

**Ni ci, ni là : *Récits de l'immigration maghrébine de deuxième génération en France et en
Espagne***

Ryan Schaller

Le 18 avril 2019

Department of Romance Languages and Literatures

The University of Michigan

Ann Arbor, Michigan

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	3
I. La Tradition européenne de l'orientalisme	7
II. <i>Le Thé au harem d'Arché Ahmed</i> de Mehdi Charef	16
III. <i>El Último patriarca</i> de Najat El-Hachmi	31
Conclusion	44

Introduction

« Vecinos de El Ejido armados con barras de hierro atacan a los inmigrantes y destrozan sus locales. » Ce titre d'un article d'El País annonce bien les émeutes racistes qui ont éclaté en février 2000 à El Ejido en Andalousie. Un homme marocain a été accusé d'avoir assassiné une femme espagnole. Dans les jours qui ont suivi l'accusation initiale, plusieurs centaines de personnes sont descendues dans la rue pour attaquer la population d'immigrés, la plupart venant du Maroc et de l'Algérie, et pour mettre le feu aux magasins, aux maisons et aux mosquées. Malgré l'horreur de cet acte de xénophobie, il est encore plus frappant de noter que ce qui est arrivé à El Ejido n'est pas rare. Dans les dernières décennies, on a vu de nombreux épisodes de tension entre des Européens « indigènes » et des immigrés. À cause de la mondialisation, les disparités des fortunes et des conditions de vie ont accéléré l'immigration internationale et on voit de plus en plus fréquemment des rencontres et des affrontements interculturels en Europe ; l'épisode d'El Ejido en est un seul exemple. Étant donné la nature commune de ces rencontres, le titre de l'article nous fait justement poser la question : comment représenter l'immigration ? La presse quotidienne nous fournit un modèle, insuffisant, certes. Dans cette thèse, nous en examinerons d'autres.

Les origines de l'immigration des pays de l'Europe sont bien connues. Après la deuxième guerre mondiale, des pays comme la Grande Bretagne, l'Allemagne et la France ont importé de la main d'œuvre pour remédier aux terribles pertes humaines subies durant la guerre. Il fallait reconstruire ces pays : les maisons, les rues et l'infrastructure en général. Les pays du nord de l'Europe ont attiré d'abord des immigrés du sud du continent. Dans les années 50 et 60, beaucoup de travailleurs espagnols, italiens et portugais sont passés dans le nord afin de gagner

leurs vies¹. Ensuite, les plus riches pays de l'Europe ont commencé à importer de la main d'œuvre des anciennes colonies. Pour la Grande Bretagne, ces réservoirs d'emploi se trouvaient aux Antilles et en Inde ; pour la France, l'exportateur de travailleurs était le Maghreb – le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Plus tard, juste avant le tournant du siècle, des pays du sud eux-mêmes, comme l'Espagne par exemple, qui avaient déjà été un exportateur de la main d'œuvre, se sont transformés en importateurs de travailleurs immigrés². En arrivant, les travailleurs nés à l'étranger ont souvent rencontré des obstacles immenses ; de même leurs enfants élevés en Europe. Outre des problèmes prévisibles comme les difficultés linguistiques, les immigrés se sont trouvés fréquemment victimes d'un racisme particulièrement violent et des politiques ségrégationnistes. Beaucoup de pays européens ont choisi de les loger dans des bâtiments spécialement conçus et les banlieues de Paris se présentent comme un excellent exemple d'une telle installation « guidée » des immigrés.

La question des banlieues parisiennes n'est pas un nouveau point de débat et le traitement de leurs habitants maghrébins n'est d'ailleurs pas un sujet inconnu. Les émeutes dans les banlieues françaises en 2005 montrent que la France, tout comme l'Espagne, n'a pu intégrer des populations d'immigrés d'une façon fructueuse³. Les journaux rendent souvent compte des épisodes d'intégration et ils nous donnent un moyen de voir comment le discours de l'immigration est reçu de la part du public européen. Des sondages, par exemple, peuvent mesurer l'opinion et en 1990 une enquête du Parlement européen a montré que 76% des Français

¹ Vers la fin de la deuxième moitié du XXème siècle, des pays comme l'Espagne et l'Italie ont eu de grands excédents de main d'œuvre domestique, et par conséquent sont devenus des exportateurs de travailleurs. Voir Melloan.

² En 2000, l'Espagne a commencé d'accueillir de plus en plus d'immigrés, et le sujet de l'immigration est vite devenu une réalité démographique. Voir Davis 427.

³ En 2005, des émeutes ont éclaté dans les banlieues parisiennes sur une dizaine de jours. Elles se sont vite répandues à d'autres grandes villes du pays. Les habitants des banlieues parisiennes, dont bon nombre sont d'origine maghrébine, ont brûlé des voitures et des maisons, et en général endommagé l'environnement urbain. Voir Smith.

croyaient qu'il y avait trop de personnes arabes en France⁴. Cependant, il n'est pas aussi simple de trouver la perspective de l'immigré lui-même dans un article de presse ou dans une étude empirique. À cette fin, il faut se tourner vers les récits des immigrés, souvent transmis sous forme de romans. À la différence d'un journal quotidien, qui peut contenir des images sensationnalistes et d'autres clichés erronés, les récits des immigrés peuvent démentir des perceptions stéréotypées qui sont répandues dans le public, et par là même, encourager le lecteur à penser différemment de l'immigration. Ils peuvent donner vie à une histoire abstraite et permettre qu'on conçoive les immigrés comme plus que des chiffres anonymes ou des statistiques.

En particulier, il est fructueux d'analyser les récits de la *deuxième génération* d'immigrés (qui s'appellent les « beurs »). Il se peut que les premiers immigrés ne parlent pas couramment la langue du pays hôte, mais leurs enfants la maîtrisent certainement. Ils ont grandi en Europe et ils sont allés aux écoles européennes. Dans l'intimité de la maison, ils ont également absorbé des éléments de leur culture familiale. Beaucoup d'entre eux ont appris à parler l'arabe et ils ont maintenu quelques traditions culturelles à cause de l'origine de leurs parents. Ils sont donc situés entre deux langues et deux cultures très distinctes. Étant donné leur position quasi intermédiaire, les enfants des premiers immigrés ont une perspective unique sur les moyens de réconcilier la différence culturelle. Les productions culturelles – romans, films – de ces enfants d'immigrés sont donc bien placés pour nous permettre d'aborder un sujet aussi contentieux que l'immigration. Contrairement aux premiers immigrés, les enfants s'insèrent plus aisément dans la société européenne. En utilisant une langue européenne, soit le français, soit l'espagnol, ils

⁴ En 1990, un article du Wall Street Journal cite une étude de la "Committee of Inquiry into Racism and Xenophobia" du Parlement européen. 76% de Français croyaient qu'il y avait trop de personnes arabes en France, 46% y voyaient trop de noirs, 24% trop de juifs. Voir Melloan.

peuvent renverser des stéréotypes et promouvoir une représentation authentique d'eux-mêmes et de leurs communautés dans la sphère publique.

En somme, les enfants d'immigrés qui sont nés en Europe offrent des perspectives très particulières sur l'histoire, l'état et l'avenir de l'immigration. Ils chevauchent les attitudes culturelles de leurs parents et les valeurs trouvées en Europe. Je propose ici une analyse comparative de la littérature des jeunes « immigrés » de la deuxième génération pour mieux comprendre le contexte socioéconomique de l'immigration nord-africaine dans les grandes villes européennes comme Paris et Barcelone. Paris se présente comme un excellent choix à cause de son statut comme « aimant » pour des immigrés du monde entier⁵. Comme la capitale nationale et la première ville de la France, Paris a vu un grand afflux d'immigrés et sa politique de les situer dans les banlieues est notoire. Barcelone, quant à elle, est aussi un cas riche pour analyser les implications de l'immigration. À cause de sa forte réputation économique⁶, Barcelone a accueilli dans les dernières décennies un grand nombre d'immigrés. Je compte donc faire une comparaison entre l'immigration algérienne en France au cours des années 1970 et 1980, et l'immigration marocaine en Espagne pendant les années 1990 et 2000. J'étudierai d'abord comment les productions culturelles de la deuxième génération peuvent exposer les injustices des institutions européennes, c'est-à-dire le racisme, la ségrégation et la marginalisation économique. Je prétends surtout que malgré ces difficultés, les récits de la deuxième génération d'immigrés se présentent quand même comme une forme d'intégration, et fonctionnent aussi pour renverser des clichés de l'immigré maghrébin. Enfin, il semble particulièrement opportun de demander quelle

⁵ En 2007, The Migration Policy Institute a publié une carte qui montre les villes du monde ayant des populations nées à l'étranger de plus de 1,000,000 personnes. Voir Price.

⁶ Malgré sa taille disproportionnée, la Catalogne représente un cinquième du PIB national de l'Espagne.

réception ces œuvres ont eue dans le public, et quelles possibilités elles comportent pour changer les attitudes.

I. La Tradition européenne de l'orientalisme

Même avant l'afflux de l'immigration nord-africaine en Europe vers la fin du XX^{ème} siècle, les pays européens ont toujours eu une manière très particulière de s'entretenir avec le Maghreb. Dans son œuvre célèbre, *Orientalism*, Edward Saïd résume parfaitement ce sentiment. Il écrit que « Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it. In short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring and having authority over the Orient » (Saïd 3). Selon Saïd, l'orientalisme peut être considéré comme le moyen dont l'Europe a conceptualisé les pays de l'Afrique du Nord et du Moyen Orient. Ensuite, dans ce cadre, l'Europe s'est trouvée dans toute une série de relations binaires qu'elle dominait ; maître et sujet, civilisé et non civilisé, colonisateur et colonisé. Saïd décrit ce processus comme la « flexible positional superiority » de l'Europe qui lui permet de s'engager dans l'Orient « without ever losing the relative upper hand » (5). Ici, Saïd met l'accent sur l'aspect *créateur* du rapport oriental. Autrement dit, l'autorité apparente de l'Europe est venue d'études et de textes qui ont été créés par des européens et qui ont mis l'Europe dans une position dominante. L'Europe a parlé *pour* l'Orient et non le contraire. En définissant ce qu'est l'Orient, l'Europe pouvait par conséquent se définir elle-même. « L'Orient » se présente essentiellement comme le produit de l'Europe, et donc ne

peut pas exister sans elle. Cette relation mutuellement constitutive a jeté des racines profondes dans l'histoire de ces deux régions méditerranéennes et on analyse encore les implications du cadre orientaliste aujourd'hui.

Du côté français, l'Hexagone a longtemps répandu certains clichés de l'Orient pour justifier sa présence coloniale en Afrique du Nord. Quand Napoléon a dirigé une expédition en Égypte, par exemple, la mission a été à la fois militaire et culturelle. Il a notamment engagé des artistes, des linguistes et d'autres hommes scientifiques pour recueillir, conserver et analyser ce qu'on a vu en Égypte. Le produit de cet effort a été *La Description de l'Égypte* qui est surtout une étude ethnologique du pays et de ses habitants (voir figure 1). Cette étude essaie de définir un pays divers et dans le texte on trouve des généralisations comme « Les Arabes exercent l'hospitalité et en défendent les droits sacrés au péril de leurs jours : c'est la seule bonne qualité qu'on leur connoisse » (Tome II, 147). Dans ce cadre, l'Égypte devient le sujet et la France sa maîtresse. La France a parlé *pour* l'Égypte ; elle l'a étudiée ; elle l'a maîtrisée. L'autorité politique de la France vient de la façon « culturellement supérieure » dont elle avait décrit le pays conquis.



