douleurs de l'enfantement, Bénérafa, se met à crier à la ronde qu'il venait d'avoir un fils. La nouvelle se répand dans tout le quartier Couscous, et mobilise tous les Couscoussiers qui se mettent en marche vers le domicile de la nouvelle-née. La narratrice rapporte à propos :

Cinq minutes plus tard, il y avait foule devant notre maison. Nègres, Arabes, catholiques, animistes, musulmans, femmes et enfants embistrouillés venus fêter ma naissance. À voir papa, tout debout dans le séjour mourant, auréolé de sa gloire, on aurait pu se demander comment tant d'espérance avait pu échouer dans une telle misère. Brusquement, il jeta son képi en l'air, s'élança bras tendus, ses pieds décollèrent du sol et il cria : « J'ai un fils ! » Il boitilla, arrangea les deux pans de son costume français rouge, fermé sur le côté par des boutons dorés : « J'ai un fils ! » répéta-t-il. Et les Couscoussiers réunis applaudirent (20).

Dans ces passages, où l'on peut constater, comme l'a souligné Bernard Mouralis (1984 : 477), la mise en scène d'un exotisme détournant, visant notamment à arrimer l'image de l'Afrique à la sensibilité et aux attentes du lecteur européen, Beyala fait émerger un personnage féminin incarnant une figure de la révolte. Dans son parcours, Saïda traverse la médiocrité inhérente à son quartier de naissance et les sarcasmes qui l'accablent et

s'envole pour la France à cinquante ans, avec pour seule pièce son certificat de virginité (181). Mais, aussitôt qu'elle arrive en France, Saïda, qui était hébergée à son arrivée par la cousine Aziza, est mise à la porte. Commence alors pour la protagoniste une errance qui la fait côtoyer les marginaux d'Occident, avant de s'installer chez Ngaremba. Aussi affirme-t-elle, lorsqu'elle est mise à la porte par la cousine Aziza :

J'ignorais où mes pas me conduisaient car ça faisait deux ans que je vivais à Paris aux pertes et profits de la cousine Aziza, à boire du thé à la menthe, à manger des haricots verts, du rosbif au cumin, et voilà qu'elle me fichait à la porte. Il y avait de quoi rendre dingue la femme la plus équilibrée. J'aurais voulu arrêter n'importe qui, lui parler, gratter à une porte, au hasard, mais les portes étaient closes. Ah ! personne, personne, même pas un brin d'herbe auquel m'accrocher. Vous me direz qu'il y avait des moments à Couscous où j'avais connu la solitude, mais celle que je découvrais à Paris, cet isolement dans la masse parisienne, était à vous éclater l'entendement (188).

C'est ainsi que, au gré de son errance, Saïda rencontre Marcel Pignon Marcel, un ancien ouvrier dans une fabrique de lunette, devenu clochard à la suite d'une altercation avec son épouse. Ce dernier présente Saïda au propriétaire d'un café, Michel, qui oriente la protagoniste vers Ngaremba, la nouvelle patronne :

Ma nouvelle patronne était une Négrresse-princesse-et-dignitaire. Elle s'appelait Ngaremba, Sénégalaise de la région de Casamance. Elle était chrétienne-animiste [...] Après des brillantes études secondaires, elle s'était

installée comme écrivain public au service de la communauté immigrée de Belleville, car à Belleville, un Nègre pouvait se faire sa place. Aussi demandait-elle cinq choses à la vie :

- 1) Gagner de l'argent, beaucoup d'argent, car, croyait-elle, l'argent permet d'échapper à l'humiliation.
- 2) Ne pas payer les impôts.
- 3) Éduquer convenablement sa fille Loulouze, sept ans, qu'elle venait de confier aux mains expertes en psychologie de Marie-Louise, la nouvelle maîtresse d'école.
- 4) Obtenir quelques faveurs, filer doux et se rendre agréable aux grands de ce monde.

Elle ignorait la nature exacte de la cinquième chose, du moins, elle ne l'exprimait pas clairement et ce n'est que bien plus tard que je compris que c'était le développement de l'Afrique. Elle avait créé une association où des intellectuels africains se réunissaient une fois par semaine pour trouver des solutions aux malheurs de l'Afrique (203-204).

