
Transdisciplinarité et innovations linguistiques dans les œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Farid Boudjellal

Ramona Mielusel
University of Toronto

INTRODUCTION

L'apparition de la littérature et du cinéma beurs dans le paysage culturel français dans les années 80 a suscité beaucoup de controverses quant à leur localisation par rapport à la culture française, mais aussi quant à leur forme artistique et à la voix d'expression. Ce nouveau phénomène culturel ainsi que son développement constant au fil des années entraîne un changement d'optique socio-politique et culturelle sur le territoire français. Les auteurs d'origine maghrébine tels Mehdi Charef, Tony Gatlif ou Farid Boudjellal non seulement apportent un nouveau discours et de nouveaux éléments ethniques et littéraires à la culture française, mais ils contribuent à la redéfinition de celle-ci d'après d'autres coordonnées. Ils arrivent ainsi à problématiser des concepts tels l'identité nationale ou la francité et à les redéfinir en fonction du nouveau contexte culturel.

Dans le présent article, nous nous proposons de voir, dans un premier temps, le positionnement des créations artistiques de Charef, Gatlif et Boudjellal dans le paysage culturel français et leur contribution à l'enrichissement des productions artistiques francophones. Dans un deuxième temps, nous discuterons la *nouveauté*¹⁷, telle qu'entendue par

¹⁷ Bhabha explique dans son livre *Location of culture* que : "The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation" (7). En

Bhabha, dans le domaine de la création littéraire et filmique que les trois représentants de la communauté beure apportent non seulement au paysage culturel français et francophone, mais aussi au cadre des produits artistiques transnationaux. Pour appuyer nos propos théoriques, nous allons nous servir du livre *Le thé au harem d'Archib Ahmed* (1983) ainsi que de son adaptation cinématographique *Le thé au Harem d'Archimède* (1985) de Mehdi Charef, du livre de bandes dessinées de Farid Boudjellal intitulé *Petit Polio* (1999) et de deux films de Tony Gatlif, *Je suis né d'une cigogne* (1999) et *Exils* (2004).

LA PLACE DES CRÉATIONS BEURES DANS LE PAYSAGE CULTUREL FRANÇAIS

La littérature de provenance maghrébine de deuxième génération est produite en français, mais les sujets dont elle traite sont différents de ceux des ouvrages canoniques de la littérature française qui portent sur l'immigration, la marginalisation, la différence, le problème identitaire, le racisme, la pluralité culturelle, le plurilinguisme, etc. Le public visé est aussi distinct du grand public qui s'intéresse à la littérature française. De par sa complexité stylistique, mais aussi thématique, le texte de la littérature beure rejoint plusieurs types de lecteurs : ceux issus des banlieues, le public francophone, mais aussi le public international intéressé par les problématiques globales mentionnées plus haut. Le problème qui s'est alors posé a été celui de la classer et de la dénommer. Définie par certains théoriciens par les termes de *littérature maghrébine*, appelée par d'autres *littérature beure* ou *littérature issue de l'immigration*, ou bien même *littérature nomade*, elle n'a pas réussi très facilement à traverser la frontière de la *littérature francophone* pour se faire accepter comme partie intégrante de la littérature française. L'appellation qui nous paraît la plus appropriée dans le contexte de notre étude nous a été fournie par Michel Laronde. Il s'agit de « l'écriture décentrée », concept qu'il a proposé dans son étude sur le roman contemporain paru en 1996.

Avec l'entrée en scène de la nouvelle vague de la littérature issue de la communauté beure dans les années 80, se produit un renversement de

d'autres mots, l'idée de nouveauté chez Bhabha équivaut aux changements d'ordre rhétorique et culturel qui surviennent dans le contexte d'un espace de négociations et de nouvelles rencontres culturelles et artistiques comme celui de la culture française contemporaine dans notre cas.

point de vue face à la littérature traditionnelle française. Il ne s'agit plus d'une thématique centraliste ou bien d'un auteur qui propose une vision monolithique du monde romanesque et de ses personnages. Avec la littérature beure, la narration subjective s'implante à travers les voix diverses des personnages qui présentent leur perception des événements.

Michel Laronde considère l'émergence de ce nouveau type de discours comme le moment important d'un écart dans la littérature contemporaine. *L'écriture décentrée* rend compte des changements à l'intérieur de la culture française, changements marqués clairement par des différences linguistiques et culturelles, changements dus, en grande partie, à l'origine étrangère de certains écrivains. Selon Laronde, l'écriture est « décentrée » seulement par rapport à une langue et à une culture canonique normatives. Autrement dit, elle ne suit pas entièrement les repères de la langue soignée utilisée dans les écritures françaises classiques, mais elle se décentralise de celles-ci et introduit un autre langage, celui parlé dans les banlieues, le langage de la périphérie de la culture. *L'écriture décentrée* produit ainsi un texte qui cultive des décalages linguistiques et idéologiques par rapport à la littérature française :

L'Écriture [...] produit le « décentrage » du Message dans sa valeur en attaquant la Langue (la forme) mais le « décentrage » du Message dans sa valeur produit une Écriture qui reconstruit la Langue *autrement*; d'où le bien fondé de la métaphore optique : il y aura double réfraction de l'une sur l'autre – de la forme sur la valeur et de la valeur sur la forme – et cette biréfringence des deux parties du Message causée par l'Écriture fonde le « décentrage ». (Laronde 10)

Pourtant, Laronde (1996 : 12) souligne que ce nouveau discours n'est pas contraire à la norme littéraire française, mais qu'il englobe, d'une part, la tradition française et, d'une autre, le renouvellement à l'aide d'éléments qui tiennent de l'hybridité culturelle : traditions littéraires, langages, procédés stylistiques, croyances et éléments de nature culturelle liés à une communauté. Ainsi, l'écriture décentrée réussit-elle à transmettre un nouveau message tout en reconstruisant la langue autrement.