Figure 1 : *Femme du peuple*, Costumes et Portraits, E. M. Vol. II, Pl. A (1809)

En dehors de l'anthropologie, le cadre orientaliste surgit aussi dans la peinture. Beaucoup d'œuvres de Delacroix, par exemple, ont été inspirées par son voyage en Afrique du Nord. *Femmes d'Alger dans leur appartement* fournit un excellent exemple (voir figure 2). Dans le tableau, on voit une scène de type harem – l'espace dans une maison qui est réservé pour les femmes. Les voyageurs européens se sont souvent intéressés à ces espaces interdits à cause de leur exclusivité féminine ; les harems étaient cachés du regard des hommes. Par conséquent, les hommes européens n'ont pas pu s'empêcher d'érotiser ce qu'ils ne pouvaient pas voir. Dans son tableau, Delacroix pénètre cet espace intime et même reproduit l'image commune de l'odalisque, comme on le voit avec la femme à gauche. Pour les peintres européens, l'odalisque « or concubine in a harem » était un moyen de « reinterpreter the ennobled, Renaissance tradition of the female nude in the modern context of the Middle Eastern 'Other' » (Harvard Art Museum). En outre, les hiérarchies raciales du système colonial émergent par le placement des figures dans le tableau. Les femmes à la peau plus claire sont situées au centre du tableau sous une lumière sensuelle. Par contre, la femme à la peau noire est mise sur le côté, et il est même difficile d'identifier son visage. Un autre exemple, *Le Charmeur de serpents* de Jean-Léon Gérôme, montre des stéréotypes orientaux de manière encore plus explicite (voir figure 3). Au premier coup d'œil, le spectateur voit la figure nue de ce qu'on présume être un jeune garçon, dont le corps, vu de derrière, est très érotisé. Il porte un serpent autour de son corps pendant qu'un vieillard, assis à son droit, joue un instrument pour dompter l'animal. On voit de nouveau la création d'un Orient exotique, et le symbole du serpent se reproduit dans d'autres œuvres orientalistes. Il est ici important de signaler le fond du tableau de Gérôme, où l'on observe des mots arabesques sur le mur. Le mur lui-même semble avoir des égratignures et des fentes,

suggérant sa vieillesse. Cette antiquité dont Gérôme infuse le tableau suggère le stéréotype que les pays de l'Afrique du Nord sont anciens et antimodernes, et donc l'inverse de l'Europe.



Figure 2 : Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), Paris, Musée du Louvre



Figure 3 : Jean-Léon Gérôme, *Le Charmeur de serpents* (1879), Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute

Les clichés orientaux se voient peut-être le plus dans la littérature. Des écrivains français très célèbres comme Nerval et Flaubert ont créé des romans fondés sur ce qu'ils ont vu pendant leurs voyages en Afrique ou au Moyen Orient. Par exemple, *Salammbô* de Flaubert est rempli d'images stéréotypées. Le roman traite de Carthage à l'époque des guerres puniques. Dans le contexte de ces combats, le *zaimph*, une voile religieuse, est volée de Carthage, et il faut que Salammbô, une prêtresse de la religion carthaginoise, le récupère en se donnant à Mathô, le chef des barbares. Au cours du roman, on voit des scènes où Salammbô danse d'une façon sensuelle et communique avec un python dans un rite religieux. Flaubert donne au lecteur l'explication que « le serpent était pour les Carthaginois un *fétiche* à la fois national et particulier » (190) [C'est moi qui souligne]. Non seulement Flaubert décrit la religion, mais il la sexualise aussi. Le choix d'utiliser le serpent comme symbole crée aussi une antithèse de la religion chrétienne de la France. Comme on sait, dans la bible judéo-chrétienne, le serpent dans le jardin d'Éden représente le mal. Au contraire, à Carthage, le serpent est révééré et adoré.

Quelques pages après l'extrait ici, la religion de Salammbô est rendue encore plus exotique. En préparant son départ de Carthage en direction des Barbares, Salammbô reçoit « une fiole d'albâtre, quelque chose de liquide et de coagulé ; c'était le sang d'un chien noir, égorgé par des femmes stériles, une nuit d'hiver dans les décombres d'un sépulcre » (Flaubert 198). Flaubert utilise ces images macabres pour attribuer des caractéristiques sensationnelles aux pays de l'Orient, et il souligne toujours les aspects sexuels, c'est-à-dire des femmes « stériles. » Ces deux moments dans le texte de *Salammbô* augmentent enfin notre compréhension de la manière dont le cadre orientaliste se manifestait dans l'esprit de ces artistes et de ces auteurs. Pour eux, « l'Orient » était l'endroit où on pouvait tout imaginer ; c'est là où on peut observer les choses

qui ne se passeraient jamais en Europe. Les pays de l’Afrique du Nord se sont donc trouvés hors de l’Europe à la fois littéralement et métaphoriquement. Ils ont été décrits par leur *différence*.

Contrairement au texte de Flaubert, une littérature moderne a servi pour contester les mêmes clichés que le cadre orientaliste a bâtis. Assia Djébar, par exemple, utilise son écriture pour questionner les normes imposées par les colonisateurs européens du passé. Son roman, *Femmes d’Alger dans leur appartement*, répond en particulier au chef d’œuvre de Delacroix ; sa relation dialogique avec le tableau se voit clairement dans le titre du livre. Comme une femme qui vient du pays concerné, elle nous offre son interprétation du tableau français. Dans le roman, elle décompose des éléments individuels du tableau et nous fait questionner la manière dont nous voyons l’image de Delacroix. D’abord, Djébar attire notre attention sur la lumière du tableau. Elle la décrit comme « une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d’aquarium » (170). Elle rejette l’authenticité du tableau car il désobéit aux lois naturelles de la science ; la lumière vient de nulle part. Dans son tableau, Delacroix a créé exprès la lumière pour mieux présenter les objets de son rêve oriental, dans ce cas les femmes algériennes. Par la suite, les figures féminines sont quasiment réduites à l’état de marchandise, ou comme Djébar le dit, des animaux dans un aquarium. Par ailleurs, Djébar aborde la structure du pouvoir qui a aidé Delacroix à réaliser ce tableau. Elle revient au fait que les harems étaient des espaces où l’accès des hommes était interdit. À l’époque de Djébar, on croyait que celui qui a permis à Delacroix d’infiltrer le harem, c’était un fonctionnaire français. Donc, la dynamique du pouvoir entre la France et l’Algérie aurait donné à Delacroix le droit d’outrepasser les normes culturelles et pénétrer enfin dans le harem dont il a longtemps rêvé. Djébar résume bien ce sentiment quand elle écrit qu’en mettant « ces femmes en position de regard, [Delacroix] nous rappelle qu’ordinairement nous n’en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé » (172).

Avec ce roman, Djebbar essaie enfin de démêler les structures du pouvoir et les clichés orientaux qu'elle voit dans le tableau.

Du côté espagnol, le cadre orientaliste se manifeste différemment. Pour mieux comprendre la relation entre l'état espagnol et ses immigrés modernes, Daniela Flesler offre comme point de départ l'invasion initiale de la péninsule ibérique par les « Maures ». Elle prétend que la perception des immigrés marocains comme des envahisseurs « is based on the interpretation of the events of AD 711 as a violent invasion of Spain by the Moors. It has of course, a very long history, which permeates current Spanish views of Moroccan immigrants » (57). L'occupation subséquente de l'Espagne par les Maures a aussi contribué à la création de nombreux stéréotypes des Espagnols dans le reste de l'Europe. Par exemple, dans son roman, *Carmen*, Prosper Mérimée décrit le personnage du titre (quoique gitane, non pas maure) comme « une beauté *étrange et sauvage*, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier » (61) [C'est moi qui souligne]. On peut voir ici comment la représentation des Espagnols dans les textes européens reflète des similitudes au genre orientaliste ; l'Europe a traité l'Espagne comme partie de son Orient imaginé. Ce point-ci fait allusion aussi à l'argument de William Ripley qui a cru que « beyond the Pyrenees begins Africa » (272). Les pays de l'ouest de l'Europe ont fait une grande distinction entre eux-mêmes et leurs voisins espagnols. Par conséquent, se sentant « moins » européen, les Espagnols ont fait, dans les années qui ont précédé l'adhésion du pays à l'Union européenne en 1985, un grand effort de s'europaniser. L'Espagne voulait se rapprocher des grands pays de l'Europe occidentale comme la France et l'Allemagne ; elle ne voulait plus être ce précipice de l'Afrique tel que l'Europe avait imaginé

L'état espagnol était justement capable de se rapprocher de l'Europe à cause de sa croissance économique. Après des efforts d'adhérer à l'Union européenne, l'Espagne a été

finalement accepté en 1985 parce qu'elle a satisfait des critères économiques. En outre, comme je l'ai mentionné dans l'introduction, c'était à la fin du XXème siècle que l'Espagne a commencé à accueillir des populations d'immigrés, par opposition à son statut antérieur comme exportateur du travail. À ce moment crucial, il fallait se différencier des immigrés venant de l'Afrique du Nord. L'hostilité montrée envers les groupes d'immigrés a peut-être été augmentée par le désir de se présenter comme plus européen.

À la différence de cette perception des immigrés comme « l'autre », ce qui est frappant, et en apparence contradictoire, c'est que la politique franquiste du milieu du XXème siècle voulait profiter de l'intimité apparente entre l'Espagne et le Maroc. En 1939 par exemple, Carlos Velos a produit un film de propagande qui a souligné la présence des Marocains dans l'armée fédérale de Franco. Dans le film, il y a plusieurs scènes où l'on se réfère aux gens du Maroc comme « nuestros hermanos musulmanos » et « amigos fraternales de España. » Cette perception familiale des soldats marocains découle directement des objectifs politiques du régime. Pour celui-ci, les soldats venant du Maroc représentaient un lien avec l'institution de la religion. Même si c'était l'Islam, qui autrefois a inspiré une perception négative du Maroc, le fait que la religion se pratiquait partout soutenait la cause de Franco. Il voulait s'opposer aux notions laïques et modernes du mouvement républicain et du reste de l'Europe (Flesler 17). La propagande franquiste a donc choisi cette *représentation* particulière parce que l'image pouvait générer pour Franco le soutien de l'Espagne culturellement plus traditionnelle.

Aujourd'hui, on voit une perception des immigrés marocains qui est plutôt influencée par le spectre de l'invasion initiale des Maures conquérants. Malgré des moments historiques où on a vu un mélange paisible de l'islam, du christianisme et du judaïsme, on voit maintenant une réponse à l'immigration qui distingue les Espagnols « indigènes » des personnes d'origine

marocaine. Stimulée par une croissance économique, l'idée, notée plus haut, de se voir comme plutôt européenne qu'africaine, a donné à l'Espagne la supériorité positionnelle dont parle Saïd. En outre, même si les Espagnols ne voyageaient pas beaucoup en Afrique du Nord, comme le faisaient les Français, leur manière de conceptualiser la région reflète le cadre orientaliste du côté français. Les Espagnols ont appliqué aux immigrés marocains des clichés du passé, par exemple celui de l'envahisseur Maure⁷. Je rappelle l'article d'El País dans lequel il semble que les Espagnols ont rapidement conclu que les immigrés marocains étaient violents – conclusion qui doit beaucoup à des stéréotypes influencés par l'histoire.