Ce crédo qui structure la vie du personnage de Ngaremba, permet ainsi à Calixthe Beyala de le placer comme un personnage focalisé, dont la relation avec la narratrice articule le roman sur deux imaginaires divergents. D'un côté, Saïda, la narratrice, personnage focalisateur, qui observe et rapporte les événements dont elle est témoin, mais des événements qui l'affectent tout autant ; de l'autre côté, Ngaremba, qui s'inscrit dans une confusion dans la mesure où elle place son projet dans une tentative de transplantation de

l'Afrique en France. Un clivage se dessine ainsi entre l'héroïne, résolument affranchie de l'emprise masculine et Ngaremba, qui tente désespérément de s'accrocher à l'homme comme un appui nécessaire pour son épanouissement. La virginité conservée jusqu'à la cinquantaine est ainsi utilisée comme un support idéologique pour se déprendre de cette emprise de l'homme. Il s'agit d'un mode de militantisme visant à se réapproprier le corps féminin, puisque la virginité peut être conçue comme un refus tout autant de la maternité que du mariage. À travers la construction du personnage de Saïda, Beyala investit un élément prisé chez la femme par la tradition, pour en faire un usage subversif. Les traditions africaines conçoivent la virginité de la femme comme un indicateur de la pureté de ses mœurs. Cependant, une virginité poussée jusqu'à cinquante ans devient déstabilisatrice pour le prétendant. Ainsi se justifie la réaction d'Ibrahim, un prétendant qui, à la découverte de la virginité de Saïda, préfère la congédier, plutôt que de l'épouser avec comme il le souhaitait (346).

Le personnage de Ngaremba, quant à elle incarne une figure d'hybride qui flotte entre l'adoption pure et simple de la culture française et la mise en avant d'un métissage moribond. En effet, si Ngaremba s'accroche autant à l'Afrique et à son développement, ce n'est pas dans un élan d'assomption de l'hybridité nécessaire à la vie dans les villes occidentales actuelles dans leur composition multiraciale. Le projet de ce personnage s'attache à reproduire les rêves d'un métissage décadent. Ainsi, elle songe au développement de l'Afrique en s'attachant à la mise en scène et à l'exploitation des Africains et de leur misère. Elle préside ainsi une séance de collecte de fonds sur la place publique pour prétendre venir en aide aux Africains :

Ngaremba en faisait trop, cela se voyait aux intonations melliflues de sa voix, à ses mains croisées comme la Vierge Noire de Ouagadougou. C'est vrai que, très jeune on nous apprenait que les biens matériels sont superflus, mais aujourd'hui, on vivait chacun pour soi et que Dieu nous bénisse. Les Blancs l'écoutaient bouche bée tant ils se trouvaient coincés dans leur civilisation individualiste : « Ne perdez pas vos coutumes ! » dit une Blanche en raclant le sol avec ses bottines. « Nous devons tous faire comme vous. » Elle s'avança, donna un billet de cent francs et signa le document qu'on lui présentait. Un jeune Français, noir de partout sauf de la peau, se mit à danser en des gesticulations atroces en criant : « Je vais aller vivre en Afrique ! C'est la vraie vie, mes amies ! » Les Nègres l'encourageaient : « Ouais, *brother* ! » Ils lui tapotaient les épaules et lorgnaient son portefeuille : « T'es le bienvenu dans la tribu. » Puis toutes mains tout sourire : « C'est cent francs la cotisation annuelle. »

A la fin, les gens se bousculaient pour signer et donner leurs sous sans se demander ce qu'on en ferait, parce qu'ils se sentaient coupables (297).

Toujours dans son prétendu amour pour l'Afrique, Ngaremba s'emploie à écrire des lettres pour les parents des immigrés africains de Belleville moyennant une rémunération tout comme elle subtilise des objets vendus dans un supermarché et justifie son forfait ainsi : « – Je vais construire une caisse pour les marchandises que je chipe au supermarché, dit-elle. [...] Je les enverrai en Afrique ! [...] Ce n'est que justice. Les

supermarchés en ont de trop » (303). Et lorsqu'elle s'estime malheureuse, elle n'hésite pas à fréquenter, en vain, des pratiquants de religions animistes africaines en France :