Tout comme le cas de la *littérature décentrée*, l'émergence du cinéma beur dans les années 80 marque un important moment de contestation de l'eurocentrisme du cinéma traditionnel produit en France. Les intellectuels issus de la communauté beure qui s'intéressent au domaine cinématographique prennent la parole pour attirer l'attention du public sur la perspective de l'Autre, du marginal qui

présente sa façon de voir les changements d'ordre politique et culturel en France. Ce type de cinéma a provoqué également des discussions sur son positionnement par rapport au cinéma français de l'époque moderne, et sur sa définition. Appelé par certains théoriciens *cinéma beur*, par d'autres *cinéma exilique* ou *cinéma issu de l'immigration*, il n'a tout simplement jamais trouvé sa place dans le cinéma français. Pour définir le cinéma issu de la deuxième génération d'immigration maghrébine en France, nous pensons que les explications données par Hamid Naficy (2001) sur le cinéma exilique, qu'il appelle *cinéma accentué*, peuvent s'appliquer très bien au genre de cinéma produit par Charef et Gatlif.¹⁸

Les films *accentués*, ainsi que leurs auteurs, sont originaux de plusieurs points de vue, d'où le défi de les enfermer dans une tradition filmique, comme dans le cas de Tony Gatlif ou de Mehdi Charef. On retrouve constamment des changements de perspective artistique d'un auteur à l'autre, sans mentionner l'écart entre les productions chez le même cinéaste à différentes périodes de sa vie. Le renouvellement thématique et stylistique dans les créations filmiques de Charef et de Gatlif, ainsi que la déterritorialisation des auteurs (suite à leur immigration) sont des facteurs constants de fragmentation et d'innovation de leur vision artistique.

Ce qui attire l'attention dans des films tels que *Le thé au harem d'Archimède* de Charef ou dans *Exils* ou *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, c'est l'esthétique de la juxtaposition de certains images et événements, apparemment sans liens qui justifient cette proximité, juxtaposition qui crée une déstabilisation de l'action. Ce positionnement à la limite des genres (entre le documentaire et le film artistique) et des modalités de production artistique situe le *cinéma accentué* dans une certaine opposition d'ordre formel face au cinéma traditionnel français. Décidemment, le *cinéma accentué* n'est pas une catégorie de production qui se superpose sur le modèle classique européen. Il ne se situe pas non

¹⁸ Il est difficile de donner une définition précise du cinéma accentué, comme le remarque Naficy, car les productions artistiques des auteurs qui font partie de ce cinéma sont très diverses. Les films accentués se caractérisent par leur style fragmenté, par le plurilinguisme, mais aussi par la complexité des personnages qui se trouvent à la rencontre de cultures différentes et de plusieurs langues d'expression. D'après Naficy, ces films font partie des productions indépendantes issues de financements privés ou financées par les artistes-mêmes, et se caractérisent par la localisation des personnages entre le centre et la marge. Les auteurs se trouvent eux-aussi dans une position interstitielle et par rapport à la société, et par rapport à l'industrie cinématographique.

plus en opposition au cinéma français, mais dans la continuation de celui-ci tout en utilisant de nouvelles thématiques, des techniques diverses ainsi que des éléments culturels spécifiques. Naficy emploie le terme de « politics of hyphen » (15) pour définir ce type d'approche cinématographique. L'hybridation des genres et la subjectivité liminale qui résultent des productions artistiques beures mettent ces films en même temps en marge de la société, mais aussi au centre de l'intérêt de la culture actuelle.

Être situés « entre les deux » détermine leur auteurs à maintenir une relation ambivalente avec leur lieu d'origine, qu'ils idéalisent dans leurs productions filmiques, et leur pays d'accueil où ils se sont « enterrés », au moins de façon provisoire, et où ils sont reconnus et respectés :

They maintain an ambivalent relationship with their previous and current places and cultures. Although they don't return to their homelands, they maintain an intense desire to do so – a desire that is projected in potent return narratives in their films. In the meantime, they memorialize the homeland by fetishising it in the form of cathected sounds, images, and chronotopes that are circulated intertextually in exilic popular culture, including the film and music videos. (Naficy 12)

La position liminale de leurs films et de leurs conceptions politiques les font toujours osciller entre les extrêmes. Les cinéastes n'offrent jamais un seul point de vue, une seule clé de « lecture » de leurs films qui sont toujours en voie de transformation, de signification nouvelle. Leur situation à la limite des genres (documentaire versus artistique) et entre deux territoires auxquels ils n'appartiennent plus entièrement les transforme en sujets hybrides, fragmentés et multiples. Ils donnent naissance, à travers l'histoire de leurs personnages, à des « identités syncrétiques, hybrides et virtuelles »¹⁹, comme les appelle Hamid Naficy :

As partial, fragmented and multiple subjects, these filmmakers are capable of producing ambiguity and doubt about the taken-for-granted values of their home and host societies. They can also transcend and transform themselves to produce hybridized, syncretic, performed or virtual identities. None of these constructed and impure identities are risk-free [...]. (13)

Naficy parle également dans son livre d'une caractéristique qui pourrait s'appliquer d'une façon collective aux créateurs du *cinéma accentué*, même si leurs produits sont très divers, tant dans la conception

¹⁹ Nous traduisons.

que dans la forme. Il s'agit de l'hybridité narrative qui caractérise les productions de ce cinéma. En effet, par la problématisation intentionnelle des limites du genre cinématographique traditionnel il se situe entre documentaire et film artistique, entre fiction et non-fiction, entre description et dialogue, entre social et psychique, entre autobiographique et représentation réaliste d'une nation ou d'une communauté.