En somme, dans les deux cas, ce qui est enfin problématique, c'est la représentation. L'Europe a perpétué certains clichés parce qu'elle a parlé, comme le dit Saïd, pour ou au nom de « l'Orient. » Dans ces productions culturelles (c'est-à-dire les romans, les tableaux, les films) les créateurs européens nous donnent *leur* interprétation des gens du Maghreb. Ensuite, les interprétations se sont répandues dans la société et se sont réalisées dans les actions des Européens. Dans le contexte moderne de l'immigration nord-africaine en Europe, on peut prétendre que la politique séparatiste a été influencée par ce même cadre orientaliste. C'est-à-dire, l'Europe a façonné la politique sur la supposition qu'elle occupe une position dominante ; elle est à la fois l'ancienne colonisatrice de l'Afrique du Nord, et le pays hôte qui marginalise actuellement les descendants des colonisés. Si on aborde les images problématiques dans les arts européens des personnes d'origine nord-africaine, on peut commencer à changer la manière dont elles sont vues et traitées.

⁷ Sébastian Balfour note aussi que dans les guerres coloniales entre l'Espagne et le Maroc, comme la Guerre du Rif, le stéréotype du Maure comme « infidèle » a été renforcé. Selon les Espagnols, la religion chrétienne a assuré que s'ils mouraient pour avoir lutté contre l'infidèle, ils monteraient au Paradis. Voir Balfour 20-21.

Djebar, par exemple, répond directement au tableau de Delacroix et brise sa structure orientaliste. Je m'intéresse ici au moyen dont les récits de la deuxième génération peuvent réaliser un but semblable. Qu'est-ce qui se passe par exemple quand les enfants d'immigrés s'expriment par et pour eux-mêmes ? Est-ce que leurs récits constatent la dynamique du pouvoir qui a été établie par le cadre orientaliste ? À la différence de leurs parents, des écrivains de la deuxième génération possèdent mieux les compétences nécessaires pour s'attaquer au sujet de l'immigration en Europe. Ils parlent couramment plusieurs langues et ont des expériences dans les espaces culturellement différents. Donc, afin de répondre aux questions de l'authenticité et de la représentation, j'aimerais maintenant analyser deux textes de la deuxième génération qui exposent bien les conditions que les immigrés ont rencontrées en arrivant en Europe à la fin du XXème siècle.

II. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef

De même que Djebar a répondu à une œuvre antérieure, je m'intéresse à la manière dont la littérature de la génération « beur » effectue une réponse aux textes qui l'ont précédée. En outre, je me demande comment les récits de la deuxième génération abordent explicitement les problèmes émergeant de la vague d'immigration nord-africaine en France⁸. Comme j'ai mentionné dans mon introduction, afin de stimuler la croissance économique de la France, le gouvernement français a établi plusieurs programmes de « travailleurs invités » dont la plupart

⁸ DeLey souligne qu'en 1960 le gouvernement français a perdu le contrôle sur l'immigration. Elle cite que la population de citoyens nés à l'étranger est passée de 2,250,000 en 1962 à 3,400,000 en 1971. Voir DeLey 199.

venaient du Maghreb. En France, tous ces programmes ont été créés avec l'intention que les travailleurs immigrés repartiraient après une période de temps donnée, et c'est pour cette raison qu'on a créé des logements dans les banlieues. Le but était que les immigrés s'y installeraient, puis travailleraient dans les usines pendant deux ou trois ans, et enfin repartiraient. Cependant, la politique n'a pas prévu que la population d'immigrés nord-africains commencerait à jeter des racines en France. L'intégration des familles d'origine maghrébine dans la société française a ensuite été le catalyseur de nombreux problèmes socioéconomiques, à savoir, du côté des Français « d'origine, » la xénophobie, et du côté des familles d'origine maghrébine, une sévère marginalisation économique. Alors, dans ce contexte où deux cultures très différentes se sont trouvées face à face, il semble opportun de demander comment la production culturelle de la deuxième génération peut nous offrir un point de vue différent de celui de la presse européenne qu'on a vu auparavant.

À mon avis, une réponse préliminaire provient de l'appellation autoproclamée d'être les écrivains « beurs ». Le mot « beur » a d'abord commencé à être utilisé dans les années 70 par les jeunes d'origine nord-africaine. Ce mot, parmi d'autres, appartient à l'argot français du verlan qui se forme par l'inversion des syllabes traditionnellement français – « arabe » se change en « beur » par exemple. Dans le contexte de l'immigration nord-africain en France, le verlan a principalement servi pour créer une identité chez les enfants, la deuxième génération, qui se sentaient en marge de la société française (Hargreaves 29). Dans le roman que je vais analyser, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef (né en 1952), l'auteur met souvent dans le texte le verlan et d'autres « mélanges » de français et d'arabe⁹. Je trouve important à cet égard le

⁹ Kleppinger prétend qu'à la différence d'autres écrivains « beurs » qui problématissent l'usage de la langue du colonisateur, Charef évite ce problème en écrivant avec une langue hybride. Par exemple, outre le verlan, elle cite une scène dans le roman où Charef utilise l'orthographe phonétique pour représenter un accent algérien : « Tu as entendu ce que je dis » se change en « Ti la entendi ce quou je di ? » Voir Kleppinger 47.

fait qu'ils ont pris quelque chose de très français – la langue – et l'ont changé à leur propre usage. Dans le milieu hostile des banlieues françaises où la société française leur semblait si inaccessible, il fallait développer une nouvelle manière de se parler. Les récits de la génération beur se présentent également comme des points de départ pour effectuer l'apparente impossibilité de s'intégrer dans la société. Finalement, cette génération se sentait très éloignée des traditions de ses parents. Au cours du *Thé au harem d'Archi Ahmed*, la mère du protagoniste essaie souvent de lui parler en arabe, mais il répond toujours en français. Ils ne se sentent vraiment ni français, ni maghrébins ; l'invention d'un argot, aussi bien que leurs expériences écrites, sont devenues des façons de répondre au sentiment de l'aliénation culturelle.

Alec Hargreaves propose qu'à la différence des premiers immigrés en France, les enfants de ceux-ci se caractérisent comme une génération qui est « rooted in the juxtaposition of radically different cultural systems » (Hargreaves 3). Plus que leurs parents, les enfants ont lutté pour trouver une place entre la culture de leurs aïeux et celle du pays dans lequel ils ont grandi. Par conséquent, dans la littérature de la génération beur, l'identité et surtout la concrétisation de l'identité, émergent comme des thèmes centraux. Mehdi Charef, un écrivain de cette génération, aborde bien ce problème dans son œuvre. Charef, qui est surtout cinéaste, a aussi écrit quelques romans remarquables. Il était lui-même très petit quand sa famille a immigré de l'Algérie en France, et il décrit l'expérience comme extrêmement désorientant (Hargreaves 16). Sa lutte personnelle pour comprendre sa place dans la société française est par conséquent très présente dans ses travaux. Il écrit d'expérience et se présente comme une autorité « légitime » de ce sujet. Son premier roman, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, est très important parce qu'il était un des premiers romans « beurs » à être publié par une grande maison française. Suite à la publication

du roman, Charef a aussi participé aux entrevues avec les médias et il est vite devenu une des premières voix à attirer l'attention aux problèmes de l'immigré nord-africain en France.

En somme, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, sert comme un excellent point de départ pour analyser la littérature de la génération beur. En particulier, à cause du fait que le roman a été largement diffusé, nous pouvons voir la réception des récits de la génération beur par les Français « d'origine. » Dans l'étude du roman, je compte analyser les scènes provocatrices pour approfondir ce que Charef tente de montrer. Le roman trace la vie d'un jeune garçon, Madjid, qui ressemble à certains égards à Charef lui-même. L'intrigue ne suit pas une ligne trop droite, mais au contraire, alterne entre des épisodes quotidiens de sa vie. On suit sa présence à l'école, son expulsion de la même école et son incapacité résultant du manque d'un emploi. À travers ces épisodes de jour en jour, le lecteur apprend les nombreux obstacles auxquels Madjid et son groupe d'amis font face, comme l'effort pour trouver un emploi et les razzias de la police. En somme, on obtient un aperçu intime de la vie des immigrés qui habitent dans les banlieues parisiennes.

Dans ce milieu qui rejette les familles d'immigrés aux marges de la société, Charef dresse un tableau de la concrétisation d'une identité interculturelle ; au cours du roman on revient à l'idée que Madjid ne se sent ni français ni algérien. Au début du roman, Madjid « est convaincu qu'il n'est ni français ni arabe depuis bien longtemps » (Charef 14). Donc, il faut en trouver une nouvelle. Pour représenter la recherche d'une nouvelle identité au milieu des obstacles de l'intégration, Charef emploie plusieurs techniques littéraires. Au cours du roman, il utilise une imagerie sombre et fait appel aux classiques françaises pour décrire le milieu des banlieues. Par exemple, en faisant allusion aux textes de Zola et de Baudelaire, Charef compare le sujet « étranger » de l'immigré à quelque chose de plus familière aux yeux des lecteurs français. Il

développe aussi une métaphore qui lie les immigrés nord-africains aux animaux domestiques comme des chiens et des chevaux. Pris ensemble, ces outils aident Charef à montrer qu'en réponse aux défis comme la ségrégation et le racisme institutionnel, les immigrés nord-africains se trouvent en marge de la société, sans la possibilité de s'échapper de leur misère.

Avant de plonger dans l'analyse du roman, examinons le titre. Au premier coup d'œil, le titre évoque toute une série d'images orientales. En lisant *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, on pense aux harems des rêves d'Orient et à un milieu « exotique » dans lequel on boirait le thé parfumé. Le titre semble annoncer une histoire européenne sur des gens nord-africains, mais en fait, c'est le contraire. Mehdi Charef va nous raconter une histoire d'origine nord-africaine de l'accueil des immigrés par la France. Deuxièmement, « Archi Ahmed » rappelle Archimède, qui fait référence à une scène dans le livre où les jeunes sont à l'école. Un étudiant, qui s'appelle Balou, traduit par erreur le théorème d'Archimède en théorème d'Archi Ahmed, nom bien arabe. L'humour de ce malentendu a un sens tout de même profond. Dans le contexte de l'immigration, ce malentendu linguistique reflète un malentendu plus large : celui qui empêche des « natifs » français d'entendre ou d'avoir de l'empathie pour les immigrés (Xavier 331). Charef veut souligner ce grand décalage et signaler les attitudes françaises qui sont à la base de la marginalisation de la population des immigrés nord-africains. À la différence des textes orientalistes, Charef offre une histoire authentique de l'immigration maghrébine de la deuxième génération ; l'auteur d'origine algérienne parle pour lui-même. Enfin, il fait un commentaire frappant sur le milieu dans lequel les immigrés habitaient dans les années 70 et 80.

À cette époque, les familles d'immigrés ont souvent habité dans des immeubles à appartements faits de ciment et de béton. Les immeubles, et les banlieues dans lesquelles ils étaient situés, se trouvaient à l'extérieur de la ville et par conséquent, les immigrés ne pouvaient

pas s'intégrer dans la société au niveau physique ; ils habitaient hors de la capitale. Au niveau culturel, ils n'ont pas été perçus comme de « vrais » Français. La qualité de vie dans les banlieues était loin d'être satisfaisante. Charef décrit le lieu comme plein de « bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rires, que des plaintes, que du malheur » (22). Il personnifie ce milieu et il en présente les conséquences négatives. Au début du roman, Charef aborde explicitement les conditions sordides qui caractérisaient les banlieues de Paris. En rentrant chez lui, Madjid fait quelques observations à propos de son immeuble. Dans un appartement, il voit « des tâches d'urine et un Frigidaire » et dans un autre, il observe que « les murs sont chargés de graffiti, dessins, slogans » (Charef 8-9). Madjid note que le milieu dégoûtant du bâtiment laisse une empreinte sur les gens qui l'habitent. Un voisin, Farid, se distingue par « le visage sec et amaigri » et « pèse à peine quarante kilos » (8-9). Charef crée ici un lien entre la maigreur du jeune garçon et la misère de la banlieue, suggérant que l'environnement physique est responsable de sa mauvaise santé.