Ngaremba avait demandé au prêtre vaudou de l'aider à résoudre les problèmes de l'Afrique : « Très bien, mon enfant », avait dit le sorcier, sûr de sa magie. Tandis que les dictateurs continuaient à manger des têtes de Nègres, à s'emplier le gosier d'or et de diamants, que leurs complices construisaient des Saint-Pierre d'Ivoire, Ngaremba continuait à demander l'aide des esprits. Et si vous étiez passé à Belleville durant cette période, vous l'auriez vue dansant à moitié nue sous la lune et criant : « J'en appelle au moi divin, aux astres et aux morts ! » Elle déversait entre les arbres des poudres : « J'en appelle au soleil de toute éternité. » Elle enterrait des rosaires : « J'en appelle aux esprits de mes ancêtres. » Elle cassait des œufs aux carrefours, tournoyait sur elle-même, jusqu'à ce que le firmament déverse le soleil, lumineux comme des billes d'or. Elle rentrait à la maison, grelottante de froid, les ongles noircis de boue, les cheveux emmêlés par le vent, s'endormait, les deux mains cachant son visage » (310-311).

Toutes ces pratiques sont pourtant infructueuses, tout autant que les réunions d'intellectuels africains tenues chez Ngaremba. La résolution est bien triste : Ngaremba se suicide en se jetant du haut de la fenêtre du quatrième étage de son immeuble en laissant bien de lettres où elle exprime son dépit de ne pas être mariée.

Tout à l'opposé de l'imposture qui structure le parcours de ce personnage, la protagoniste des *Honneurs perdus*, incarne une voix de la révolte. Son itinéraire se pose comme un parcours qui déjoue les faux-semblants identitaires pour choisir un modèle de vie fondé sur la prise en compte réaliste des hybridités de la société contemporaine. En effet, Saïda s'inscrit à l'école du soir de Belleville, se prend en charge et convole avec Marcel Pignon Marcel. Dans le dernier chapitre du roman, la narratrice affirme :

Ce livre n'est pas une autobiographie, c'est ma lutte, du moins celle que m'ont léguée mon père et ma mère [...] J'ai assemblé ma vie de travers comme tous les immigrés. [...] J'ai transformé la chambre de Marcel. Dans un coin, j'ai installé une table. Je l'ai recouverte d'une nappe blanche. Dessus, j'ai déposé un bouquet de fleurs séchées. C'est là que nous recevons nos invités. Ils disent : « c'est joli, votre maison. »

Je pense très souvent à Loulouze. Se souvient-elle de nos promesses ? Quelquefois aussi mon esprit court vers la très regrettée Ngaremba. [...] Elle avait vaincu tous les démons. Pas le désir de bâtir un foyer ou même celui de développer l'Afrique. Mais ces absences justifiaient-elles que l'on se prive d'avenir et que l'on bondisse du quatrième étage dans une extase divine ? (403-404).

Au regard de ce clivage entre les deux personnages, il est possible d'articuler les statuts de l'imaginaire dans ce roman sur un rapport entre les représentations des personnages et la structure réelle de l'espace dans lequel ils évoluent. Ce clivage constitue en outre le point d'affleurement de l'effet-idéologie du roman de Calixthe Beyala. Philippe Hamon

(1984 : 21), souligne, à propos que le point d'affleurement de l'effet idéologie du texte peut bien adopter la modalité évaluative de la mise en relation ou de la mise en parallèle de deux personnages. Les persuasions et les croyances des deux personnages, c'est-à-dire leur manipulation réciproque des savoirs permet de les démarquer. L'écart entre le modèle prétendument normatif, conforme à une certaine doxa, l'émergence du personnage de Saïda se pose comme un contre-modèle. Le roman se referme d'ailleurs sur la mise en évidence de cette démarcation. La narratrice affirme, après un rêve qui vraisemblablement se pose comme le deuil de Ngaremba :

Tandis que je descendais les degrés, un à un, je compris que Ngaremba n'était pas morte. Cette femme avait été appelée ailleurs toute sa vie. Une histoire, une configuration différente, l'avait emportée. Sans un geste brusque, je m'assis sur une marche, mes deux mains tenaient le porte-bonheur que Loulouze m'avait donné et je souris à l'obscurité (404-405).

Le personnage de Saïda, dans sa mise en rapport avec Ngaremba, permet à Beyala de montrer la caducité de s'en tenir à une idée ou à une représentation de la femme aux crochets de l'homme et de la société pour proposer une femme plus affranchie de cette prédétermination. Ce texte peut se poser comme un écho de *Le Fou de Shérazade* (1991) de la romancière algérienne Leïla Sebbar ou de tous les textes de la trilogie que cette romancière consacre au personnage de Shérazade. Au centre de tous ces textes se pose la question de la révolte de la femme ou du refus de l'assujettissement de la femme en contexte d'immigration.

