République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : Sciences des textes littéraires

Titre :

ENTRE REALITE ET FICTION

Pour une approche sémio-narrative des personnages dans l'œuvre de Faïza GUENE

Directeur de recherche :
Dr. Dalila ABADI

Présentée par :
Meryem MEFTAH

Membres du jury

M. Foudil DAHOU	Professeur, Université de Ouargla	Président
M. Salah KHENNOUR	Professeur, Université de Ouargla	Examinateur
M. Abdelouahab DAKHIA	Professeur, Université de Biskra	Examinateur
Mme. Aïni BETTOUCHE	Docteur, Université de Tizi Ouzou	Examinateur
Mme. Zineb OULED ALI	Docteur, Université de Ghardaïa	Examinateur
Mme. Dalila ABADI	Docteur, Université de Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : 2017/2018

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française

Thèse de Doctorat ès Sciences

Mlle. Meryem MEFTAH

ENTRE REALITE ET FICTION

Pour une approche sémio-narrative des personnages dans l'œuvre de Faïza GUENE

Année universitaire : 2017/2018

Remerciements

Je tiens à remercier, tout particulièrement, et avec une profonde gratitude le Docteur ABADI Dalila qui a assuré la direction de ce modeste travail en faisant preuve d'une rigueur, gentillesse et disponibilité remarquables.

Je remercie mes parents, mon mari, mes frères et sœurs et tous mes proches de m'avoir encouragée à continuer et à ne jamais baisser les bras.

Que toutes les personnes qui m'ont aidée à entreprendre, à mener ce travail, que tous ceux qui m'ont guidée dans ma recherche, en particulier les professeurs M. DAHOU Foudil et M. KHENNOUR Salah ainsi que tous mes amis et collègues trouvent ici, l'expression de mes plus sincères remerciements.

A la mémoire de ma chère et tendre MERE…

Introduction

Depuis son apparition, la littérature 'beure'[1] a suscité moult débats quant à sa légitimité et celle de son appellation. Cette dernière a été la conséquence d'un processus déjà existant, celui de multiples dénominations attribuées aux auteurs mêmes (mais aussi à toute leur génération) comme :

> *« jeunes d'origine maghrébine, enfants d'origine maghrébine, franco-maghrébins, immigrés de deuxième génération (la pire de toutes), arabeurs et enfin beurs, appellation incontrôlée apparue au début des années 80, plus facile à prononcer que toutes les autres. »*[2]

Souvent gênante, puisque : *« les documentalistes ne savent pas où la classer, les enseignants hésitent à l'incorporer dans leurs cours et les critiques sont généralement sceptiques quant à ses mérites esthétiques. Le simple fait de nommer ce corpus est semé d'embûches.»*[3], cette nouvelle littérature est née aux alentours des années 80 avec pour œuvre phare celle de Mehdi Charef *«Le thé au harem d'Archi Ahmed »* en 1983. Les thèmes de ces jeunes romanciers, souvent les mêmes d'un roman à l'autre, racontent la misère de la vie dans les bidonvilles, la ségrégation fréquemment vécue par les parents et la non-reconnaissance par l'Etat de leurs enfants comme Français à part entière. Ces thématiques ont coûté cher à cette littérature puisque trop concentrée sur le témoignage, elle en a perdu, dans la majorité des cas, de son aspect esthétique, aspect étant primordial pour toute littérature qui se respecte. C'est certainement pour cette raison que Habiba Sebkhi l'a qualifié de 'littérature naturelle'[4] en faisant le parallèle avec un enfant légitime et un enfant naturel. Cette illégitimité esthétique serait, selon elle, la cause de la problématique de son classement dans le champ littéraire français. De plus, la langue souvent mal soignée de cette littérature étant un mélange d'argot, de verlan et parfois d'arabe n'aide en rien à son esthétisme. Farida Belghoul, pourtant elle-même romancière beure de cette génération, la critique sévèrement en affirmant que cette littérature : *« est globalement nulle. [Cette écriture] croit que la vie est un roman. En conséquence, elle ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. »*[5]

---

[1] Nous avons opté pour cette appellation étant la plus courante et non pour un choix personnel.
[2] Azouz Begag et Abdelatif Chaouite, *Ecarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990, p. 82.
[3] Alec G. Hargreaves, "La littérature issue de l'immigration maghrébine en France : une littérature mineure?", in *Etudes littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, dir. Charles Bonn, N° 7, 1996, p. 17.
[4] Article disponible en ligne : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm (Consulté le 9 juin 2018)
[5] Farida Belghoul, *Témoigner d'une condition*, in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987, p. 24.