En outre, Charef utilise un éventail d'images grises afin d'approfondir la manière dont ces obstacles tangibles (c'est-à-dire la ségrégation et le racisme institutionnel) se manifestent chez les personnages du roman. Charef veut suggérer qu'à cause de la marginalisation socioéconomique, les immigrés se trouvent avec des sentiments d'aliénation vis à vis du reste de la société française. Ces sentiments sont surtout très forts chez la deuxième génération. À la différence de leurs parents qui conservent une forte nostalgie de la culture nord-africaine, les enfants se sentent isolés entre les deux mondes. Au cours du roman, Charef répète presque les mêmes descriptions grises pour caractériser les banlieues de Paris. Il évoque constamment le sentiment qu'il « fait si froid dans ce pays, le ciel est toujours gris » (117). Par ailleurs, il nous peint un tableau gris du ciment et des bâtiments : « Plus haut, le béton devient livide, se confond

avec le ciel gris » (158). Finalement, il personnifie cette grisaille : « Cette grisaille qui s'installe et qui étouffe en serrant fort sur le corps petit à petit... elle entoure, tire et monte jusqu'à la gorge » (56). Les images grises sont reprises dans l'adaptation cinématographique ; le film est tourné en noir et blanc.

Outre la ségrégation physique, Madjid et ses amis doivent faire face au racisme institutionnel. D'abord, Charef montre au public français comment la xénophobie se manifeste. Par exemple, au milieu du roman, Madjid monte dans le métro parisien et fait l'observation que « quand [les Français] voient l'arabe s'avancer vers lui, quelques voyageurs, par peur, reculent » (103). Madjid note bien les attitudes xénophobes de beaucoup de Français et par ailleurs montre comment les mêmes attitudes influencent aussi la police. Au cours du roman, Madjid implique que les descentes de police dans les banlieues sont très communes. Pendant une de ces raids, Pat, le meilleur ami de Madjid, répond à la demande de ses papiers avec un commentaire sarcastique. Pat dit, « je suis français, moi. Je suis dans mon pays. Tu me prends pour un Arabe, ou quoi » (136) ? Pat, en faisant cette remarque narquoise, souligne d'une manière ironique que les Français voient les enfants d'immigrés comme étrangers ; comme « l'autre. » Malgré le fait qu'ils ont grandi dans la France et qu'ils se croient français, Charef implique que, selon eux, les « beurs » n'appartiendront jamais à la métropole.

Vers la fin du roman, bien après son expulsion de l'école, Madjid ne fait pas beaucoup sauf prendre des drogues et commettre de petits délits afin d'alléger sa situation de chômage. Tout à la fin, dans ce cycle de malheur, le lecteur voit un autre exemple du racisme de la part de la police. Des policiers en voiture, en voyant Madjid et son ami flânant pendant la nuit, mettent leurs feux d'urgence et les arrêtent. Quand le brigadier lui demande de sortir, « Madjid obéit sans un mot. La tête baissée, il prit place dans l'Estafette » (182). À la page suivante, la remise

passive de Madjid est exprimée encore une fois. Quand l'officier continue à l'interroger, Madjid « ne répondit pas. Il laissa sa tête basculer derrière lui et il ferma les yeux » (183). Objecter ne sert à rien ; ce processus d'arrêter les jeunes de la génération beur est inévitable aux yeux de Madjid. En voyant ce qui se passe, Pat « fit le signe à l'Estafette de s'arrêter, comme on le fait à un autobus » (183). Ensuite, Pat accompagne Madjid pendant que la voiture repart dans la nuit. Cette scène termine le roman. À mon avis, Charef veut conclure son œuvre avec une image du rôle de la police dans les vies des jeunes beurs en France. Dans cette scène, il caractérise leur présence comme quotidienne. Pour les jeunes de la deuxième génération, les descentes de « flics » et les arrêts constants sont aussi communs que les routes d'un autobus. Ce système d'oppression, qui cible activement les jeunes, continue à empêcher leur sortie de la pauvreté et de la marginalisation.

Charef veut aussi conclure son roman en montrant l'importance de l'amitié. Après que Madjid soit arrêté, Pat le rejoint et démontre un sentiment d'amitié et de solidarité. Ici, l'amitié se confond un peu avec la résistance ; Madjid et sa *bande* d'amis (comme l'appelle le narrateur) sont tous des victimes de ces obstacles, et ils les subissent ensemble. Dans un milieu où les actions de la police renforcent les divisions ethniques et culturelles, « l'amitié devient presque une arme politique dans un roman... où la politique semble escamotée » (Marx-Scouras 63). Cette scène sert aussi à faire écho aux remarques de Kathryn Kleppinger, qui a beaucoup écrit sur ce roman. Selon elle, le roman traite non seulement des enjeux sociopolitiques de l'expérience de l'immigré, mais aussi de l'amour qu'éprouve Madjid envers sa famille et ses amis. Enfin, ce point-ci répète le sentiment de l'épigraphe du roman qui dédie le texte à la mère de Charef. Il écrit : « Pour Mebarka, ma mère, même si elle ne sait pas lire. » À la différence de

sa mère, Charef est lui-même capable d'exprimer la condition de l'immigré et dans son récit, l'amitié et la famille se présentent également comme des thèmes centraux.

D'autres effets tangibles du racisme institutionnel sont surtout liés au piégeage socioéconomique des jeunes d'origine nord-africaine. Autrement dit, le racisme et la xénophobie les empêchent de sortir de leur malheur. Au milieu du roman, Josette, qui habite dans la même banlieue que Madjid, « déambule dans Paris » avec « son journal sous le bras, plié à la rubrique 'offres d'emploi' » (Charef 88). Elle réfléchit aussi « qu'il demande une photo... c'est pour voir si ce n'est pas une Antillaise avec un nom bien français » (89). Cet extrait souligne le racisme endémique dans le processus d'embauche ; les employeurs français veulent s'assurer qu'ils n'engagent pas des immigrés ou même les enfants d'immigrés. Dans le film, Madjid témoigne aussi de ce type de discrimination. À un moment, il entre dans un bureau d'embauche où l'administrateur ne fait presque rien. Il avoue à Madjid qu'à cause d'être l'enfant d'immigrés algériens, il n'y a rien à faire pour l'aider à trouver un emploi.

Il est sûrement significatif que Charef fasse aussi allusion au roman classique français, *L'Assommoir*, d'Émile Zola. En ce faisant, Charef relie la condition de l'immigré nord-africain à celle des ouvriers dans ce chef d'œuvre français. Au cours du *Thé au harem d'Archi Ahmed*, Charef compare souvent la situation de la famille de Madjid à celle de Gervaise et de Coupeau dans *L'Assommoir*. Chez Zola, on apprend comment l'alcoolisme, le chômage et la pauvreté se manifestent dans les vies de la classe ouvrière urbaine. Charef reprend ce modèle pour montrer également comment les conditions des banlieues ont affecté les vies des immigrés. Revenant encore sur la description physique de la banlieue, on voit une comparaison entre le foyer de Madjid et celui de Gervaise et de Coupeau. À propos de la banlieue, Charef écrit : « Des travailleurs latins, nord-africains, y logent, dans cette cité gérée par l'employeur. Ils vivent là

comme des bêtes, à l'écart de la ville, entre les travaux de l'autoroute, la voie de chemin de fer et le port de Gennevilliers, dans ce camp de travail entouré d'un haut grillage » (72). Sa manière de décrire la banlieue est très évocatrice du début de *L'Assommoir* où Zola place l'immeuble de Gervaise entre « des groupes de bouchers, devant les abattoirs » et « la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière » (23). Tout comme les personnages de Charef, Gervaise se sent piégée par ce milieu où « le gris sale dominait » (Zola 24). Dans les deux textes on voit comment la politique urbaine emprisonne les familles à l'écart de la ville ; elles deviennent en effet des prisonnières de leur statut socioéconomique.

Le parallèle entre les deux romans est encore développé à travers la figure du père. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, il faut que Madjid cherche son père dans les bars aux environs de la banlieue. Il le trouve dans un bar avec « la même éternelle expression dans le regard, un mélange de vide et de lointain » (Charef 38). Tout au début, Charef établit l'alcoolisme comme un problème qui tourmente les familles d'immigrés. Chez Zola aussi, l'alcoolisme se présente comme un obstacle constant. Madjid nous donne ensuite une explication pour le regard vitreux de son père : « Le papa a perdu la raison depuis qu'il est tombé du toit qu'il couvrait. Sur la tête. Il n'a plus sa tête, comme dit sa femme » (38). De même que la chute de Coupeau dans *L'Assommoir* représente le début du déclin économique pour sa famille, la chute du père de Madjid mène à une incapacité de subvenir aux besoins de la famille. Ce point devient plus clair vers la fin du roman, où Charef retourne aux images grises de la banlieue. Un camarade de classe qui s'appelle Raffin a, lui aussi, un père qui était tombé du toit en travaillant. Madjid réfléchit que « la neige sale et grise de banlieue couvrait la cité » et que c'est la « même neige qui a fait chuter son père du toit » (98). Avec la neige *grise*, on voit un lien entre le milieu physique et ses conséquences sur le bien-être économique des familles qui l'habite. Tout comme Zola, Charef

représente le milieu dans lequel Madjid habite comme menaçant. C'est dans cet espace dangereux que les familles se débattent sans père et qu'elles essayent de surmonter la toxicomanie¹⁰. Le parallèle est enfin extrêmement important en ce qui concerne établir une connexion entre le roman et le lecteur français ; Charef veut que les Français reconnaissent que les problèmes des immigrés sont les mêmes défis auxquels les Français ont fait face il y a plus d'un siècle.

Il faut aussi faire attention au fait que l'incapacité économique de la famille de Madjid découle de son *père*. Un cliché commun des gens nord-africains est celui du patriarcat ; une figure masculine d'origine arabe qui domine sa famille. Cependant, chez Charef, dans la famille d'origine algérienne, c'est l'inverse ; le père est incapable de presque rien faire sauf boire et manger. Subha Xavier, qui a écrit sur ce roman, prétend que l'accent mis sur la figure du père sépare les premiers immigrés et leurs enfants. Xavier caractérise les parents comme « scarred by colonization » et comme « a mute generation of immigrants relegated to the bidonvilles and the banlieues » (333). Par contre, les jeunes sont « native speakers of French, and therefore linguistically integrated, yet remain jobless and drifting » (333). Xavier approfondit le motif du père absent ou malade en créant un lien entre le statut socioéconomique de chaque génération. Bien que les premiers immigrés eussent été plus ou moins limités aux banlieues, leurs enfants, les « beurs, » ont la capacité de contester ces obstacles.

Le manque d'un père affecte également la capacité des enfants de s'intégrer dans la société. Il devient encore plus difficile de trouver une place en France parce que le père, l'ancre de la famille, n'est guère là. « Les pères n'ont rien à leur léguer ; [les enfants] doivent créer leurs

¹⁰ Par ailleurs dans le roman, on voit la consommation excessive d'autres drogues comme la marijuana, outre l'alcool.

propres racines » (Marx-Scouras 63). C'est à eux, les enfants des premiers immigrés, qu'incombe la responsabilité de s'imposer dans la société française. Le processus de concrétiser une identité « beur » est ensuite renforcé par le fait que le manque d'un père, comme les autres obstacles, n'est pas rare.