V. *Le Fou de Shérazade* de Leïla Sebbar ou le refus d'obtempérer

Dans une étude qu'elle consacrait à la question de la révolte, Julia Kristeva (1996), associait la question de la révolte au principe du plaisir et à l'attitude des minorités dans les grandes villes occidentales. Aussi affirmait-elle :

Aucun de nous ne jouit sans affronter un obstacle, un interdit, une autorité, une loi qui nous permette de nous mesurer, autonomes et libres. La révolte qui se révèle accompagner l'expérience intime du bonheur est partie intégrante du principe de plaisir. Par ailleurs, sur le plan social, l'ordre normalisateur est loin d'être parfait et laisse choir des *exclus* : les jeunes sans emploi, les banlieues, les SDF, les chômeurs, les étrangers, entre tant d'autres. Or, quand ces exclus n'ont pas de culture-révolte, quand ils doivent se contenter d'idéologies rétrogrades, de shows et de divertissements qui sont bien loin de satisfaire la demande de plaisir, ils deviennent des casseurs (20-21).

Cette constatation qui, du reste, coïncide avec la chronique de la société française contemporaine, balise la structure narrative du roman *Le Fou de Shérazade* de la romancière Leïla Sebbar. En effet, au centre du dispositif narratif de ce roman se trouve la banlieue, les minorités, les lois et surtout la question de l'identité féminine en contexte d'immigration. D'autre part, le roman de Leïla Sebbar se circonscrit dans un espace de la fragmentation. L'action du récit se déroule, tout autant en Provence, à Jérusalem qu'au Liban. Le point de rassemblement pourtant demeure une cour d'HLM en banlieue parisienne, où Shérazade, la fugueuse, est attendue pour le tournage d'un film où elle

occuperait le rôle principal. Cette cour de banlieue est mise en relief, au début du texte, en relation avec la transplantation d'un arbre centenaire:

Comment l'arbre est-il arrivé jusqu'à la cour de l'HLM, dans la banlieue de béton ? Nul ne peut le dire. On raconte qu'un hélicoptère de guerre l'a enlevé dans les airs, à travers le pays entier, et que les enfants des blocs l'ont découvert un matin, gisant, les racines dressées vers le linge étendu sur les balcons (11).

Cette évocation de l'arbre, du déracinement, ainsi que de l'intention de son ré-enracinement dans une cour de banlieue met le texte en résonance avec la question identitaire dans les écritures migrantes. Le contexte même de la banlieue et de ses HLM structure l'espace diégétique comme un univers carcéral. En effet, dans son ouvrage *Autour du roman beur* (1993), Michel Laronde circonscrit la banlieue comme une reconfiguration du lieu carcéral :

Lorsque je pense la place de l'immigré maghrébin dans le système socio-politique français, je ne peux éviter de constater la présence des mécanismes de surveillance de la société disciplinaire que Michel Foucault systématise pour le carcéral dans *Surveiller et punir*. Le modèle du *Panopticon* de Bentham va faire fructifier la signification.

La figure architecturale du *Panopticon* a pour principe une tour centrale ouverte sur des bâtiments périphériques percés de fenêtres de part et d'autres (vers l'intérieur et vers l'extérieur) dans l'axe de l'œil central (la

tour) et qui permettent au Regard produit par l'œil central d'être centrifuge, donc de s'exercer sur la périphérie ; mais la tour étant protégée du regard externe (notamment par des techniques d'obturation de la lumière), le regard excentré ne peut en contrepartie être centripète, ne peut donc s'exercer de la périphérie (l'anneau) vers le centre (la tour) (95).

Cette structure carcérale est représentée dans le roman *Le Fou de Shérazade*. Les habitants de la banlieue, par exemple, ainsi que le cinéaste s'assignent respectivement les rôles de surveillés et de surveillant évoqués par Michel Laronde, d'autant plus qu'un accessoire du portrait du cinéaste lui confère le privilège de regarder sans être vu. Il est évoqué tout au long du roman comme « l'homme aux lunettes noires ». Le rôle du cinéaste comme représentant du « centre » est renforcé dans un passage où le narrateur évoque son indifférence quant à la condition des habitants des cités de son tournage :

Il s'en fout complètement que les ouvriers et les chômeurs qui vivent là soient malheureux dans du béton... On peut y être heureux après tout. Lui, ce qu'il veut, c'est le décor, une vrai cité, des vrais blocs, du vrai béton, un olivier véritable qu'il va quand même falloir planter avant qu'il crève...(25).