Leïla Sebbar disait, peu ou prou, la même chose quand elle déclarait à l'époque que :

> *« la littérature beure n'existe pas, parce que ceux qui s'appellent les Beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit de livres. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leur cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni celle de l'école, ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore une langue libre qui s'impose dans sa violence, sa singularité… »*[6]

Même si elle a souvent été critiquée, cette première génération d'auteurs, des années 80 et 90, a eu, au moins, le mérite de *« dessiner une sorte de 'canon' qui se démarque rapidement de celui de la littérature de l'Hexagone. »*[7]

Depuis, cette littérature n'a cessé d'évoluer et les années 2000 ont vu naître une nouvelle vague d'écrivains qui ne veulent plus être tiraillés entre la culture du pays d'origine et celle du pays d'accueil ; mais qui voudraient être définis dans leur singularité, dans leur différence et plus amèrement dans leur non-appartenance à telle ou telle communauté. Cette volonté d'une insertion décente dans la société a été concrétisée dans le Collectif *Qui fait la France ?* Avec un jeu de mots entre 'Qui fait' et le verbe 'Kiffer' signifiant 'aimer'. Ce collectif, regroupant une dizaine d'auteurs, maghrébins pour la plupart, issus des banlieues françaises, était le premier à avoir une visée, proprement, revendicative contre un système qui fonctionne mal.

Parmi les auteurs de ce collectif, une jeune romancière nommée Faïza Guène a parfaitement représenté ce mouvement en privilégiant *« une critique sociale par le biais d'une écriture saturée en ironie qui relègue dans une zone secondaire les clivages culturels franco-maghrébins d'antan. »*[8] Comme a pu le confirmer Alec Hargreaves.
Dès son arrivée sur la scène littéraire française en 2004, considérée comme *« un choc médiatique lorsqu'elle publie* Kiffe kiffe demain *»*[9], Faïza Guène a suscité l'intérêt de beaucoup de critiques, journalistes et universitaires. Traduit en 26 langues différentes et

---

[6] Cité in, François Desplanques, *Quand les Beurs prennent la plume*, In. Revue européenne des migrations internationales, vol. 7, n°3, 1991. p. 149.

[7] Ilaria Vitali, *Intrangers, Post-migration et nouvelles frontière de la littérature beur*, Tome 1, Académia, L'Harmattan, 2011, p. 8.

[8] Marie-Anne Staebler, *Analyse des stratégies d'émancipation ou d'adaptation des personnages de romans beurs à la réalité des marchés sociaux de l'échange*, Mémoire de Master, Université de Stellenbosch, 2009, p. 19.

[9] Ramona Harsan, *La (Re)construction textuelle de l'identité chez Faïza Guène et Abdellah Taïa,* In Bulletin of theTransilvania University of Braşov • Vol. 5 (54). No.1 – 2012.

vendu à plus de 400.000 exemplaires, *Kiffe kiffe demain*[10] a été d'abord accueilli comme un évènement social plus que littéraire ce qui a valu ou a coûté à son auteure plusieurs étiquettes notamment la « Sagan des cités ». Alors que d'aucuns prédisaient un avenir brillant pour la jeune romancière âgée seulement de 19 ans, d'autres n'y voyaient qu'un phénomène éphémère voué à un tarissement rapide, allant même jusqu'à douter de sa capacité à avoir écrit elle-même son roman. Deux ans plus tard, elle revient avec un second roman *Du rêve pour les oufs*[11] n'ayant pas connu la même ferveur médiatique que le premier, mais a été reconnu et salué par la critique littéraire. En 2008, la romancière signe un troisième roman *Les gens du Balto*[12] plus mature et plus réfléchi et surtout venant confirmer son statut d'auteur. Mettant sa vie littéraire et professionnelle entre parenthèses pour se consacrer à sa vie de famille, elle s'éclipse pour réapparaître en 2014 avec *Un homme, ça ne pleure pas*[13] et en 2018 avec *Millenium blues*[14].