À part la famille de Madjid, d'autres familles d'immigrés ont une expérience semblable. Une autre famille de la banlieue a un père qui « les avait quittés pour vivre avec une minette de comptoir dans une chambre d'hôtel » (Charef 86). Quand il s'agit de l'immigré nord-africain en France, l'absence paternelle n'est pas une chose anormale ; au contraire c'est quelque chose de récurrent. Charef invertit la structure « traditionnelle » de la famille en mettant le personnage du père en bas. Le père de Madjid « est comme le dernier de la famille, le plus petit... mais quand même il doit bien sentir qu'il est chez les siens... un peu comme un chien » (132). Dans la famille de Madjid le père n'est guère intelligent et n'offre presque rien de substance pour sa femme et ses enfants ; il devient en effet l'animal de la famille. Charef se distancie des clichés du patriarcat et contraste la situation des parents de celle des enfants. À la différence de leurs pères inexistants, les jeunes sont capables d'attirer l'attention aux difficultés de l'immigré. Dans le dernier extrait, il est aussi important de noter que Charef compare le père à un *chien*. Les métaphores des animaux sont en effet utilisées au cours du roman pour exprimer également la condition de l'immigré nord-africain à Paris.

Charef nuance la manière dont les Français regardent les immigrés en les caractérisant d'animaux dans presque tous les chapitres. Tout au début du roman, Madjid décrit son ami Pat comme « une bête baraquée » et il compare son amie Solange à un cheval (Charef 24). Elle a les cheveux longs qui « tombent sur ses épaules comme la crinière d'un cheval qui vient de se rouler dans la boue » (65). Un autre voisin de Madjid est introduit comme « bourré comme une vache »

(16) et, au milieu du texte, un autre « continue de râler, nerveux comme un tigre » (109). Charef veut peindre un tableau de la génération beur dans les banlieues comme des animaux sales. Plus tard, Charef caractérise leur expérience d'une manière plus explicite quand il dit que Madjid « marche comme un canard qui cherche la sortie de sa cage » (36). Il n'est pas suffisant que ces êtres humains soient associés aux animaux ; ils sont en fait des animaux dans un cage, enfermés par la politique française. Autrement dit, Charef voudrait souligner que cette ménagerie des immigrés a été créée par la politique ségrégationniste du gouvernement français.

Le fait que Charef compare Madjid à un canard sert aussi à faire allusion au *Cygne* de Charles Baudelaire. Dans ce poème, Baudelaire décrit un cygne « qui s'était évadé de sa cage », mais qui se trouve encore pire dans Paris, « frottant le pavé sec », traînant son « blanc plumage » dans la poudre, près d'un « ruisseau sans eau » (vers 16-20). Il est ici le symbole des exilés : « le cœur plein de son beau lac natal » ainsi que Victor Hugo, l'exilé à qui le poème est dédié (vers 22). Charef prend ce symbole de déracinement et le change en canard, ce qui reflète sa manière de caractériser la population d'immigrés comme des animaux « inférieurs. » Pour Baudelaire le cygne représente la beauté et donc ne remplit pas les critères que Charef a établis. Cependant, le canard de Charef partage quand même une condition semblable à celle du cygne. Chez Baudelaire, le cygne « baignait nerveusement ses ailes dans la poudre » de la même façon que les immigrés des banlieues parisiennes, « les canards », sont affectés par la grisaille (vers 21). Enfin, la référence à Baudelaire, tout comme celle à Zola, montre que Charef prend lui-même ces écrivains comme ses aïeux littéraires. Il place donc son roman dans la généalogie de ces classiques françaises et réalise une intégration dans la société française, malgré l'aliénation qu'il expose dans le roman.

La métaphore bestiale est rendue plus puissante du fait de l'histoire entre la France et ses anciennes colonies. Selon Aimé Césaire, « the colonizer, who in order to ease his conscience gets into the habit of seeing the other man as an animal, accustoms himself to treating him like an animal, and tends to objectively to transform *himself* into an animal » (5). Césaire souligne que, à l'époque coloniale, on est revenu à un état primitif ; on a vit dans un cycle où on retombe au statut d'un animal, colonisateur et colonisé tous deux. Je prétends que ce même modèle inhumain affecte les familles d'immigrés dans les banlieues de Charef. On voit à travers les nombreuses métaphores que Charef compare les gens d'origine nord-africaine aux animaux ; ils sont moins qu'humains aux yeux des « natifs » français. Dans le même ordre d'idées, ce roman peut servir comme une réflexion des « natifs » français eux-mêmes. Étant donnée la remarque de Césaire, les Français, en traitant la population d'immigrés comme un troupeau d'animaux, se transforment eux-mêmes en animaux, faisant pendant à leur humanité.

Les commentaires de Charef et de Césaire peuvent être mis dans contexte européen plus large. Malgré le fait que Charef aborde directement la déshumanisation des immigrés en France, c'est un phénomène qui se voit ailleurs. En ce qui concerne le cas espagnol, Alejandro González Iñárritu prouve ce point avec son film *Biutiful*. Dans ce film, qui traite de la classe ouvrière et des populations d'immigrés qui habitent à Barcelone, on voit une scène où un groupe d'immigrés morts est comparé aux animaux. Après un accident grave et dans un effort de camoufler la mort catastrophique d'une dizaine d'immigrés asiatiques, on jette leurs cadavres dans la mer. Plusieurs jours après, les cadavres s'échouent simplement sur les plages de la ville. Les choix artistiques du directeur nous font penser immédiatement aux images des baleines échouées sur la côte ou aux cadavres d'autres animaux aquatiques.

Transformer les immigrés en bêtes sert enfin de stratégie pour créer des hiérarchies entre les citoyens du pays hôte et ceux qui sont accueillis. De la même façon que l'orientalisme met l'Occident dans une position dominante, représenter les familles d'immigrés comme des bêtes permet qu'on les maltraite. Césaire soutient que la déshumanisation des anciennes colonies aidait les européens à justifier leur « mission civilisatrice. » Je prétends que cette façon de parler des immigrés a permis à la politique française de les dévaloriser. Dans *Le Thé au Harem d'Arché Ahmed*, Mehdi Charef essaie d'exposer clairement ce point au public français. Au bout du compte, il veut souligner les images de la grisaille qui se sont infiltrées dans les banlieues, et exposer la marginalisation économique qui s'est manifestée chez les immigrés d'origine maghrébine.

Charef souhaite surtout signaler la situation unique de la génération beur. À cause de leur inscription dans les écoles françaises, ils savent parler couramment le français et s'exprimer par écrit. Pourtant, malgré leur connaissance de la langue, ils se trouvent dans un gouffre entre les deux cultures. Vers le début du roman, on apprend que Madjid ne se sent ni français ni algérien. C'est pour cette raison que Charef nuance l'ambivalence culturelle avec ses références aux classiques français, tout en signalant les quelques instants où Madjid résiste un peu à la culture algérienne. Madjid et ses amis partagent tous une identité « beur » qui est visible dans la langue hybride qu'emploie l'auteur. En outre, malgré les sentiments d'aliénation culturelle, les « beurs » se considèrent quand même français¹¹. Enfin, avec la publication de son roman, Charef commence à faire circuler les obstacles qui se présentent aux jeunes de la deuxième génération et

¹¹ Kleppinger prétend que deux moments dans le texte montrent le fait que Madjid se sent français. D'abord, il refuse de répondre à sa mère en arabe quand les deux se parlent. Deuxièmement, Madjid ne veut pas s'inscrire dans le service militaire algérien, comme le veut sa mère. Voir Kleppinger 37.

à faciliter leur intégration dans la société française. Il tente de réconcilier l'identité « beur » avec celle de la tradition française.

III. *El Último patriarca* de Najat El-Hachmi

À la différence de la littérature beur en France, l'écriture des jeunes de la deuxième génération en Espagne a émergé bien plus récemment. Par conséquent, il n'y a pas autant d'études en ce qui concerne le cas espagnol. Donc, je crois qu'en analysant un exemple tiré de la péninsule ibérique avec quelques-uns des mêmes outils qu'on a appliqués aux auteurs francophones, je pourrai nuancer notre compréhension de l'expérience de l'immigré en Europe. Est-ce que le cas espagnol reflète les mêmes soucis qu'on a observés en France quelques décennies auparavant ? Quelles sont les similitudes ou les différences entre les textes des écrivains d'origine maghrébine ?

Pour réaliser ce but comparatif, j'ai choisi d'analyser le roman d'une écrivaine amazigh-catalane, Najat El-Hachmi (née en 1979), dont la famille a immigré du Maroc en Espagne quand elle était très petite. El-Hachmi a fait des études de la littérature arabe à l'université de Catalogne et elle a fait carrière d'écrivaine. Son écriture offre une perspective unique sur le lien entre quatre langues et quatre histoires culturelles : L'espagnol, le catalan, l'arabe et l'amazigh. En particulier, elle peut nous offrir un commentaire sur l'identité multiculturelle dans le pays hôte. La culture marocaine doit-elle se soumettre à la culture espagnole où existe-t-il d'autres possibilités ? Son premier roman, *El Último patriarca*, a gagné le prix prestigieux Ramon Llull

en 2008. Cette distinction, qui est donnée aux œuvres littéraires écrites en catalan, prouve également l'importance de son travail. Peu de temps après sa publication, le roman est devenu l'un des plus vendus en Catalogne. Le texte sert enfin comme un excellent point de départ pour étudier les relations littéraires entre l'Espagne et le Maroc. Comme le texte de Charef, *El Último patriarca* circule dans la société espagnole et anime son public à faire face à leur perception de l'immigré en Catalogne. De même que Charef expose le traitement des populations d'immigrés, les détails de l'intrigue de Najat El-Hachmi montrent comment l'Espagne, et en particulier la Catalogne¹², traite ses immigrés.

L'intrigue se divise essentiellement en deux parties principales. La première partie se concentre fortement sur l'histoire du père, l'homme qui deviendra plus tard le dernier patriarche du titre. À travers les yeux de sa fille qui n'est pas nommée, on raconte sa naissance au Maroc, puis son immigration en Espagne. On apprend l'histoire de la famille Driouch et leurs racines dans une région du nord du Maroc. Ensuite, la deuxième partie traite de la narratrice elle-même. Elle nous donne les détails de son enfance à Vic, une ville des environs de Barcelone, et les problèmes auxquels elle doit faire face comme enfant d'immigrés. Elle est tiraillée entre le comportement autocratique de son père et ses propres désirs personnels, notamment son choix de poursuivre des études supérieures au lieu d'entrer dans un mariage arrangé. Le roman contient enfin deux conflits centraux qui sont étroitement liés. D'un côté, la narratrice lutte pour surmonter le contrôle de son père et de l'autre, elle essaie de trouver une place entre la culture de ses aïeux et celle de la Catalogne.

¹² Davis note que les Catalans croyaient que la Catalogne, à la différence du reste de l'Espagne, avait des besoins uniques quant à la politique de l'immigration, à cause de « its large share of the immigrant total in Spain, its differentiated culture, and its relative economic weight in the Spanish economy. » Par conséquent, le gouvernement catalan a établi des bureaux d'embauches à l'étranger, y compris le Maroc, pour mieux gérer l'immigration. Cependant, tous les bureaux ont été vite fermés par le gouvernement national, qui a signalé « the trampling of reserved competencies » Voir Davis 433.

C'est pour ces raisons, entre autres, qu'*El Último patriarca* de Najat El-Hachmi est crucial pour mon étude. Tout comme Charef, El-Hachmi présente de manière très habile les nombreux obstacles que des immigrés rencontrent dans l'Europe occidentale. Du côté des Espagnols « indigènes, » elle signale de nombreux problèmes comme la xénophobie et la barrière linguistique, et du côté des immigrés, elle souligne l'alcoolisme et la violence domestique. Par exemple, en arrivant en Espagne, il faut que Mimoun change son nom pour être plus employable. Son oncle lui explique, « como le cuesta mucho decir tu nombre, dice que a partir de ahora te llamarás Manel » (87). Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, on voit ce même phénomène. Rappelons qu'au bureau de placement, Madjid ne pouvait pas trouver de l'emploi simplement à cause de son nom d'origine maghrébine. Dans ces deux cas, les textes montrent comment les pays hôtes ont discriminé contre les immigrés à propos des possibilités économiques.