Pour montrer *la différence* dans la création des personnages des films *accentués*, les cinéastes utilisent des codes langagiers ethniques dévoilant le bagage culturel spécifique de ces personnages. Ce qui fait peur aux cinéastes en question n'est pas seulement la *déterritorialisation* (Deleuze) et une possible perte des repères, mais aussi l'angoisse de perdre l'aisance de parler dans leur langue maternelle. Comme ils veulent rendre leurs films accessibles à un large public, ils se voient mis en situation de choisir entre les langues de circulation internationale, comme le français et l'anglais, et leurs langues d'origine. Pour ces cinéastes, la langue représente non seulement un marqueur identitaire, mais aussi un signe d'appartenance à la communauté dont ils sont issus. À cause de ce défi linguistique, beaucoup de films *accentués* sont soit réalisés directement dans la langue primaire de leurs créateurs (et doivent recourir à des sous-titres), soit bilingues ou même multilingues, ce qui fait que nous pouvons retrouver des voix plurielles provenant d'individus ayant des accents divers. Ce choix peut beaucoup nuire aux films *accentués* en termes de distribution et de notoriété.

LA FORME DES CRÉATIONS BEURES. TRANSGRESSION DES GENRES.

Comme mentionné antérieurement, la *littérature décentrée* et le *cinéma accentué* se caractérisent par l'hybridation des genres et des procédés artistiques. Le mélange de genres littéraires et de techniques filmiques les distinguent des autres textes et films canoniques, mais ne les y opposent pas. Les éléments artistiques engendrés par les productions artistiques de Charef, Gatlif et Boudjellal leur donnent de l'originalité.

L'idée de dépassement ou de déplacement des limites artistiques traditionnelles se retrouve non seulement au niveau linguistique, où le langage commun est transposé en langage créateur, mais aussi au niveau de la forme des représentations créatrices de Charef, Boudjellal et Gatlif.

Par exemple, dans les textes de Charef, comme dans d'autres récits de vie beurs, il y a une superposition du fictionnel et de l'autobiographique. Ces récits s'inspirent de la vie réelle, de l'expérience des auteurs qui ont vécu dans la cité et qui connaissent ce monde avec minutie. Grand nombre de scènes dans le livre ou dans le film font référence à la situation précaire des jeunes gens dans la banlieue. Charef même y a vécu depuis son arrivée en France à l'âge de dix ans. Dans le film inspiré de son livre nous remarquons que les décors sont familiers (le film est en effet tourné dans la banlieue parisienne et à Paris). En effet, dans beaucoup de scènes du film *Le thé au Harem d'Archimède* nous pouvons découvrir la pauvreté dans laquelle vivent les familles d'immigrés ou les Français de banlieue. Chez Madjid (un des personnages principaux du livre et de l'adaptation cinématographique), les membres de la famille sont nombreux : cinq enfants et les parents dans un appartement de trois chambres. Charef insiste sur cet aspect et dans le texte littéraire, et dans une des scènes du début du film. La table du salon, où la grande famille se réunit pour manger, sert aussi de bureau aux plus jeunes qui fréquentent l'école. Le même espace est aussi employé comme dortoir. Si l'on compare ces scènes du film de Charef avec des scènes des documentaires sur les habitants de la banlieue, on remarque immédiatement leur forte ressemblance.

L'épisode à la ANPE²⁰ qui se retrouve dans le livre et dans le film de Charef est aussi basé sur son expérience de vie. Charef, avant de devenir écrivain et producteur de films, a travaillé à l'usine et dans d'autres petits emplois mal payés. La scène est révélatrice pour montrer l'inégalité sociale et le racisme qui existaient dans les années 80 en France. La séquence attire l'attention sur le contraste entre les jeunes Beurs, parfaitement aptes à travailler, et les jeunes Français qui ont toujours priorité. Dans cette scène, Madjid est empêché de s'inscrire à des cours de mécanicien ou comme moniteur d'auto-école pour lesquels soit il faut être français, soit il faut avoir une très bonne vue. L'inspecteur social lui dit : « Il n'y a rien pour vous, mon vieux. Je suis désolé »²¹. L'institution n'a rien à lui offrir car, ayant des parents maghrébins, il n'a pas la nationalité française même s'il est né en France. Il a donc, par défaut, la nationalité algérienne, comme ses parents, conformément à la loi française de l'époque. Mais apparemment, les

²⁰ Les acronymes d'ANPE signifient Accueil National de Pôle d'Emploi et c'est l'office de poste d'emploi pour les chômeurs en France.

²¹ Mehdi Charef, le film *Le thé...*, nous transcrivons.

autres stages sont aussi réservés aux Français, car le jeune Français qui attend dehors, même s'il a des lunettes avec des lentilles épaisses, trouve une place pour le stage de moniteur d'auto-école. À travers cette scène, Charef présente d'une manière fictionnelle les réalités sociales en France, tout en se basant sur son expérience personnelle. Il arrive ainsi à entrecroiser la fiction avec la réalité et l'autobiographique.

À la différence de Charef, Boudjellal se sert des bandes dessinées, genre de la littérature de jeunesse, pour exprimer la réalité à laquelle les immigrés d'origine maghrébine ainsi que leurs enfants doivent faire face en France. Il le fait d'une manière voilée sous les traits d'un enfant de huit ans atteint de polio. Il utilise le ton moqueur et les stéréotypes qui circulaient sur la population maghrébine en France dans les années 60 pour, en fait, se moquer de la réalité politique et sociale de l'époque. En plus, le personnage principal a beaucoup de traits en commun avec l'auteur, d'où on peut tirer la conclusion que Mahmoud n'est que son *alter ego*. Le pictural éclaire le textuel, les mots argotiques se mélangent avec le français standard, le politique et le social s'ajoutent au fictionnel et finalement on comprend que le texte de *Petit Polio* n'essaie pas seulement d'éduquer les enfants mais plutôt d'inviter les adultes à s'interroger sur des problèmes politiques et culturels. Boudjellal réussit aussi à passer d'un ton comique et caricatural à un ton sérieux comme dans les deux derniers tomes de *Petit Polio* où il parle de la guerre en Algérie et de ses fortes conséquences des deux côtés : du côté des soldats français partis en Algérie pour lutter contre le FLN²² et du côté des Algériens immigrés en France. Ceux-ci sont victimes du racisme des Français et en même temps sont considérés des traîtres par leurs compatriotes restés au pays. Dans un autre volume, Boudjellal éduque ses lecteurs sur l'histoire des Arméniens par l'intermédiaire de la grand-mère de Mahmoud, qui est décrite comme un personnage qui a survécu au génocide des Arméniens en Turquie.