Mais, le contrôle ou mieux « la surveillance » que Laronde trouve dans ce système d'urbanisation de la ville française, se double, chez Sebbar, d'une emprise interne à sa famille. En effet, la protagoniste est issue d'une famille d'immigrés d'origine algérienne. Dans cette famille où la mère et la sœur gardent les valeurs que leur dévolue la tradition, Shérazade incarne la figure de la révolte féminine. Elle décide ainsi de fuguer pour se

dépendre de l'emprise de la famille autant que de l'emprise identitaire unilatérale de la France. Le rapport que son père va faire à la police met en relief ce décalage entre la protagoniste et les autres personnages féminins du roman :

Shérazade s'assoit sous un cyprès, à l'écart, [...] elle écrit à son père, pour la première fois depuis sa fugue, [...], elle ignore qu'il a dû se rendre au commissariat pour un avis de recherche, [...] il a donné une photo de sa fille, [...] il ne peut rien expliquer à la police, elle marchait bien à l'école, il n'a jamais voulu la marier avant la fin des études, il ne l'a jamais battue, ni sa femme, les voisins peuvent témoigner, sa mère la laissait tranquille avec ses livres et ses cahiers, c'est Mériem, sa sœur, qui aident la mère, pas Shérazade, Mériem a refusé de continuer l'école, personne ne l'a forcée, elle s'occupe des petits avec la mère et de la maison, il pense la marier bientôt, avec un cousin de Mascara qui est ingénieur, [...] Shérazade écrit à son père pour la première fois de sa vie (176-177).

Le discours indirect-libre dans lequel se présente ce passage crée un effet de polyphonie. On passe de la protagoniste écrivant à la conscience et au complexe d'auto-culpabilisation de son père sans perdre le fil narratif. D'autre part, la fugue de Shérazade devient un processus d'infiltration entre les mailles des pré-constructions identitaires. Elle participe d'un processus de désenclavement/réenclavement mis en évidence par Michel Laronde (1993 : 125) pour infléchir les discours identitaires de la société française et de celui issu de la culture du pays d'origine de son père. La fugue de Shérazade lui permet de sortir du cadre familiale, comme du cadre de la banlieue, avant

de le réintégrer enrichie des expériences de ses voyages. Ainsi, pendant que Mériem et sa mère sollicitent le secours des marabouts pour les aider à retrouver Shérazade, pendant qu'elle est attendue dans cette cour de banlieue où a été planté l'olivier centenaire, Shérazade entreprend une errance qui la conduit à Beyrouth puis à Jérusalem et en Palestine, sans pour autant être rattrapée par Julien Desrosiers, le metteur en scène du film, parti à sa recherche. Le récit évolue ainsi par fragmentation, disparition-retrouvailles. La fin de l'histoire sur la rencontre de tous les personnages sous l'arbre centenaire replanté dans la cour de la banlieue parisienne inscrit le texte de Leïla Sebbar, dans une perspective de l'éloge à l'hybridité.

Les protagonistes de Shérazade chez Leïla Sebbar et de Saïda chez Calixthe Beyala incarnent une nouvelle option dans le discours féminin. Il s'agit d'une assomption des hybridités caractéristiques des villes postmodernes qui renvoient dos à dos les discours centraux, celui de la société d'origine et celui de la société d'accueil. Il s'agit, dans ces nouveaux textes de l'immigration d'une mise en scène d'un discours qui assume la multi-culturalité de la France post-coloniale, où le discours sur l'identité ne peut plus se concevoir en termes d'unité. L'identité devient plutôt un processus continu de redéfinition de soi.

Conclusion

Au terme de cette étude, il convient de rappeler que la question de la voix féminine dans les littératures migrantes d'Afrique subsaharienne et du Maghreb couvre deux grandes périodes des littératures francophones. La période de la France coloniale ainsi que celle de la France post-coloniale. Chacune de ces périodes a produit un discours sur l'identité que les textes étudiés captent.