En outre, bien qu'El-Hachmi n'aborde pas explicitement la ségrégation des immigrés en Espagne comme le fait Charef, il est quand même important de souligner la politique séparatiste de Barcelone. Comme beaucoup d'autres villes européennes, au tournant du XX^{ème} siècle, Barcelone a vu des moments d'embourgeoisement¹³. Il est surtout significatif que les immigrés « with 'strong ethnicity' and a marked contrast with the autochthonous population (Moroccans and Pakistanis, for instance) display the highest segregation levels » relativement aux Espagnols (Arbaci et Malheiros, 235). Bref, tout comme leurs homologues franco-algériens, les immigrés marocains à Barcelone ont été victimes d'une politique ségrégationniste.

¹³ Dans les années 1990 et 2000, l'embourgeoisement à Barcelone a causé la diminution du nombre de logements abordables dans le centre-ville, ce qui a poussé les familles à faible revenu et les immigrés à la périphérie de la ville. Voir Arbaci et Malheiros 235.

Outre la discrimination contre les immigrés de la part des « natifs » espagnols, El-Hachmi examine la bataille qui se livre parmi cette nouvelle génération qui ne se sent appartenir ni à l'Europe ni au Maghreb de leurs aïeux : ils chevauchent les deux cultures. Tout aussi importants sont les outils qu'El-Hachmi offre comme moyens de naviguer les obstacles de l'immigration. À travers sa narratrice, El-Hachmi souligne que l'autonomie sexuelle, l'inversion des systèmes du pouvoir et l'hybridité culturelle peuvent compliquer l'expérience de l'immigré et ouvrir la voie à un nouveau paysage ethnique. C'est-à-dire, dans une société mondialisée où l'immigration a lieu de plus en plus fréquemment, Najat El-Hachmi suggère comment créer une Espagne, et en fait une Europe, multiculturelles. Généralement, dans le discours de l'immigration, les immigrés doivent oublier la culture de leurs pays natals en faveur du pays hôte. El-Hachmi se plaint de ce fait et propose une culture hybride qui peut évoluer au fil du temps. Dans une interview avec Mètode, El-Hachmi attribue à sa propre expérience « a frontier way of thinking » c'est-à-dire « without rejecting her origins but without enclosing herself in a monolithic identity, which has been inherited as a result of her being brought up in the *new* world and not in the old one » (Segarra).

En outre, il est surtout important qu'El-Hachmi ait d'abord choisi de publier ce roman en catalan. Selon elle, le catalan, tout comme l'amazigh, est une langue marginalisée. Malgré le fait que le catalan n'est pas sa langue maternelle, elle tire une comparaison entre deux langues « opprimées¹⁴ » et commence à définir ce qui est une identité hybride. Cristián Ricci, qui a écrit sur ce roman, prétend que même la narratrice du roman reconnaît le pouvoir de la langue. Dans le roman, le lecteur voit que la fille apprend le catalan en lisant constamment un dictionnaire.

¹⁴ Dans une interview avec Mètode, El-Hachmi compare le castillan à l'arabe, qui est la langue "of oppressors in a realm where Amazight has always been considered second-class, an oral language only, barbarians, they called us." Voir Segarra.

Pour Ricci, elle découvre que la langue « coadyuva a la examinación de las relaciones de poder que promueven los intercambios culturales, lingüísticos y de género » (80). La narratrice du roman, et par conséquent El-Hachmi elle-même, voit l'usage de langue et d'écriture comme un moyen de contester des structures du pouvoir. Ici, le choix d'écrire en catalan met en question l'idée d'une culture « dominante, » castillane, et d'une « inférieure, » catalane.

Tout au début du roman, El-Hachmi commence à préparer la scène pour une fragmentation de la tradition ; du canon européen ainsi que le canon nord-africain. *El Último patriarca* occupe un espace très particulier car il répond à toutes sortes de textes antérieures dont il se différencie. El-Hachmi nous fait questionner la façon dont on pense du Maghreb, de l'immigré et même de l'Europe. Par exemple, dans la première partie du roman, El-Hachmi nous présente de manière ironique un contexte oriental. De même que Charef intitule son roman *Le Thé au harem d'Archy Ahmed*, El-Hachmi évoque l'Orient que l'Europe a créé ; un espace plein des danseuses exotiques, des harems et des charmeurs de serpents. Dans *El Último patriarca*, la création de l'Orient va être brisée par la narratrice, ce qui souligne la fragmentation de la littérature du passé. Par exemple, au début du roman, elle écrit que « ésta es la historia de Mimoun, hijo de Driouch, hijo de Allal, hijo de Mohammed, hijo de Muhand, hijo de Bouziane » (7). El-Hachmi dramatise l'héritage du père, Mimoun, et de tous ses aïeux masculins. Elle crée en effet une hyperbole qui imite un texte biblique. Ensuite, El-Hachmi cède encore plus explicitement aux stéréotypes de l'Orient. En espérant la naissance d'un petit garçon au Maroc, « la abuela había bebido sangre de erizo, se había bañado con agua donde había diluido el esperma de su marido y se había hecho humear la entrepierna con la mezcla que hervía al fuego » (12). Tout comme les œuvres de Flaubert et de Nerval, on décrit les superstitions qu'on trouve en Orient. En outre, pour montrer que ces choses appartiennent à un « Orient » imaginé, et

qu'elles ne sont pas du tout vraies, El-Hachmi les reproduit à l'excès. Outre le passage que j'ai évoqué plus haut, dans la première partie du roman, beaucoup de pages contiennent quelque chose « d'oriental, » soit la présence des « djins¹⁵ », soit la répétition des phrases bibliques comme « en nombre de Dios » (25-26). Par la suite, le Maroc devient un endroit où se passent des rituelles exotiques, où les femmes boivent du sang et où on se baigne dans le sperme de son mari. En somme, El-Hachmi met en place tous ces clichés pour qu'ils puissent être brisés par les actions ultérieures de la fille de Mimoun.

En plus de répliquer aux stéréotypes orientaux, El-Hachmi reprend aussi l'image de « l'infidèle maure. » Dans *El Último patriarca*, il y a un moment où Mimoun viole l'épouse de son patron. Mimoun insiste que le sexe « es una costumbre musulmana » et que « todas las generaciones de [su] familia lo han hecho » (94). Quand la femme refuse, Mimoun acquiert « esa especie de instinto del cazador » et « no le costó demasiado dominar el cuerpo menudo de ella... un hilillo de sangre ya rodaba abajo su carne blanca » (95). El-Hachmi présente Mimoun comme un homme qui se croit dans son droit, donné par Dieu, de faire l'amour, de violer et de prendre tout ce qu'il désire. El-Hachmi emploie à cet égard la métaphore du chasseur, avec l'épouse de son patron comme proie. Le contraste entre le sang et sa peau blanche réalise enfin le but de l'auteur. El-Hachmi veut que Mimoun remplisse bien le cliché de l'infidèle maure et devienne l'envahisseur nord-africain de l'imaginaire européen ; il est une caricature exemplaire.

Quant au titre du roman, le choix du mot « patriarche » implique également de nombreux enjeux. D'un côté, le titre se réfère directement au personnage despotique du père. De l'autre, El-Hachmi suggère que ce roman est la dernière fois qu'on succombe aux stéréotypes des hommes

¹⁵ Dans le roman, El-Hachmi nous offre l'explication que djinn c'est un mot arabe pour « génie » ou « esprit » sur la page 20.

marocains ; on ne les verra plus comme ils ont été, comme des « patriarches » tout-puissants. Elle articule cette idée au début du roman et souligne que « Mimoun marca la finalización abrupta de esta línea sucesoria. Ningún otro hijo suyo se identificará con la autoridad que lo precedía ni intentará reproducir los mismos esquemas discriminatorios y dictatoriales » (7). Au total, la combinaison du trope de « l'infidèle » et des clichés orientaux crée un effet exagéré, presque hyperbolique. Ces deux choses dessinent une caricature de la figure paternelle. La création de cette caricature permet que la deuxième partie du roman se présente comme un contraste encore plus fort.

Le premier pas qu'El-Hachmi prend pour déplacer les anciennes règles de la littérature est de renverser les systèmes du pouvoir. Elle récrit le point de vue typiquement masculin et met le personnage de la fille au centre du discours de l'immigration. Par exemple, en habitant en Catalogne, la narratrice cite plusieurs fois l'alcoolisme du père comme un problème pour la famille. Mimoun « siempre llegaba tarde y bebido » (194). À d'autres occasions, il ne rentre pas du tout et il faut que la fille le cherche dans les bars locaux, comme Madjid le fait avec son père. Même si la fille est battue pour l'avoir trouvé, elle continue à le récupérer par souci de la famille. Si Mimoun, comme le principal soutien financier de la famille, ne rentre pas, on ne mange pas. Donc, elle se charge de cette tâche ardue et se présente comme une « superwomana » (195). Elle se sentait comme « una heroína [que] debía a salvar a [su] familia » (195). Dans ce milieu qui semble être « el infierno » le personnage de la fille semble plus proche de la figure de Jésus-Christ (180). À l'âge très jeune, c'est elle qui doit « salvar » à sa famille et sacrifier son propre bien-être. Malgré la possibilité du mauvais traitement paternel, elle choisit de continuer à aider sa famille. Ici, le langage en particulier est très révélateur. C'est une petite fille qui remplit un rôle héroïque. C'est donc pour cette raison que l'auteur écrit « superwomana » au lieu de quelque

chose comme « superchica. » Ce n'est pas une fille qui se met en costume et joue avec ses amis ; la fille de Mimoun se présente ici comme l'équivalent féminin de Clark Kent lui-même. El-Hachmi associe les tâches de la fille à celles d'un héros masculin. Elle prend expressément le récit masculin et l'invertit, suggérant ainsi une nouvelle possibilité d'existence.

En outre, juste après s'être déclarée l'héroïne du roman, la fille tombe de son piédestal. El-Hachmi écrit que « se había acabado la maldición, la expulsión del paraíso... porque aquel verano a mí me vino la sangre » (242). Elle juxtapose la fameuse chute de la bible et l'arrivée à la maturité du protagoniste. Immédiatement après cet épisode, Mimoun va donc exercer plus de contrôle sur sa fille. Pour lui, la maturité sexuelle de celle-ci constitue une menace énorme. Au cours du roman, on voit comment Mimoun utilise le sexe et la violence comme des moyens de soumettre les femmes dans sa vie – son épouse, sa fille, ses maîtresses. Par conséquent, la révélation sexuelle de sa fille peut à tout moment saper son autorité. Bref, on voit comment El-Hachmi utilise la métaphore et l'analogie de la religion pour décrire la relation entre Mimoun et sa fille. Pour le lecteur, la relation père-fille se présente comme blasphématoire ; à ce moment dans le texte, le contrôle excessif de Mimoun devient capable de retirer sa fille du Paradis. De plus, il est nécessaire de reconnaître que ce n'est pas une figure masculine comme Jésus-Christ ou Satan qui occupe ce récit quasi religieux, c'est la fille de Mimoun qui est au cœur de l'histoire.

El-Hachmi continue à questionner le point de vue masculin en faisant allusion à d'autres textes célèbres. De la même façon que les enfants des immigrés algériens ont évoqué les classiques français¹⁶, El-Hachmi intègre des références intertextuelles dans *El Último patriarca*.