C'est sur cette jeune romancière que nous avons décidé de consacrer notre travail de recherche, et ce, pour des raisons subjectives et objectives. D'abord, parce que son écriture féminine et non féministe nous a personnellement touchée et son approche de la condition des femmes maghrébines en France nous a particulièrement interpellée dans sa mise à nu des secrets familiaux et des mentalités masculines régressives qui existent et qui continuent d'exister. Ensuite, la jeunesse de l'auteure et de son œuvre fait qu'il n'y a pas encore assez de recul sur ses écrits et de ce fait pas assez de travaux universitaires à son sujet sinon quelques mémoires de master ou magistère traitant pour la plupart de l'aspect langagier de son œuvre[15], mais aucun travail scientifique, à notre connaissance, n'a pris toute son œuvre comme objet d'étude, ce qui fait que notre approche est inédite. Nous tenons à préciser que notre thèse ne compte que les trois premiers romans de Faïza Guène et non sur toute son œuvre car lors de notre première inscription en doctorat et lors du dépôt de notre projet de recherche en 2011, la jeune femme n'avait à son compte que ces trois romans. L'insertion des deux derniers était

[10] Paru en 2004 chez les éditions Hachette littérature.
[11] Paru en 2006 chez les éditions Hachette littérature.
[12] Paru en 2008 chez les éditions Hachette littérature.
[13] Paru en 2014 chez les éditions Fayard.
[14] Paru en 2018 chez les éditions Fayard.
[15] *L'aventure scripturale au cœur de l'autofiction dans Kiffe kiffe demain de Faiza Guène*, mémoire de Magistère de Nadia Bouhadid, est sans doute le travail universitaire le plus intéressant à son sujet mais ne porte, malheureusement, que sur son premier roman. *L´analyse lexicométrique de l´œuvre de Faïza Guène,* mémoire de Magistère de Barbora Soukalová étudie les trois premiers romans de l'auteure mais dans une optique linguistique. Ou encore la thèse de doctorat de Mohamed Abdelatif Benamar, *Réalité et Fiction du roman beur : Le Gone du Chaâba, Azouz Begag, Kiffe kiffe demain, Faiza Guène*, Ali le Magnifique, Paul Smail, qui ne traite encore une fois que de son premier roman.

impossible dans la mesure où le travail de recherche était déjà entamé et la problématique fixée ne pouvait supporter d'autres modifications afin d'éviter toute atteinte à la scientificité du projet de recherche. Notre corpus est constitué donc de *« Kiffe kiffe demain »*, *« Du rêve pour les oufs »* et *« Les gens du Balto »*[16].

Faïza Guène est née le 07 juin 1985, à Bobigny en banlieue parisienne, de parents algériens de l'ouest du pays (de Aïn Temouchent). C'est dans un atelier d'écriture dans son collège à Pantin qu'elle se fait remarquer par un de ses enseignants qui l'encourage à publier un manuscrit qui allait être son premier roman. C'est pour cette raison qu'elle affirme dans une interview qu'elle est *« davantage le fruit d'un accident que le produit d'un système qui fonctionne »*[17]

Si la jeune romancière partage avec ses prédécesseurs la même langue, parfois les mêmes thèmes, elle se distingue d'eux par son optique. La démarche qu'elle entreprend et la vision qu'elle en donne est toute différente. Faïza Guène est en paix avec elle-même, les combats des premiers ne sont plus siens, elle vit un équilibre harmonieux entre les deux cultures qui l'enveloppent et il en résulte une écriture salutaire. Sa démarche passe par un élément textuel très important qu'est le personnage, pour elle *« La construction d'un personnage, [son] appropriation de sa vie, son langage, l'animer, c'est ce qu'[elle] préfère dans le processus d'écriture. »*[18], le personnage serait donc le noyau autour duquel tourne l'intrigue et non l'inverse car *« [elle est] plutôt du genre à [se] laisser guider par les personnages bien plus que par l'intrigue. Donc la priorité pour [elle], c'est avant tout d'avoir bien en tête [ses] personnages, leurs voix, imaginer leurs réflexes, leurs angoisses, leurs obsessions… »*[19]. Nous comprenons que l'écrivaine entretient des relations étroites avec ses personnages. De ce fait, ils ne sont plus de simples actants qui endossent des rôles et font évoluer une intrigue, bien plus ils contribuent à mieux saisir les particularités de son écriture et à imposer sa vision du monde.