Bien que ce soit un livre de fiction, plusieurs personnalités politiques du temps apparaissent dans le récit, comme par exemple le Général de Gaulle et le maire de Toulon, M. Bellegou. La figure du Général de Gaulle est dépeinte d'une façon ridiculisante non seulement quand le petit Mahmoud montre à ses amis la caricature qu'il a faite lors de la visite du général à Toulon dans les années 60, mais aussi quand le dessin est emporté par le vent jusqu'à la voiture présidentielle. Le chef

²² Le FLN (Front de Libération Nationale) est le mouvement séparatiste algérien qui a lutté contre l'armée française et pour la libération du pays du pouvoir métropolitain.

de l'État demande une entrevue en tête-à-tête avec le maire. Tous les habitants de la ville pensaient que les deux hommes politiques s'étaient rencontrés pour débattre le problème de la Guerre en Algérie afin de décider d'arrêter ce conflit (un vrai défi à cette époque-là). Mais le Général est plus préoccupé par la caricature naïve faite par l'enfant. Ce n'est qu'un des nombreux éléments « réalistes » employés par Boudjellal dans son texte. Pourtant, cet exemple est révélateur de l'interdépendance entre le réel et le fictionnel. Par la fictionnalisation et l'ironisation des épisodes politiques marquants de l'histoire coloniale et de l'histoire de l'immigration en France, Boudjellal réussit à les rendre plus accessibles aux divers publics tout en ajoutant son expérience personnelle et son point de vue au sujet de la guerre d'Algérie et de l'intégration de sa famille et de ses proches à la culture française.

Dans les films de Gatlif, nous pouvons aussi parler d'une hybridité dans la création artistique. Il est un metteur en scène très original, car ses films dépassent constamment la limite du fictionnel se trouvant ainsi entre l'artistique et le réel. Ses œuvres se situent au passage des frontières interdisciplinaires. À titre d'exemple, le début très suggestif du film *Je suis né d'une cigogne*. Pendant les premières minutes on voit des gens manifestant contre le chômage et le racisme. Cela crée l'impression d'un reportage filmé dans la rue sans trucages ou sons ajoutés en studio. Nous pouvons entendre les bruits de fond des voitures qui passent dans la rue et le souffle du vent. Les deux personnages principaux, Otto et Louna, font partie du groupe sans sortir en évidence d'aucune manière. Seulement au moment où ils se séparent de la foule des gens et commencent à dialoguer, on comprend qu'il s'agit d'une œuvre de fiction. Pourtant, ce passage de la réalité à la fiction est très subtil et il existe toujours un va-et-vient entre les deux.

Ce mouvement constant entre le documentaire et le film artistique est aussi présent dans le film *Exils* de Gatlif. Par exemple, la rencontre de Zano et Naïma (les deux protagonistes du film) avec une famille de Gitans n'a rien d'artistique, elle présente un intérêt purement sociologique. Dans les interviews accordées par l'auteur et par les acteurs Romain Duris (l'interprète de Zano) et Leïba Azabal (qui joue Naïma), ils affirment que dans cette scène il n'y avait rien de planifié, aucune direction technique. Les deux acteurs ont été encouragés à se comporter naturellement et à se lier d'amitié avec la famille nomade. C'est de même pour les scènes aux champs d'Almería où les deux personnages rencontrent des immigrés illégaux. Ces derniers ne

« jouent » pas, mais ils se comportent d'une manière naturelle tout en sachant qu'ils étaient filmés.

Il y a donc des passages entiers qui apparaissent comme des fragments de la vie réelle des gens qui se trouvent sur un certain territoire. On y retrouve également des scènes statiques ou des cadres qui peuvent être interprétés comme des photographies ou des fragments en soi, hors du cadre du film. Un exemple concluant est représenté par une scène filmée à travers un mur décrépit en Alméria qui donne l'impression d'un encadrement naturel du paysage. Ou bien, dans la scène du passage illégal de la frontière entre le Maroc et l'Algérie dans le film *Exils*, où Zano et Naïma dépassent une femme et un enfant qui restent immobiles tout au long de la scène tandis que les deux protagonistes s'approchent du paysage/cadre. Néanmoins, les autres scènes juxtaposées, les ellipses, les voix-off, les coupages, les angles de prise de vue inattendus et tous les autres éléments techniques utilisés par Gatlif dans ses films les ramènent sur la voie de l'artistique.

Dû à leur complexité d'ordre formel et à leur localisation face à la culture actuelle, les œuvres analysées se trouvent toujours dans un entre-deux ou bien dans un *tiers-espace* tel que défini par Bhabha. C'est un espace de négociations constantes, d'acceptations et de rejets d'éléments culturels divers, voire un espace fonctionnel dans l'acceptation de Böer²³. Dans ce lieu de transition d'un genre artistique à l'autre, à la limite entre la marginalisation et l'acceptation de ces œuvres parmi les productions françaises canoniques, de nombreux échanges se produisent entre des éléments culturels hétérogènes.