¹⁶ Quant à la France, Segarra prétend que la génération beur, toute ensemble, a vu les grands classiques français comme des modèles littéraires.

Étudiante au lycée, la fille se réfère à la littérature comme un refuge, tout en se battant avec son père. Dans son journal, elle écrit « cien veces me quiero morir, me quiero morir, me quiero morir... pero no era cierto. Suerte tuve de *Espejo Roto*, de *Ariadne en el Laberinto Grotesco* » (291). Malgré son malheur, la littérature classique la rassure ; les romans sauvent littéralement sa vie. Les œuvres de Mercè Rodoreda ont surtout joué un rôle formatif dans sa jeunesse. La plupart des romans de Rodoreda raconte l'histoire d'une femme qui surmonte les préjugés de son époque (C'est-à-dire *Espejo Roto* et *La Plaza del Diamante*). La narratrice regarde la figure de Rodoreda comme l'exemple d'une femme qui réussit à sortir des contraintes sociales. À la fin du roman, avant de mettre fin au régime patriarcal, elle tire une comparaison entre sa propre situation et celle d'une femme à la Rodoreda. El-Hachmi écrit que « yo no era Mercè Rodoreda, pero debía acabar con el orden que hacía tanto tiempo me perseguía » (336). Malgré le fait que la narratrice n'est évidemment pas à la place de Rodoreda, elle doit, elle aussi, faire face à un système d'oppression.

Outre le fait d'attirer l'attention du lecteur aux classiques catalans, El-Hachmi ajoute des références intertextuelles venant hors de la province. Par exemple, au milieu du roman, elle intitule un chapitre : « Una casa en un pasaje, no en Mango Street » (234). Avec ce titre-ci, El-Hachmi fait allusion à l'autrice chicana, Sandra Cisneros, et son roman *La Casa en Mango Street*. Cette comparaison est utile par rapport au style de la narration du protagoniste d'El-Hachmi. Dans *La Casa en Mango Street*, Cisneros met en scène également une jeune narratrice d'une famille d'immigrés, sauf qu'elle habite une ville américaine. Les chapitres de Cisneros sont assez courts et offrent des vignettes qui semblent plus ou moins liées. C'est-à-dire, la narratrice de Cisneros raconte de petites histoires sans créer un lien clair entre elles, et souligne d'une manière autoréflexive son âge très jeune. Comme un enfant, elle est toujours en train de

trouver sa place dans un espace multiculturel et, par conséquent, ses pensées semblent dispersées. Par contre, à la fin du roman, la narratrice est bien capable d'imaginer comment les événements de sa vie ont affecté la concrétisation de son identité. Donc, en faisant appel à ce roman, El-Hachmi suggère que la même sorte de phénomène se passe chez sa propre narratrice dans *El Último patriarca*. Au cours du roman, la fille de Mimoun offre peut-être des histoires décousues, mais ce style mènera à une identité plus complexe à la conclusion du roman.

Finalement, El-Hachmi évoque l'Ariane de la mythologie grecque. Dans la légende, Ariane tombe amoureuse du héros Thésée. Cependant, ce héros se charge de tuer le minotaure dans le labyrinthe de Dédale. Ariane sait bien que, même si Thésée réussit à vaincre le monstre, il ne pourra pas s'échapper du labyrinthe sans son aide. Donc, Ariane tisse un fil pour que Thésée puisse trouver son chemin. À la différence de la plupart des mythes grecques où le héros principal est un homme – Achille, Persée – ici, ce sont les actions d'une *femme* qui triomphent. El-Hachmi compare bien Ariane et sa narratrice quand la fille de Mimoun fait l'amour avec son copain sans la connaissance du père. Avec cette acte d'amour et d'autonomie sexuelle, la narratrice « empezaba a tejer el camino hacia la derrota definitiva del patriarcado » (308). Le fait que la fille commence à « tejer » se réfère directement au fil d'Ariane de la légende et par la manière d'approcher un problème avec la logique et la raison. Par conséquent, le lecteur peut apprécier de plus les actions particulières de la fille ; ce sont ses moyens de résister au père et de commencer à faire tomber le patriarcat.

En somme, toutes ces références aident le lecteur à mieux comprendre les motifs d'El-Hachmi et sa narratrice. Dans toutes ces œuvres – les romans de Rodoreda, *La Casa en Mango Street* et la légende d'Ariane et du labyrinthe – on voit comment les femmes peuvent surmonter les obstacles qui avaient été érigés contre elles. El-Hachmi veut renforcer un nouveau récit ; celui

dans lequel l'héroïne est victorieuse. On voit aussi qu'avec les références internationales, El-Hachmi suggère une sorte d'hybridité culturelle. Elle ne fait pas appel qu'aux œuvres catalanes ; elle cite aussi un roman des États-Unis et une légende de la mythologie grecque. Selon elle, dans l'espace de l'immigration, un moyen de coïncider la culture du pays natal et celle du pays hôte, c'est l'hybridité¹⁷. Un mélange de nombreuses influences culturelles va mieux servir l'immigré et la communauté multiculturelle qu'une approche strictement liée à l'oubli de la culture précédente.

Après avoir vu les nombreux outils que El-Hachmi emploie pour suggérer un mode de vie autre que le patriarcat, il est maintenant essentiel qu'on comprenne le moment où la narratrice d'*El Último patriarca* brise enfin le système du pouvoir masculin. La clé pour entendre cette dénonciation définitive reste tout à la fin du roman. Dans ces dernières pages, la fille de Mimoun est maintenant plus âgée et n'habite plus chez ses parents. Dans un appartement duquel elle est la propriétaire, elle accueille son oncle pendant son séjour du travail en Espagne. Jusqu'ici, le lecteur n'a pas vraiment vu le personnage de l'oncle dont le nom est souvent tabou chez Mimoun. On a appris que Mimoun invente un bruit malicieux pour justifier son abus de sa femme. Selon Mimoun, son épouse l'a trompé avec son frère – l'oncle mentionné ici. Mimoun utilise cette fausse évidence à la fois pour punir sa femme et pour écarter son frère.

Cependant, à la conclusion du roman, on revoit l'oncle dont l'affection plaît bien à la fille de Mimoun. Elle devine vite les mobiles de son oncle et elle se demande « por qué no ? ¿Por qué no? Quién dice que eso no puede ser » (336) ? Malgré sa légère hésitation, tous les deux tombent dans le lit de la fille et ils font l'amour. Ce qui est encore plus frappant c'est que cet acte d'inceste se passe par l'arrière¹⁸. L'oncle demande à sa nièce si elle « [ha] hecho alguna vez por

¹⁷ Dans ses apparences publiques, Najat El-Hachmi a affirmé que chaque femme doit construire sa propre identité « hybride » en réconciliant les nombreuses possibilités et interdictions qui l'entourent. Ce processus devient surtout important si la femme a subi une expérience migratoire. Voir Segarra.

¹⁸ À la conclusion du roman, El-Hachmi implique que la fille et son oncle ont des relations sexuelles anales.

detrás » (336) ? En dépit de la nature inhabituelle de ce rapport sexuel, El-Hachmi renforce plusieurs fois le consentement. Alors qu'auparavant presque toutes les scènes de sexe dans le roman étaient marquées par la violence ou la douleur, dans ce cas c'est vraiment le choix de la narratrice qui conduit cet extrait du texte.

El-Hachmi continue à exprimer cette autonomie avec l'aide d'une allusion à un vieux film d'Hollywood. Toujours dans la même scène, l'oncle invite sa nièce à lui apporter « el aceite de oliva y no... la mantequilla de Marlon Brando » (336). Dans le film de Brando, *Last Tango in Paris*, il y a une scène dans laquelle on voit le personnage de Brando violant une femme. En signalant ce film en particulier, El-Hachmi distingue sa propre conclusion qui est fondée sur le consentement. La référence à Marlon Brando sert aussi à dénoncer le « White Savior Complex. » C'est-à-dire, elle réfute la notion que les hommes de l'ouest doivent libérer les femmes nord-africaines des patriarches dominants¹⁹. Contrairement à cette idée, Marlon Brando, acteur américain, et non pas l'homme du Maghreb, subordonne la femme dans le film. La scène d'*El Último patriarca* est aussi augmentée par le plaisir qu'éprouve la narratrice. Elle ne sait « donde acababa el dolor y donde continuaba el placer » (337). À l'inverse de tout le reste du roman, la relation sexuelle oncle-nièce se caractérise par le plaisir.

Enfin, c'est l'autonomie sexuelle de la narratrice qui brise le régime patriarcal. Quand elle fait l'amour avec son oncle, son père voit ce qui se passe à travers une fenêtre. À ce moment-là, Mimoun « ya no volvería a ser patriarca, no con [ella], porque lo que había visto no podría contarlo, que ni el hubiera imaginado nunca una traición tan honda » (337). À cause du fait que Mimoun est tellement choqué par ce qu'il vient de voir, il ne peut pas partager l'histoire,

¹⁹ El-Hachmi est une critique acerbe du féminisme européen, et déplore ce modèle d'émancipation féminine : « European paternalism promotes liberating every Muslim woman who happens to pass by. » Voir Segarra

et par conséquent, il perd tout son pouvoir sur sa fille. Au bout du compte, c'est à travers cette scène décisive à la fin du texte que'El-Hachmi s'écarte de plusieurs clichés. D'un côté, en évoquant Brando, elle se différencie de l'idée des « libérateurs occidentaux²⁰. » De l'autre, elle cède presque au cliché oriental du sexe familial, mais le nuance en soulignant l'autonomie de la fille et la réponse de Mimoun, celui qui est la vraie caricature « orientale » dans le texte.

En conclusion, Najat El-Hachmi ajoute un commentaire complexe au dialogue de l'immigré en Catalogne. Elle s'écarte de la tradition masculine de raconter des histoires. Elle ne veut plus que le discours soit dominé par les clichés perpétués par les écrivains européens. Au contraire, elle préfère raconter des histoires du point de vue féminin. Également, El-Hachmi intègre de nombreuses écrivaines internationales pour suggérer l'hybridité culturelle comme une manière de surmonter les obstacles de l'immigration. Finalement, il est sans doute nécessaire de souligner que chez El-Hachmi, la liberté règne en maîtresse ; la liberté des faux stéréotypes, des mauvaises structures familiales et d'une société exclusive. Dans *El Último patriarca*, le lecteur voit comment mieux naviguer dans les eaux de l'immigration. Pour El-Hachmi, « el destino no debe de estar del todo escrito » (324). Dans cet espace transnational, El-Hachmi suggère que l'expérience de l'immigré varie. Chacun peut trouver sa place différemment ; il n'y a pas de recette prescrite.

²⁰ Cette distinction est vraiment au cœur du roman. Ricci prétend que le roman est écrit « desde el punto de vista de una mujer adulta que subvierte y pervierte el estatuto impuesto por las prácticas religiosas y tradiciones de una Sociedad, como tantas otras – incluyendo la europea – que promueve la supremacía falocéntrica. » Voir Ricci 72.