[16] Pour une question d'ordre méthodologique, les trois romans en questions seront abrégés de la sorte : (KKD) pour le premier, (DRPO) pour le deuxième et (GB) pour le troisième.
[17] Interview disponible en ligne : https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254 Consulté le 18 avril 2018.
[18] Interview disponible en ligne : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20080916.RUE6634/faiza-guene-je-n-insulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature.html Consulté le 18 avril 2018.
[19] *Ibid.*

Partant de ces constats et dans le but de comprendre la genèse de la création des personnages guéniens et les impacts de son écriture sur eux, nous nous sommes posé la question suivante : « Quels sont les effets de l'écriture guénienne sur le processus de construction des personnages et comment les interactions auteur/personnage mettent-elles en lumière la vision du monde de l'auteur et l'édification du genre romanesque ? »

Pour analyser cette problématique et mettre en évidence les particularités scripturales de Faïza Guène, nous mènerons une étude comparée entre ses trois romans en suivant une méthode analytico-inductive puisque c'est à travers l'observation et l'analyse des textes que nous tenterons d'aboutir à des résultats pertinents et rigoureux.

Le personnage étant l'un des éléments textuels les plus complexes et les plus riches sémantiquement, son étude impose la sollicitation de plusieurs disciplines. Notre démarche se voudra donc pluridisciplinaire. Pour l'étude de l'histoire littéraire du personnage nous ferons appel aux travaux d'Yves Reuter et Pierre Glaudes sur le personnage. Pour l'analyse sémiologique des personnages, les travaux de Philippe Hamon et de Vincent Jouve nous seront d'une grande utilité. Nous utiliserons également les théories de Vincent Jouve concernant la réception littéraire du personnage. Du côté de la narratologie, nous nous baserons sur les ouvrages de Gérard Genette étant le père fondateur de la narratologie moderne. Les travaux de Dominique Viart, de Sébastien Hubier, de Philippe Lejeune et de Vincent Colonna nous aiderons quant à l'étude de l'écriture contemporaine et celle de l'intime.

Pour mettre en évidence notre démarche, notre travail s'articulera autour de deux grandes parties principales, elles mêmes divisées en deux chapitres pour chacune.

La première partie intitulée « Autour du personnage » se voudra une esquisse de tout ce qui entoure le personnage guénien. Dans le premier chapitre « Quelques points de repères » nous étudierons d'abord « L'histoire littéraire » du personnage car il nous a paru absurde, dans une étude portant sur le personnage, de ne pas évoquer son parcours historique dans lequel il s'est vu transformé d'un héros légendaire à un être ordinaire. Ensuite, nous aborderons la « Constitution des romans » c'est-à-dire le résumé détaillé des trois œuvres qui forment notre corpus. Enfin, nous traiterons des « Frontières textuelles » à savoir l'incipit et la clausule, car ces deux lieux stratégiques des romans programment la lecture, de plus nous étudierons le rapport qu'entretiennent ces deux notions avec les personnages.

Dans le deuxième chapitre intitulé « Le monde des personnages guéniens », nous étudierons dans un premier temps les relations des personnages avec l'espace et le temps afin de faire ressortir les effets de ces deux repères textuels sur la présentation des personnages. Dans un second temps, nous traiterons du système des valeurs des personnages parce qu'un récit n'est jamais neutre et qu'il cache entre ses lignes l'axiologie mais aussi la vision du monde de l'auteur. Dans un troisième temps, il sera question de dégager les thématiques les plus récurrentes dans les trois romans du corpus afin de déterminer comment un même sujet peut être traité différemment d'un texte à l'autre chez un même auteur.

Dans la deuxième partie, de notre thèse, intitulée « L'univers diégétique de Faïza Guène », nous entrerons dans le cœur des trois romans en mettant toujours les personnages en rapport avec l'écriture guénienne. Cette partie se compose également de deux chapitres. Le premier intitulé « Le système des personnages guéniens » tendra d'abord, à analyser les personnages dans une perspective purement sémiologique dans le but de faire surgir les configurations sémantiques des textes. L'accent sera, également, mis sur la notion d'anti-héros et son traitement de la part de la romancière pour créer une nouvelle typologie de personnage. Ensuite, nous ferons une analyse comparative entre les personnages féminins et les personnages masculins, car nous avons remarqué que, bien que non féministe, Faïza Guène accorde une importance particulière à ses personnages féminins et les met en avant par rapport à ses personnages masculins tout en cherchant à comprendre cette prédilection. Enfin, nous nous pencherons sur la réception des personnages à travers une étude de l'effet personnage dans les trois romans du corpus et de montrer comment le lecteur contribue lui aussi à leur construction.