VOIX/VOIES ARTISTIQUE(S) DANS LES CRÉATIONS BEURES

Si dans la littérature canonique française le marginal ou l'Autre était un objet d'analyse décrit de l'extérieur, dans la littérature des dernières décennies c'est le sujet marginal même qui parle et, par conséquent, les points de vue se multiplient. Ce qui attire l'attention sur

²³ L'écriture et la traduction, d'après Böer, deviennent un exemple de la production des frontières comme espaces fonctionnels. En d'autres mots, le genre littéraire et, dans notre cas, le filmique comme un autre moyen d'expression littéraire, transgressent les frontières pour établir un dialogue. L'écriture dans l'espace littéraire, par sa nature, est un lieu du possible, mais par l'ouverture vers une négociation constante et une interaction des genres et des thèmes, elle réussit à devenir un espace fonctionnel.

ce sujet est le fait qu'il n'essaie pas de se justifier ou de se créer une identité valable; l'œuvre elle-même devient une recherche infinie de ce sujet. Cela ne veut pas dire que l'écriture beure se distancie ou renie catégoriquement la continuité logique de la tradition littéraire. Au contraire, elle adopte deux perspectives qui ne s'excluent pas, mais qui cohabitent dans la même œuvre.

Dans un premier temps, nous constatons une internalisation ou une prise en compte de la narration par un *narrateur hétérodiégétique* (Genette 1972) qui connaît tout sur son personnage et adopte donc une perspective omnisciente. En d'autres mots, le narrateur n'est pas impliqué dans l'histoire, mais il peut percer dans la raison des personnages et peut juger leurs comportements. Dans ce cas, le texte à chronologie linéaire s'inscrit évidemment dans la tradition romanesque classique.

Par exemple, au début du roman de Charef, *Le thé au Harem*, le narrateur décrit l'état d'âme de Madjid tout en se référant à ses traits psychologiques. De même, en parlant de la situation des jeunes habitants de la banlieue, il s'identifie avec leur sort et devient même sentimental dans ses paroles :

Faut surtout pas chialer, parce que la faiblesse est alors reconnue, citée, criée, répandue. Faut pas pleurer. Faut pas, petit !

Emmagasiner encore et toujours en attendant, avec l'espoir peut-être de se réconcilier avec soi-même et avec sa vie. Sinon c'est l'explosion, ça se réveille comme un volcan qui a longtemps ruminé sa vengeance contre tout ce qui lui a été bourré dans la gueule. Il évacue l'énergie somnolente en ses tripes. De bonne elle est devenue mauvaise, dévastatrice et c'est la violence. Le refus. Le refus de se laisser étouffer. Contre la récupération de soi. (58)

Pareillement, Boudjellal respecte la chronologie des faits en exposant dans son œuvre les événements passés dans la vie de Mahmoud et de sa famille de juillet 1958 jusqu'à août 1962. L'histoire suit le destin du personnage principal et des personnages avec lesquels il entre en contact. Quant au film *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, il introduit à la quatrième minute le narrateur dans la voix-off qui présente le personnage principal Otto et ses activités quotidiennes de la même façon qu'un narrateur omniscient le ferait. La description, même si elle est sommaire, apporte des informations essentielles sur le personnage et sur son parcours. Le narrateur présente Otto comme suit : « Et ainsi, chaque matin, à peine sorti de ses rêves de chômeur, Otto plonge dans un monde logique et sans pitié. Urine : trois quarts de litre environ.

Café soluble : lyophilisé, soi disant décaféiné : 20 centilitres. Toilettes : trois à quatre décilitres. »²⁴

Dans un deuxième temps, à un certain moment dans le récit, c'est le personnage qui prend la charge de l'action et qui parle. Aucun jugement de valeur ne transparaît dans le récit. Le personnage raconte son histoire, pense, crie, se justifie, tout cela sans qu'aucune autre instance extérieure n'intervienne. La perspective de l'histoire lui appartient, car la *focalisation* devient *interne* (Genette 1972). Dans le film *Le thé au harem d'Archimède*, le spectateur regarde de l'autre côté de la caméra ce qui arrive à Pat et à Madjid, qui racontent leur périple dans la banlieue et dans les rues de Paris. On lui révèle aussi les perspectives des autres personnages qui entrent en contact avec Pat et Madjid. Dans le film *Exils* de Gatlif, nous retrouvons le même procédé. Le début du film montre de dos un homme qui n'est autre que Zano, un des deux personnages principaux. Le plan s'ouvre et avec lui la perspective du spectateur qui voit, en même temps que le personnage, l'image de la périphérie : l'autoroute et les bâtiments entassés aux alentours.

Dans la même perspective, notons la scène avec la caricature faite par Mahmoud dans *Petit Polio* qui nous montre les angoisses et la peur éprouvées par l'enfant et sa façon de réagir. Le temps employé est le présent et il n'y a nulle part de discours rapporté, ce qui prouve que le narrateur laisse libre voie/voix à son personnage. Ces deux plans narratifs coexistent et se succèdent dans le type *d'écriture décentrée* et dans le *cinéma accentué* en tant que moyen de construction formelle de l'œuvre.

À part la perspective narrative, comme toute écriture postmoderne, l'écriture beure se caractérise par la fragmentation et l'hybridation du texte à l'aide des différents niveaux de langues qui s'y retrouvent. De la voix narrative jusqu'au divers types d'écriture, de l'intention créatrice jusqu'à la langue d'énonciation, tout se trouve dans un métissage qui tisse une œuvre différente des productions antérieures. Il est intéressant d'analyser brièvement la langue du narrateur et, plus spécifiquement, des personnages qui prennent la parole dans ces productions artistiques.