Dans la France coloniale, la littérature africaine et maghrébine n'avaient pas encore acquis leur autonomie en tant qu'institutions. Dans une telle perspective, l'écriture qui, du reste, s'adressait à un public occidental, procédait d'un hypotexte du discours colonial sur l'exotisme. La représentation de l'autre, du colonisé ou de l'indigène avait pour cible le discours de l'idéologie impérialiste. Dans une telle perspective, la prise de parole, par les écrivains issus des colonies devait naturellement répondre à un idéal de réhabilitation. On se souvient des écrivains comme Césaire, Fanon et Memmi dont les écrits s'inscrivent dans ce projet de réhabilitation. La littérature migrante pourtant prend souche dans cette période. Elle met en scène le colonisé dans un effort d'appropriation des valeurs culturelles occidentales. Cet effort d'appropriation qui répond à la politique d'assimilation proposée dans les colonies explique d'ailleurs le nombre considérable de romans de formation publiés par les écrivains africains et maghrébins. Le contact avec la civilisation occidentale s'étant fait par l'intermédiaire de l'école, la voix féminine africaine, faiblement scolarisée, n'a pas occupé une place prépondérante dans ces œuvres pionnières. Cependant, la question de la voix féminine s'est associée à la thématique de l'amour, notamment dans la mise en scène de la difficulté que rencontrent les personnages immigrés dans leur relation avec la femme étrangère. D'autre part, la mise

en relation entre les peines des immigrés et l'effet que cela peut avoir sur leur mère nous a permis de concevoir les écritures migrantes de cette première génération comme essentiellement portées par un ton tragique dans la mesure où elles s'associent toujours au deuil et à la mélancolie.

Toutefois, au cours des années 1960, la mise en scènes des voix féminines en situation d'immigration apparaît sous la plume d'écrivains comme Sembène Ousmane et Driss Chraïbi. Mais, c'est plutôt autour des années 80 que les voix féminines migrantes font leur entrée dans l'institution littéraire, notamment avec l'émergence du roman beur. Il s'agit, à partir de cette époque, de la prise de parole des écrivains femmes mettant en scènes des personnages d'immigrés femmes dans leur intégration à la société d'accueil ainsi que des drames auxquels prédispose cette intégration.

Cette prise de parole participe de ce que nous avons nommé le discours de la France post-coloniale. Dans ces romans de la nouvelle génération, un clivage s'établit dans la représentation de la femme africaine ou maghrébine en contexte d'immigration. La question ne semble plus être celle de confronter la culture africaine ou arabe à la culture française pour en montrer les incompatibilités. La nécessité du vivre-ensemble semble une évidence étant donné la configuration des cités contemporaines marquées par le brassage des peuples et des cultures. Ainsi, dans ces textes de la deuxième génération de l'immigration, la préoccupation la plus pertinente renvoie plutôt à la manière d'assumer les hybridités constitutives de notre contemporanéité.

Les textes mettent en scène des constructions narratives qui prédestinent certains personnages à des impasses. Ainsi, les protagonistes de Fatou Diome dans *Kétala* et de Farida Belghoul dans *Georgette !*, de même que le personnage de Ngaremba dans *Les*

Honneurs perdus de Beyala, par leur imposture idéologique, montrent bien que dans le contexte de l'immigration, la question féminine ne se limite plus à une simple volonté de se déprendre de l'emprise de l'homme. Il faut encore que, par la manipulation des savoirs et des valeurs, le personnage féminin réalise sa révolte dans un élan de rejet des identités figées.

En définitive, l'expression de la voix féminine, dans le texte migrant de la seconde génération, constitue un changement de perspective par rapport à la question identitaire. L'identité de la femme africaine ou maghrébine en contexte d'immigration, se présente comme un processus de redéfinition de soi. Une résultante de la confrontation du soi au quotidien social. L'identité cesse d'être entendue comme une mêmété, un stéréotype culturel, pour être une ipséité, un processus individuel.

Cette étude gagnerait à être étendue sur le plan institutionnel. Le contexte institutionnel permettrait d'analyser les stratégies discursives itératives dans ces textes afin de mieux saisir la parenté entre ces écritures migrantes, au-delà de la rigide compartimentation des champs littéraires africain et maghrébin. À travers l'écriture de l'immigration et de sa prise en charge par la voix féminine, il est possible d'établir des recoupements entre la littérature africaine et maghrébine. La construction programmatique du personnage féminin en immigration, ainsi que nous venons de le remarquer, pose un premier niveau de similarité énonciative entre les textes de ces romancières. D'autre part, cette similarité pourrait s'enrichir sur le plan générique. L'écriture de Calixthe Beyala et celle de Leïla Sebbar, par exemple, se partagent les genres du roman et de la lettre ouverte. Enfin, les modalités de l'inscription de ces romancières dans le champ littéraire, leur position et leur prise de position dans ce champ

ainsi que leur situation de déterritorialisées (n'appartenant ni à la littérature africaine ou maghrébine, ni à la littérature française), serait autant d'ingrédients qui mettraient en lumière la vanité d'une séparation rigide des champs littéraires d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, du point de vue des écritures migrantes.