Le deuxième chapitre intitulé « Les effets de l'écriture guénienne sur les personnages » répondra à une partie importante de notre problématique et sera scindé en trois grands moments. Premièrement, nous étudierons « Les voix des romans » à travers l'analyse de la narration et celle du discours. Deuxièmement, nous verrons comment l'écriture guénienne s'inscrit dans le cadre de la littérature contemporaine à travers deux stratégies d'écriture à savoir la mise en abyme et l'écriture circulaire et leurs impacts sur les personnages. Troisièmement, nous tenterons de dégager les particularités scripturales propres à l'écrivaine et qui la distinguent des autres auteurs de sa génération et qui ont des effets considérables sur la nature des personnages.

Au cours de notre recherche, nous souhaitons illustrer comment le style d'écriture de Faïza Guène et son traitement des personnages ont tendance à faire naître un type de personnage qui lui est propre et particulier. Nous pensons que les personnages de chacun de ses romans possèdent des traits bien spécifiques qui marquent leur appartenance à l'univers de leur auteure.

Partie I :

Autour du personnage

Chapitre 1 :

Quelques points de repères

Préambule

Notre première partie, scindée en deux chapitres, sera consacrée à approcher le personnage dans son absolu mais aussi dans l'œuvre que nous tentons d'analyser. De ce fait, dans le premier chapitre que nous considérons comme une ébauche, nous tenterons, d'abord, de tracer, brièvement, le parcours du personnage afin de comprendre les raisons de son évolution et ainsi pouvoir le définir mais aussi, et plus particulièrement, de situer le personnage guénien dans son contexte socio-historique. Ensuite, et pour assurer une meilleure compréhension de notre labeur, nous avons pensé judicieux de proposer les résumés des trois romans qui constitue notre corpus, ainsi nous avons mis en lumière la description des personnages, qui sont l'objet de notre recherche. Enfin, et dans une perspective sémiologique, nous avons consacré la dernière section de ce chapitre, à une approche des incipits et des clausules dans le but de mieux comprendre les procédures textuelles d'ouverture et de fermeture du texte qui influencent et programment les comportements des personnages.

Après avoir analysé les contours des personnages, nous allons dans le deuxième chapitre de cette partie, que nous avons intitulé 'Le monde des personnages guéniens', nous engloutir dans leur vie. Dans un premier temps, nous étudierons les relations existantes entre les personnages et leur cadre spatio-temporel et l'impact qu'il peut avoir sur eux. Ainsi nous mettrons en lumière les lieux qui les affectent le plus, en l'occurrence : la banlieue, le village labyrinthique, les cafés parisiens et le Maghreb. Nous analyserons également les effets du temps sur les personnages à travers l'ordre, la vitesse, la fréquence et le moment de la narration. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l'axiologie des personnages en mettant en évidence le système des valeurs qu'ils véhiculent en nous appuyant sur les travaux de Pierre Glaudes et Yves Reuter qui proposent une approche sur quatre niveaux : la clarté narrative, la conformité à la doxa, la présence d'une thèse unificatrice et le système énonciatif. Le respect de ces quatre niveaux d'analyse permettrait de dégager les valeurs des personnages dans le texte. Dans un dernier temps, nous abaorderons les thématiques les plus dominantes dans le corpus. Nous avons donc pu dégager les thèmes suivants : l'intégration, les parents, le retour au pays (Maghreb) et la télévision.

1. Histoire littéraire du personnage

Etudier le personnage sans évoquer son parcours historique serait lui porter préjudice, parce que si cette notion est telle que nous la connaissons aujourd'hui c'est bien grâce au trajet laborieux qu'elle a dû traverser au cours de l'histoire littéraire.

Le personnage, tout comme l'intrigue, sont les deux composantes essentielles de tout récit. Leur naissance coïncide donc avec celle même du roman. Vouloir donc étudier l'histoire du personnage serait remonter aux origines même du roman : à l'Antiquité. Selon Pierre Glaudes et Yves Reuter[20], le personnage serait passé par quatre grands mouvements que nous résumons de la sorte : l'époque Antique, l'ère classique, la période réaliste et enfin la crise de la modernité.