Pour Charef, Boudjellal et Gatlif l'œuvre (bande dessinée, roman, film) représente à la fois un document d'ordre historique et culturel car elle est un témoignage d'un vécu à part. Ces auteurs sont, en même

²⁴ Extrait du film *Je suis né d'une cigogne* (1999) de Tony Gatlif (nous transcrivons).

temps, porte-parole de leurs parents, de leurs voisins, de leurs ancêtres illettrés qui n'ont pas pu s'exprimer autrement qu'à travers la voix des artistes ressortis de leur milieu. La langue détient dans l'écriture beure une importance capitale. Elle arrive à créer un nouveau discours qui marque la différence entre la littérature canonique et la nouvelle littérature issue de l'immigration franco-maghrébine. Ce nouveau discours laisse son empreinte sur la culture française et ouvre la voie vers la pluralité culturelle et le transnationalisme. Ce renouvellement de la langue se discerne à plusieurs niveaux du texte : dans les éléments d'oralité ou dans la reproduction des accents de la première génération d'immigration, dans la langue des jeunes de la banlieue (comme l'exemple du verlan) et bien évidemment dans les mots de provenance arabe renvoyant aux pratiques sociales orientales qui rajoutent à la richesse culturelle du texte.

Notons tout d'abord que ces auteurs reproduisent phonétiquement l'accent des immigrés de première génération qui non seulement modifient la prononciation de certains mots français, mais introduisent aussi dans leur discours des expressions arabes. Malika, la mère de Madjid, a du mal à reproduire certains sons en français. Au lieu de Josette elle prononce « Chosette », au lieu de M. Levesque elle dit « Mesieu Livique ». Le père de Mahmoud fait de nombreuses fautes de grammaire : « Oui, tu es Algérien même si tu l'as pas demandé... Ici on est pas chez nous mais il y en a **beaucoup le** travail !...[...] Et ici, si tu travailles bien à l'école **tu peux en gagner l'argent** mieux que moi !...[...] Mais quand tu es venu au monde, **personne il est plus content** que moi... » (Boudjellal 53). La mère aussi dit : « Choisit **laquelle** carte on va envoyer à la famille d'Algérie » ou « Le docteur, il a dit que le sable **c'est** bon pour ta jambe !... » (5-6). Alors la voix qui ressort dans les textes dans ce cas est celle des membres de la première génération d'immigrants qui sont illettrés dans leur majorité et qui n'auraient jamais pu s'exprimer à l'écrit. Pourtant, la deuxième génération leur porte une grande estime, vu la place qu'ils leur accordent dans leurs œuvres.

Dans les œuvres *décentrées* et dans les films *accentués*, les personnages qui représentent la deuxième génération de Maghrébins se trouvent toujours écartelés entre au moins deux langues, sinon plusieurs : la langue de leurs parents (l'arabe ou le berbère) et la langue d'adoption (le français). Par exemple, quand Malika, la mère de Madjid, s'énerve et commence à crier après son fils, elle prononce des phrases

elliptiques presque incompréhensibles. Si les parents s'expriment avec difficulté en français, les jeunes Beurs peuvent facilement utiliser différents registres du français et quelquefois ils peuvent aussi comprendre des bribes de l'arabe que leurs parents utilisent pour communiquer avec eux. Dès le début du roman Madjid écoute les plaintes de sa mère en arabe quand elle se voit impuissante face à sa situation sociale et familiale et que l'aisance en français lui fait défaut. Au tout début, elle essaie de parler en français quand elle lui demande d'aller chercher son père au bar. Lui, il fait semblant de ne pas l'écouter. À son tour, Madjid cherche à se « venger » de sa mère en utilisant un langage qu'il est sûr qu'elle ne peut pas comprendre. Comme Malika « se soulage » en le dénigrant ou en parlant dans sa langue maternelle, car, pour la mère, celle-ci est sûrement plus expressive et lui permet de mieux exprimer ses sentiments et ses frustrations, Madjid, lui aussi, « se défend » en faisant appel à son langage, le langage des jeunes de la cité que les parents ne peuvent pas comprendre. Cet échange de répliques entre les deux personnages devient d'une certaine manière un langage parallèle. À la réplique de son fils, la mère, vexée et impuissante, répond par une tirade de mots en arabe :

Je vais aller au consulat d'Algérie, elle dit maintenant à son fils, la Malika, *en arabe*, qu'ils viennent te chercher pour t'emmener au service militaire là-bas ! *Tu apprendras ton pays, la langue de tes parents et tu deviendras un homme*²⁵. Tu veux pas aller au service militaire comme tes copains, ils te feront jamais tes papiers. Tu seras perdu, et moi aussi. Tu n'auras plus le droit d'aller en Algérie, sinon ils te foutront en prison. C'est ce qui va t'arriver ! T'auras plus de pays, t'auras plus de racines. Perdu, tu seras perdu. (Charef 1983 : 15)

Pour la mère, la langue du pays c'est l'arabe, la langue de ses ancêtres, langue sans laquelle son fils serait un être perdu, un déraciné. De la tirade verbale de sa mère, Madjid ne comprend pas beaucoup, un mot, peut-être une phrase, mais il comprend assez pour que cela le rende triste d'entendre les plaintes identitaires de Malika. Cependant, Charef montre à ce point du récit que la vie en France offre à Madjid, de même qu'aux autres fils d'immigrés, une ouverture d'esprit, la possibilité de rencontrer d'autres personnes issues de cultures différentes et d'apprendre à vivre dans une société hétérogène, voire transculturelle. Cela pose un défi au lecteur aussi, car il faut avoir une culture générale assez vaste pour percevoir les sens cachés dans ces œuvres et pour avoir

²⁵ Nous soulignons.

accès au pouvoir du langage subversif et en comprendre toutes les nuances.