Bibliographie

Corpus

- BELGHOUL, Farida. *Georgette!*. Paris: Barrault, 1986.
- BEYALA, Calixthe. *Les Honneurs perdus*. Paris : Albin Michel, 1996.
- CHRAIBI, Driss. *Les Boucs*. Paris : Denoël, 1955.
- DIOME, Fatou. *Kétala*. Paris : Flammarion, 2006.
- OUSMANE, Sembène. *Le Docker noir*. Paris : Présence africaine, 1973/ Debresse, 1956.
- SEBBAR, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991.

Autres Œuvres de fiction

- BÂ, Mariama. *Une si longue lettre*. Paris : Le Serpent à plume, 2001.
- BEN JELLOUN, Tahar. *L'Enfant de Sable*. Paris : Seuil, 1985.
- BESSORA. *Les Taches d'encre*. Paris : Le Serpent à plumes, 2000.
- BEYALA, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock, 1987.
- *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock, 1988.
- *Assèze l'Africaine*. Paris : Albin Michel, 1994.
- *La Petite Fille du réverbère*. Paris : Albin Michel, 1998.
- CHRAIBI, Driss. *La Civilisation, ma Mère !...* Paris : Denoël, 1972.
- DADIÉ, Bernard. B. *Un Nègre à Paris*. Paris : Présence Africaine, 1959.
- DIOME, Fatou. *La Préférence nationale*. Paris : Présence Africaine, 2002.
- *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Anne Carrière, 2003.
- *Inassouvies, nos vies*. Paris : Flammarion, 2008.
- DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des Femmes, 1980.
- FERAOUN, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. Paris : Seuil, 1950.

--- *La Terre et le sang*. Paris : Seuil, 1953.

KATEB, Yacine. *Nedjma*. Paris : Seuil, 1956.

LAYE, Camara. *L'Enfant noir*. Paris : Plon, 2006.

LOBA, Aké. *Kocoumbo l'Étudiant noir*. Paris : Flammarion, 1960.

OUSMANE, Sembène. *Voltaïque*. Paris : Présence africaine, 1962.

SEBBAR, Leïla. *On tue les petites filles*. Paris : Stock, 1978.

--- *Fatima ou les Algériennes au square*. Paris : Stock, 1981.

--- *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982.

--- *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985.

Ouvrages de critique littéraire

ALBERT, Christiane. *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris : Karthala, 2005.

AREZKI, Dalila. *Les Romancières algériennes francophones : Langue, culture, identité*. Biarritz : Séguier, 2005.

BARTHES, Roland, L. Bersani et al. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.

BARTHES, Roland et al. *Communication, 8. L'analyse structurale du récit*. Paris : Seuil, 1981.

BHABHA, Homi K. *Les Lieux de la culture : Une Théorie postcoloniale* (Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot). Paris : Payot, 2007.

BONN, Charles. *Le Roman algérien de langue française : Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*. Paris : L'Harmattan, 1985.

BONN, Charles (dir.) *Littératures des Immigration 1 : Un espace émergent*. Paris : L'Harmattan, 1995.

- *Littératures des Immigrations 2 : Exils croisés*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- CAZENAVE, Odile. *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- *Afrique sur Seine : Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette. *Émancipation féminine et roman africain*. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.
- CHEMAIN, Roger. *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*. Paris : L'Harmattan, 1986.
- CHOSSAT, Michèle. *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun : Le personnage féminin à l'aube du XXI^{ème} siècle*. New York : Peter Lang Publishing, 2002.
- COCHART-COSTE, Dominique et Abel Kouvouama (dir.) *Représentation et productions dans les sociétés contemporaines*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- COLLINGTON, Tara. *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques*. Montréal : XYZ éditeur, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Seuil/ Point, 1998.
- CONSTANT, Isabelle. *Les Rêves dans le roman africain et antillais*. Paris : Karthala, 2008.
- DEJEUX, Jean. *Littérature maghrébine de langue française : Introduction générale et Auteurs*. Sherbrooke : Naaman, 1978.

De LEUSSE, Hubert. *Afrique et Occident : Heurs et malheurs d'une rencontre*. Paris : Éditions de l'Orante, 1971.