Conclusion

L'analyse de ces deux romans nous permet de mieux identifier les similitudes et les différences entre l'expérience de l'immigré en France et en Catalogne. Pris ensemble, les romans de Charef et de El-Hachmi dressent un portrait vif et fascinant des conditions de vie de l'immigré dans l'Europe occidentale. Charef expose le malheur « gris » qui pénètre les banlieues parisiennes et El-Hachmi aborde l'oppression qui se trouve dans l'intimité de la maison. Dans les deux cas, on apprend les obstacles auxquels les immigrés, et surtout les jeunes de la deuxième génération, font face. Par exemple, on trouve de nombreux exemples de discrimination, soit dans le processus d'embauche, soit dans le métro parisien. En plus, les deux textes évoquent les vestiges du passé qui affectent toujours la manière dont on envisage les immigrés. On peut tracer un lien entre la perception contemporaine de l'immigré comme « l'autre » et celle de la tradition orientaliste. C'est pour cette raison que les auteurs renversent les clichés orientaux ; du côté de Charef ce phénomène est visible dès le titre, et du côté de El-Hachmi, il se voit dans la description du Maroc au début du roman et dans la caricature du père. Finalement, un des plus grands obstacles que présentent les deux œuvres, c'est la concrétisation de l'identité. Madjid et la fille de Mimoun expriment tous deux des sentiments d'aliénation culturelle. Cependant, Charef nuance ce sentiment en faisant allusion aux classiques français, tout en soulignant des échanges tendus entre Madjid et sa mère ; enfin de compte, il se sent « beur » aussi bien que français. Également, El-Hachmi identifie l'hybridité culturelle comme une solution et signale l'importance de la langue catalane pour sa jeune narratrice²¹. Elle démontre que l'usage d'une

²¹ Quant à Najat El-Hachmi, avant d'écrire *El Último patriarca*, elle a publié une autobiographe intitulé *Jo També Sóc Catalana* (Moi aussi, je suis aussi catalane). Outre sa philosophie d'hybridité culturelle, ce titre nous enseigne qu'El-Hachmi, tout comme sa narratrice, se sent très catalane.

langue « minoritaire » et un point de vue féminin peuvent inverser la structure du pouvoir qui gère traditionnellement l'immigration en Europe.

Néanmoins, les deux romans se différencient par leurs moyens d'aborder les obstacles que pose l'expérience de l'immigré. D'un côté, Charef présente ces problèmes comme universels, partagés par la plupart des immigrés dans les banlieues parisiennes. Ils sont tous des « animaux » qui subissent de la xénophobie et des difficultés économiques. En outre, de nombreux amis de Madjid n'ont pas de père présent. On voit ici une expérience *collective* de l'immigré. De l'autre côté, *El Último patriarca* se concentre presque uniquement sur Mimoun et sa fille. Bien que le roman met en scène d'autres personnages immigrés, l'intrigue suit principalement les événements de ceux-ci. Ici, il faut garder à l'esprit l'idée centrale d'El-Hachmi qui encourage la recherche d'une identité hybride. Selon elle, tout le monde doit créer sa propre identité dont le processus est plutôt *individuel*. Ces deux approches différentes, sont-elles le reflet de la société hôte elle-même ? Autrement dit, est-ce que ces moyens de parler des obstacles reflètent les philosophies culturelles des sociétés dans lesquelles les auteurs ont grandi (c'est-à-dire la France et la Catalogne) ?

Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, l'identité collective des immigrés pourrait refléter le modèle français républicain. Sans parler des nombreux enjeux religieux, ce modèle souhaite essentiellement garantir « that social difference would not fracture the unity of the nation » (Scott 115). Le cœur du modèle compte sur « denying the existence of differences altogether » et représente une mesure collective (115). Peut-on donc conclure qu'en grandissant en France, certains éléments de la philosophie française se sont manifestés dans l'écriture de Charef ? Sinon, est-ce qu'il reprend d'une manière ironique le modèle français républicain qui, à son époque, n'a pas réussi à intégrer les populations d'immigrés ? Dans *El Último patriarca*, la

concrétisation d'une identité plutôt individuelle peut également refléter la robuste identité de la Catalogne. La province catalane se distingue fortement du reste du pays espagnol, et il est bien connu qu'elle a même tenté de faire sécession en 2017. Malgré le fait que la culture catalane est partagée par toute une communauté, elle se présente quand même comme une identité minoritaire dans le contexte espagnol. Étant donnée la présence d'une telle identité régionale, peut-on tirer la conclusion qu'*El Último patriarca* manifeste des qualités semblables ?

À mon avis, la réflexion de ces philosophies semble être une forme d'intégration en soi. Les romans prouvent sans doute que les auteurs ont absorbé certains aspects culturels des pays hôtes, tout comme ils ont appris la culture de leurs aïeux dans l'intimité de la maison. On voit des aspects français et catalans dans les deux romans, que ce soit ces philosophies ou même les références intertextuelles. Dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, nous avons vu les allusions à Zola et à Baudelaire, et dans *El Último patriarca*, des allusions à Rodoreda. Les écrivains « beurs » prennent tous deux ces classiques français – *L'Assommoir*, *Le Cygne* – et catalans – *Espejo Roto*, *Plaza del Diamante* – comme leurs héritages littéraires. Par conséquent, Charef et El-Hachmi placent directement leurs œuvres dans une généalogie européenne. La publication de chaque roman sert donc à les intégrer dans la société française et catalane.

L'intégration littéraire contourne enfin les efforts ségrégationnistes de la part des « natifs » européens. Bien que la politique européenne essaie de mettre les immigrés à l'écart de la ville, les romans peuvent aller partout sans entrave. Ils entrent dans la société avec le but d'attirer l'attention sur ces mêmes obstacles de l'immigration transméditerranéenne. Comme genre, ce type de fiction historique se célèbre pour sa capacité de fournir de nombreuses perspectives et de souligner les grands schémas historiques. Ici, les romans de Charef et d'El-Hachmi nuancent le portrait des gens maghrébins de la presse quotidienne ou du cinéma ; les

auteurs « beurs » offrent des points de vue distincts. En outre, le genre encourage l'empathie chez ses lecteurs. Si on humanise l'histoire, on peut la reconnaître ; elle ne reste plus dans ce cycle interminable de « nous » et de « l'autre » qui remonte à l'orientalisme de Napoléon et de Flaubert.

Enfin, même si à l'époque où ces romans ont paru, les attitudes n'étaient pas très accueillantes envers les immigrés, on espère qu'au fur et à mesure, de plus en plus de personnes liront ces récits. Ensuite, on changera peut-être la manière dont on voit des populations d'immigrés. Ce travail littéraire reste toujours important aujourd'hui. Dans le contexte de l'immigration moderne, on va continuer à voir des épisodes de « choc culturel, » comme ce qui est arrivé à El Ejido. Cependant, en lisant des romans comme *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* et *El Último patriarca*, on commence à voir et à comprendre des perspectives qui sont différentes des nôtres. Par la suite, la capacité d'avoir de l'empathie interculturelle peut s'appliquer à toute sorte de sujet, soit l'immigration algérienne à Paris à la fin du XXème siècle, soit l'immigration des gens d'Amérique centrale aux États-Unis de nos jours. Enfin de compte, les récits d'immigrés, et en particulier leurs enfants, nous fournit un pont pour nous débarrasser des clichés dépassés et pour entendre des différences culturelles.

Ouvrages Cités

- Arbaci, Sonia and Jorge Malheiros. "De-Segregation, Peripheralization and the Social Exclusion of Immigrants: Southern European Cities in the 1990s." *Journal of Ethnic and Migration Studies*. vol. 36, no. 2, November 2009, pp. 227-255. Print.
- Balfour, Sebastian. *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*. New York: Oxford University Press, 2002. Print.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Gallimard, 1972. Print.
- Brando, Marlon, Maria Schneider, Bernardo Bertolucci, and Alberto Grimaldi. *Last Tango in Paris [Videorecording]*. Santa Monica, CA: MGM Home Entertainment, 2005.
- Césaire, Aimé. *Discourse On Colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000. Print.
- Charef, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris: Mercure de France, 1983. Print.
- Charef, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archimède [Videorecording]* / Costa-Gavras Présente Un Film de Mehdi Charef ; Une Production, K.G. Productions ; Produit Par Michèle Ray-Gavras ; Écrit et réalisé Par Mehdi Charef. 2000.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books, 1989. Print.
- Constenla, Tereixa and Ana Torregrosa. "Vecinos de El Ejido armados con barras de hierro atacan a los inmigrantes y destrozan sus locales." *El País*. 7 February 2000. Web. 13 March 2019.
<https://elpais.com/diario/2000/02/07/espana/949878022_850215.html>
- Davis, Andrew. "False and Frustrated Policy Transfer: Spanish Immigration Policy and Catalonia." *Policy & Politics*, vol. 37, no. 3, July 2009, pp. 423–38. Print.
- DeLey, Margo. "French Immigration Policy since May 1981." *International Migration Review*, vol. 17, no. 2, June 1983, pp. 196–211. Print.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement: Nouvelles*. Paris: Des femmes, 1980. Print.

- El-Hachmi, Najat, and Rosa Maria Prats. *El Último patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008. Print.
- El-Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana / Najat El-Hachmi*. Barcelona: Columna, 2004. Print.
- Flesler, Daniela. *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008. Print.
- Flaubert, Gustave. *Salammbô*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. Print.
- France. Commission des sciences et arts d'Égypte. *Description de l'Égypte : ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. 33 volumes. Paris: Imprimerie Panckoucke, 1809.
- González Iñárritu, Alejandro. *Biutiful [Videorecording]*. 2011.
- Hargreaves, Alec G. *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1991. Print.
- Harris, Walter. *France, Spain and the Rif*. New York: Logmans, Green, 1927.
- Harvard. "From the Harvard Art Museums' Collections Odalisque with a Slave." *Harvard Art Museums*. Web. 7 April 2019.
<www.harvardartmuseums.org/collections/object/299806>
- Ingenschay, Dieter. "Migraciones e Identidades En *L'Ultim patriarca* de Najat El Hachmi." *Iberoromania*, vol. 71–72, no. 1, January 2011. Print.
- Kleppinger, Kathryn A. *Branding the Beur Author*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. Print.
- Marx-Scouras, Danielle. "Thé au harem d'Archimède: Un peu de couleur dans la grisaille." *LittéRéalité*, vol. 12, no. 1, 2000, pp. 61-64. Print.
- Melloan, George. "Can Europe Keep Them Down on the Maghreb?" *Wall Street Journal*. 5 Nov. 1990. Web. 17 April 2018.

- Mérimée, Prosper. *Carmen*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- Price, Marie and Lisa Benton-Short. "Counting Immigrants in Cities Across the Globe." *Migration Policy Institute*. 1 January 2007. Web. 10 April 2019.
<<https://www.migrationpolicy.org/article/counting-immigrants-cities-across-globe>>
- Ricci, Cristián H. "L'Ultim patriarca de Najat El-Hachmi y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, no. 1, pp. 71-91. Print.
- Ripley, William. *The Races of Europe: a Sociological Study (Lowell Institute Lectures)*. London: K. Paul Trench, Trübner & co., ltd, 1913.
- Rodoreda, Mercè. *La Plaza del diamante*. Barcelona: Ehasa, 1976. Print.
- Rodoreda, Mercè. *Espejo roto*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1978. Print.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Print.
- Segarra, Marta. "Jo també sóc catalana by Najat El-Hachmi." *Migrant Literature – Revista Mètode*. 2014. Web. 18 April 2018.
<<https://metode.org/issues/monographs/migrant-literature.html>>
- Scott, Joan Wallach. *The Politics of the Veil*. Princeton: Princeton University Press, 2008. Print.
- Smith, Craig S. "Immigrant Rioting Flares in France for Ninth Night." *New York Times*. 05 Nov. 2005. Web. 14 March 2019.
<<https://www.nytimes.com/2005/11/05/world/europe/immigrant-rioting-flares-in-france-for-ninth-night.html>>
- Velo, Carlos and Enrique Domínguez Rodiño. *Romancero marroquí*. CEA/Hispania Tobias, 1939.
- Xavier, Subha. "Mehdi Charef and the Politics of French Immigration." *The French Review*, vol. 84, no. 2, December 2010, pp. 328-340. Print.
- Zola, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1978. Print.