Un deuxième élément langagier qui contribue à la création d'un nouveau discours beur est le verlan. C'est un langage codé, inventé par les jeunes de la banlieue. Cette façon de parler se caractérise par l'inversion des syllabes dans les mots, mais aussi par un mélange d'arabe, de mots des langues africaines et de français. Le verlan est pour les personnages beurs une façon plus ou moins voilée d'avoir un langage à eux et de pouvoir communiquer leurs idées sans que les parents, la police ou les gens hors de leur groupe puissent les comprendre. Dans les textes beurs, les termes et expressions appartenant au registre oral de la langue sont nombreux, par exemple : clébard (chiens), téléche (la télé), la piaule (la chambre), bougnoule (Maghrébin), la taule (le bar), la caisse (la voiture), triquard (débrouillard), bougre (individu), le renoi (Noir), etc. D'autres termes viennent des mots arabes comme : macache (ancienne interjection qui provient de l'arabe exprimant la négation, le refus, signifie « rien du tout, rien à faire »), faire la zouave (faire l'idiot), daron (frère), hagar or « tu t'es fait hagar » (tu t'es fait taper).

Un autre élément d'originalité dans les productions beures est l'ouverture des textes littéraires et filmiques vers les échanges culturels, sans renoncer à l'attachement à une ethnie particulière. Bhabha parle de *nouveauté* qui, dans le contexte actuel n'est autre chose que le positionnement des individus au carrefour des cultures et des courants de pensée nationaux, postcoloniaux et transnationaux.

Le texte de Charef présente les habitudes quotidiennes de Malika qui essaie de garder quelques traits de sa culture d'origine et des coutumes algériennes. Au début, quand elle était venue en France pour rejoindre son mari, elle était toujours couverte du voile et habillée dans son *haïk* (habit traditionnel). Le temps passant, elle renonce à son voile, mais garde pourtant un foulard coloré avec lequel elle couvre ses cheveux, et des jupes colorées comme elle portait aussi au pays. Elle fait la prière dans sa petite chambre « à genoux sur une peau de chèvre importée d'Algérie, en direction supposée de La Mecque, et ce quatre fois par jour » (Charef 1983 : 131) avant de retourner à ses travaux ménagers. Charef présente le grand choix de produits alimentaires, de fruits et de légumes au marché arabe de Gennevilliers, où tous les immigrés vont pour retrouver un peu de l'ambiance du pays qu'ils ont quitté :

Malika préfère, comme tous les immigrés, le marché de Gennevilliers, où l'on compte trois rangées exclusivement de marchands arabes. On se croirait au pays. Ça sent la menthe fraîche, encore mouillée de rosée, la menthe sauvage. En Algérie on voit des gens parfois qui se baladent souvent avec une feuille de menthe qu'ils portent souvent à leur nez, ça sent bon et ça rafraîchit. Il y a du rassoul²⁶, du vrai khôl²⁷, du souak (c'est de l'écorce de châtaignier, châtaigne ovale, et non ronde), ce souak que les femmes, après leur bain, mâchent pour s'embellir les gencives, qui prennent alors une couleur hennéique, et il blanchit les dents. Il y a de la chhiba, petite plante gris-vert qu'on trempe aussi dans le thé. Oui, toutes les épices, tous les aromates d'Afrique du Nord sont au marché de Gennevilliers. (128)

Ce passage du texte suscite notre curiosité à l'égard de certains mots en arabe qui ne sont pas éclairés par Charef. Par exemple, il mentionne le *rassoulet* et le *khôl* sans les expliquer, mais il donne une description détaillée des termes *souak* et *chhiba*. D'autres fois, il s'arrête sur le sens de certains termes, par exemple, dans le cas de *la chorba* : « soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver » (60). Ces détails d'ordre culturel sont mentionnés pour faire connaître les traditions et la culture maghrébine au public français et francophone et non pas pour montrer le fossé culturel entre les Arabes et les Français.

Mais Charef fait aussi mention d'éléments culturels français qui ont un impact sur la vie des banlieues. Par exemple, les jeunes Maghrébins s'habillent « à la mode » avec des jeans et des t-shirts, ils écoutent de la musique rock et pop qui était populaire dans les années 80, les enfants font leurs devoirs en regardant les émissions télévisées et les dessins animés très connus à l'époque. Quand Madjid et Pat sortent en ville, ils mangent des baguettes et des repas français dans les restaurants et ils boivent du champagne. Ces épisodes témoignent d'une adaptation de la jeune génération aux normes de vie françaises et de leur pouvoir de s'intégrer dans des contextes culturels différents.

Dans *Petit Polio*, Boudjellal non seulement crée un glossaire assez détaillé à la fin du premier tome où il donne des définitions drôles de

²⁶ Le *rhassoul* (rassoul) ou *ghassoul* est une argile minérale naturelle utilisée par les femmes maghrébines pour leurs soins capillaires et corporels. Cette argile est extraite des seuls gisements connus dans le monde, situés en bordure du Moyen Atlas au Maroc. (<http://www.alterafrika.com/rassoul.htm>; en ligne le 14 octobre 2009)

²⁷ Le *khôl*, *khol* ou *kohl* est une poudre minérale composée principalement d'un mélange de *galène* (ou de *malachite*), de *soufre* et de gras animal, utilisée pour maquiller les *yeux*. Le *khôl* peut être *noir* ou *gris* selon les mélanges. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kh%C3%B4l>; en ligne le 14 octobre 2009)