DELTEL, Danielle et al. *Convergences et divergences dans les littératures francophones : Actes du colloque 8-9 février 1991*. Paris : L'Harmattan, 1992.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas, 1969.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (Traduit de l'italien par Myriem Bouzahier). Paris : Grasset, 1985.

EYSE, Caroline. "Dé-couverte et dé-finie : Stratégie d'une écriture féminine dans Georgette !," *L'Écriture décentrée*, Ed. Laronde, Michel. Paris : L'Harmattan, 1996.

FINTZ, Claude (dir.) *Les Imaginaires du corps : Pour une approche interdisciplinaire du corps (Tome 2)*. Paris : L'Harmattan, 2000.

FONKOUA, Romuald et Pierre Halen (dir.) *Les Champs littéraires africains*. Paris : Karthala, 2001.

GALLIMORE, Rangira Béatrice. *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris : L'Harmattan, 1997.

GAUVIN, Lise. *Écrire pour qui ? : L'Écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

--- *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

--- *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Genève : Droz, 1998.

IRELAN, Susan. " L'Exil et le conflit culturel dans les romans des écrivains beures, " *Multi-culture, multi-écriture : La Voix migrante au féminin en France et au Canada*, Ed. Lequin, Lucie et Maïr Verthuy (1996) : 229-238.

ISSA, Amira. *Femme-Objet dans l'écriture du Nord et l'écriture du Sud*. Paris : L'Harmattan, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (Traduit de l'allemand par Claude Maillard). Paris : Gallimard, 1978.

JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

--- *Sens et non-sens de la révolte : Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris : Fayard, 1996.

--- *La Révolte intime : Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris : Fayard, 1997.

LACROIX, Jean-Michel et Fulvio Caccia(dir.) *Métamorphose d'une utopie*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1992.

LARONDE, Michel. *Autour du roman beur : Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.

LARONDE, Michel (dir.) *L'Écriture décentrée : La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.

LEQUIN, Lucie et Maïr VERTHUY (dir.) *Multi-culture, multi-écriture : La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris : L'Harmattan, 1996.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé*. Québec : l'étincelle, 1972.

MERCIER, Michel. *Le Roman féminin*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976.

MILIANI, Hadj. *Une Littérature en sursis ? : Le Champ littéraire de langue française en Algérie*. Paris : L'Harmattan, 2002.

MITTERAND, Henri. *Le Roman à l'œuvre : Genèse et valeurs*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

MOURALIS, Bernard. *Littérature et développement : Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex, 1984.

NAUD, Julien. *Structure et sens du symbole : L'imaginaire chez Gaston Bachelard*. Montréal : Bellarmin, 1971.

NISBET, Anne-Marie. *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des Indépendances à 1980 : Représentations et fonctions*. Sherbrooke : Éditions Naaman, 1982.

PATRON, Sylvie. *Le Narrateur : Introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009.

SCHIPPER-DE LEEUW, Mineke. *Le Blanc vu d'Afrique : Le blanc et l'occidental au miroir du roman négro-africain de langue française des origines au Festival de Dakar : 1920-1966*. Yaoundé : CLE, 1973.

WIEDER, Catherine. *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1988.

YETIV, Isaac. *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952 à 1956*. Sherbrooke : CELEF, 1972.

Ouvrages de linguistique textuelle et d'analyse du discours

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (Traduit du russe par Daria Olivier). Paris : Gallimard, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 1982.

CALVET, Louis-Jean. *Linguistique et colonialisme : Petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1974.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 2002.

DUCROT, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris : Les éditions de Minuit, 1984.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

--- *L'Ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1971.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens II : Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1983.

--- *Sémantique structurale : Recherche de méthode*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation: De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980.

--- *L'implicite*. Paris: Armand Colin, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette, 1987.

--- *L'Analyse du discours : Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette, 1991.

--- *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, 2001.

RASTIER, François. *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.

RECANATI, François. *La Transparence et l'énonciation : Pour une introduction à la pragmatique*. Paris : Seuil, 1979.

RIVARA, René. *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*. Paris, L'Harmattan, 2000.

Ouvrages généraux

LACOSTE-DUJARDIN, Camille et Marie Virolle (dir.) *Femmes et hommes au Maghreb et en immigration : La frontière des genres en question*. Paris : Publisud, 1998.

SCHOR, Ralph. *Histoire de l'immigration en France : De la fin du XIX^e siècle à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1996.