C'est Aristote qui qualifie en premier cette entité romanesque en utilisant le participe présent du verbe « agir », pour le nommer « agissant » (*Prattontes*). En effet, le personnage était simplement pris pour son « faire » car dans sa Poétique, Aristote définissait les personnages comme des « supports d'action », c'est-à-dire des acteurs qui contribuent à la construction de l'intrigue. Ainsi, les personnages de récits ne sont pas à confondre avec les personnes réelles ni avec les personnages historiques mais seulement leur imitation. La *mimesis*, à cette époque, étant prise au sens premier du terme. Le souci majeur des auteurs était la représentation parfaite de la réalité, les évènements rapportés par la fiction sont choisis par rapport à leur probabilité : *« le vraisemblable eikos est en effet conçu comme 'ce qui se produit le plus fréquemment' et qui, de ce fait, paraît à la fois le plus plausible et le plus nécessaire. »*[21]. Dans la perspective mimétique, les personnages sont choisis en fonction de leurs actions qui doivent suivre la loi générale et s'éloigner des défauts éventuels de la vie réelle. Ainsi, la Morale est souvent mise en avant.

Pendant la période classique, une nouvelle tendance s'attache à celle de la vraisemblance : *la bienséance*, qui s'impose comme extension naturelle au vraisemblable. La *mimésis* se voit ainsi octroyer une vision plutôt utopique : « la vérité ne fait les choses que comme elles sont, et la vraisemblance les fait comme elles doivent être. »[22]. Les personnages sont, donc, crées en conformité avec les valeurs et les croyances de leur époque : *« Ainsi se crée un lien de*

[20] Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998.
[21] *Ibid.,* p. 7
[22] *Ibid*., p. 8

subordination entre les actions particulières des personnages et les prescriptions générales, connues de tous, qui régissent la vie sociale. »[23]

Pendant l'époque réaliste, les nouvelles transformations scientifiques influencent la société et les écrivains s'en trouvent également affectés. Le roman classique est accusé d'être trop artificiel et idéaliste. Le projet représenté par les personnages n'est plus vrai et ne s'accommode plus avec les nouvelles réalités de l'époque. Le regard est, désormais, tourné vers « l'Homme social »[24] conforme à la « transparence de la vérité »[25]. Ainsi, pour être en accord avec les nouveaux changements de la société, les écrivains se donnent comme tâche, afin d'éclaircir les intrigues de leurs récits, d'expliquer et de commenter tout comme les scientifiques qui expliquent et commentent les nouvelles découvertes. Les nouvelles stratégies scripturales servant cette cause comme : les portraits, les passages explicatifs, les discours intérieurs font que *« le personnage gagne […] en 'vie' et en 'profondeur' tout en étant situé au sein des 'espèces sociales.'»*[26]. Ces nouvelles fonctions attribuées font qu'il atteigne, à cette époque, son apogée et sa gloire.

A l'époque de la crise de la modernité, et avec l'arrivée des nouvelles technologies de la représentation de la réalité comme la photographie, le cinéma, le phonographe et le reportage journalistique qui rapportent la réalité de manière plus rapide et plus efficace, le roman se trouve dans la difficulté de les concurrencer. De ce fait, les auteurs de cette époque se détachent du souci réaliste celui de représenter la réalité telle qu'elle est (« l'effet de réel »). Pour cautionner la particularité de leur discours, les écrivains se concentrent uniquement sur lui, c'est-à-dire sur l'écriture elle-même. Les personnages, l'engagement, l'histoire, la forme et le contenu sont devenues des notions périmées (selon Robbe Grillet). Rien n'est plus important, dans le nouveau roman, que le langage lui-même, alors qu'il s'agissait d' *« une écriture d'une aventure »*, il s'agit désormais d' *« une aventure d'une écriture »* pour reprendre les termes de Glaudes et Reuter. De nouveaux procédés d'écritures apparaissent comme : *« la polyphonie énonciative, [la] systématisation du monologue intérieur, [les] modulations restrictives de la perspective, [la] multiplication des mises en abyme…-, qui réduisent à néant les lois du récit monologique. »*[27]

Le personnage est dénué de tout ce qu'il possédait :

[23] *Ibid.*, pp. 8-9
[24] *Ibid.*, p. 10
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*, p. 12
[27] Ibid., p. 14

> *« depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. »*[28]

Il n'est plus le héros qu'il était, pendant les siècles précédents, mais plutôt *« un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien.»*[29]

Pas tout à fait mort, ni vraiment vivant, le personnage ressemble plus à une « momie » (le terme est de Robbe-Grillet) désormais. Il n'a pas de vie tangible en dehors de son texte et son contexte, toutefois, il continue de vivre pendant le travail de refiguration du lecteur.