différents termes de la culture maghrébine, mais aussi il introduit dans son récit des scènes qui montrent l'émergence de ces pratiques dans la vie courante des habitants de la communauté banlieusarde d'origine maghrébine afin de familiariser le public avec ce genre de traditions. La mère de Mahmoud cuisine de la nourriture algérienne qui est aussi appréciée par les amis de la famille. De temps en temps, pendant les weekends, Salima prépare un grand plat de *couscous* que la famille Slimani (la famille de Mahmoud) offre au camarade de travail du père. Au marché, les habitants de la cité peuvent trouver des fruits, des légumes, de la viande, du fromage, mais aussi de la *cade* (un gâteau traditionnel maghrébin qu'ils aiment bien). Nous remarquons également un grand nombre de calques de l'arabe ou des mots du verlan ou de l'argot du Sud qui donnent la saveur du texte en montrant aussi la spécificité locale, la culture du Midi. Par exemple, les mots du registre culinaire, comme « chorba » ou « cade » sont des mots provenant de l'arabe. Boudjellal définit chacun de ces mots dans la liste des mots du Sud à la fin du premier tome. Pour le mot « chorba », l'explication est donnée sous forme de question : « Faut-il mettre des pois chiches dans cette soupe du Maghreb ? ». L'explication de la « cade » est aussi donnée à la fin du premier tome dans le glossaire des termes toulonnais : « Crêpe de purée de pois chiche. À Toulon, quand vous entendez les vendeurs hurler : 'La cade, la cade !', vous salivez déjà. ».

D'un autre point de vue, Mahmoud et son groupe d'amis sont des collectionneurs de *Bleck le Rock*, *Kimi* et d'autres magazines de bandes dessinées de cette époque-là. Ils attendent leur parution comme étant un événement très important du mois et ils feraient tout pour avoir un peu d'argent qui leur permettrait de se les acheter. Si, pour les enfants dans le texte de Charef, la télévision représentait un moyen médiatique de promotion de la culture française, les bandes dessinées de Boudjellal jouent le même rôle pour les jeunes. La culture des bandes dessinées, très populaire en France, est vue en tant que forme d'apprentissage de la langue, de la culture, de l'histoire et de la civilisation française. Chez Boudjellal, l'intérêt des garçons pour ce type d'art montre leur attachement à la norme française et leur connaissance de la culture du pays dans lequel ils vivent.

Chez Gatlif l'hybridité culturelle est encore plus évidente, car l'espace dans lequel les personnages se déplacent est plus ample. Otto apprécie beaucoup la tarte au fromage achetée à la pâtisserie marocaine, qu'il partage avec sa mère lors de la Fête des Rois. Et pourtant, il est

français et les produits pâtisseries français sont très variés. Les parents d'Ali essaient d'adapter leurs repas à la tradition française et ils mangent aussi du porc.

La musique accompagne les personnages dans *Exils* au long de leur voyage vers l'Algérie. Elle constitue une translation à travers différents espaces, mais aussi à travers des cultures diverses. Le voyage musical commence avec la musique techno occidentale, suivie du flamenco de l'Andalousie, des chansons traditionnelles algériennes et finalement il finit par les incantations dans le rituel soufi à la fin du film. À travers la musique que Zano et Naïma découvrent ainsi que les rencontres qu'ils font au cours de leur périple, ils enrichissent leur connaissance sur d'autres cultures.

CONCLUSION

La littérature décentrée et le cinéma accentué introduisent de façon graduelle, par le biais des éléments novateurs textuels et filmiques déjà mentionnés, un discours identitaire postcolonial qui offre une nouvelle perspective sur les minoritaires et leur donne le moyen d'exprimer leur marginalisation. Loin d'impliquer un refus d'intégration dans la tradition française, cela permet une légitimation de ces auteurs et de leurs films au sein de la culture du pays d'accueil, tout en apportant quelque chose de nouveau, d'inédit. Dans son article « Logiques métisses », Françoise Lionnet soutient que c'est à partir de ces milieux artistiques que les normes culturelles et linguistiques ont été mises en question et redéfinies par un processus de réécriture de la langue et par la reconstruction d'une nouvelle identité dans le contexte postcolonial :

In border zones, all of our academic preconceptions about cultural, linguistic, or stylistic norms are constantly being put to the test by creative practices that make visible and set off the processes of adaptation, appropriation, and contestation that govern the construction of identity in colonial and postcolonial contexts. (1996 : 321-22)

Ce nouveau type de productions artistiques est le point de départ de la représentation de la culture globale et du transnationalisme. Les productions artistiques contemporaines problématisent ces aspects, contribuant de cette façon à une meilleure compréhension de la situation actuelle, sans vraiment imposer de solution définitive. Et pour citer de nouveau Lionnet,

These processes are the ground upon which contemporary global culture begin to be understood, defined, and represented, and postcolonial

writers encode the everyday realities and subjective perceptions of a numerical majority whose cultural contributions are still considered to be products of minority voices. (1996 : 322)

Progressivement, la littérature appelée transnationale, décentrée, francophone, migrante, etc. ainsi que le cinéma accentué se sont frayés un chemin dans le discours dominant offrant en même temps une nouvelle vision sur la société française et encourageant la perception du *métissage* culturel, du plurilinguisme et du dépassement (et en fait du déplacement) des frontières d'un point de vue transnational.

Ouvrages cités

- BHABHA, Homi. *The Location of culture*. New York : Routledge, 2004.
- BÖER, Inge *et al.* (eds.). *Uncertain territories : boundaries in cultural analysis*. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- BOUDJELLAL, Farid. *Petit Polio*. 1999. Toulon : Éditions du Soleil, Tome I, 1999.
- CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Éditions Mercure de France, 1983.
- . *Le thé au Harem d'Archimède*. France, 1986. Film.
- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari. *Nomadology : The War Machine*. Trans. Brian Masumi. New York : Semiotext(e), 1986.
- GATLIF, Tony. *Je suis né d'une cigogne*. France. Production cinématographique, 1999.
- . *Exils*. France. Production cinématographique, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- LARONDE, Michel. *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- LIONNET, Françoise. « Logiques métisses. Postcolonial Appropriation and Postcolonial Representations. » *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice_Maxim, Keith L. Walker, Jack A. Yeager editors. University of Minnesota Press, 1996. 321-45.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.