Les personnages de l'œuvre de Faïza Guène se situeraient dans l'écriture contemporaine sans pour autant être dénués de leur réalisme. Même si l'auteure n'accorde pas assez d'importance à l'intrigue et qu'elle nie tout engagement dans sa littérature, ses personnages jouissent d'un grand intêret et d'une attention bien particulière de sa part. Ces derniers sont indéniablement baignés dans le contexte culturel de l'immigration et de la maghrébinité. L'œuvre guénienne serait alors un brassage de contemporanéité et de littérature immigrée, et c'est dans ce mélange que réside toute la particularité de ses personnages.

2. Constitution des romans

2.1. Kiffe kiffe demain

Le roman nous raconte l'histoire d'une jeune adolescente d'origine maghrébine, plus précisément marocaine vivant à Livry-Gargan. Doria qui se charge de nous livrer en forme de journal intime un tas de petites histoires de sa vie quotidienne et de nous dépeindre plusieurs portraits des autres personnages qui partagent ou passent dans sa vie.

Paradoxalement, Doria est le personnage le moins décrit, ce n'est qu'à travers d'infimes détails que nous arrivons à lui construire une épaisseur sémantique. Elle ne nous apprend pratiquement rien sur elle, mais plutôt sur ce qu'elle pense, pourtant elle est capable de dresser les portraits physiques et moraux de tous les autres protagonistes avec un regard critique, railleur et ironique. Doria vit seule avec sa mère Yasmina, analphabète et femme de

[28] Nathalie Sarraute cité in, Christine Montalbetti, *Le personnage, Textes choisis*, Ed. Flammarion, Malesherbes, 2003, p. 177

[29] Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998, p. 14

ménage dans un formule 1, depuis que son père les a abandonnées sans préavis pour retourner à son pays d'origine 'le Maroc' afin de se remarier et avoir le fils qu'il a tant voulu et qu'il n'a pas pu avoir avec Yasmina. Episode clef dans la vie de Doria, le départ de son père, va la rendre encore plus sur la défensive et accentuer son antipathie faisant d'elle une autiste consentante de sa situation. L'histoire du roman fait donc écho avec l'histoire du roman de l'écrivain marocain, Tahar Ben Jelloun, « L'enfant de sable » et qui se trouve être le dernier roman lu par Doria et auquel elle s'identifie et rêverait elle aussi d'être un garçon.

Tout au long du roman qui est composé de 41 petits récits variant de 2 à 5 pages, Doria va nous faire défiler des personnages maghrébins et français qui partagent sa vie pendant une année.

Mme Burlaud est un personnage phare du roman, c'est la psychologue que le lycée a proposé pour aider Doria après le départ de son père parce qu'elle devenait trop renfermée. Mme Burlaud sera présente tout au long du roman puisque toutes les deux ont rendez-vous tous les lundis après midi. Au début, Doria ne la prend pas trop au sérieux et doute de ses compétences parce qu' *« elle est vieille, elle est moche et elle sent le parapoux »* (KKD, p. 9), mais à la fin, elle avoue qu'elle l'a bien aidée : *« Cela dit, je sais que c'est grâce à ça que j'ai réussi à aller mieux. Je ne nie pas qu'elle m'a aidée énormément. »* (KKD, p. 176).

Hamoudi est le deuxième personnage fortement présent dans la vie de Doria, *« il est brun, assez mat de peau et il a de grands yeux noisette… Une pure tête de méditerranéen. »* (KKD, p. 121) même s'il a *« les dents un petit peu abîmées. »* (KKD, p. 103). C'est son meilleur ami, un « grand de la cité » qui passe tout son temps à fumer « des pétards » et il est tout le temps déconnecté de la réalité et c'est la raison pour laquelle Doria l'aime bien : « Tous les deux, on n'aime pas notre réalité. » (KKD, p. 27). Hamoudi discute beaucoup avec Doria et parfois lui récite des extraits de poèmes de Rimbaud, chose qu'elle apprécie énormément.

Yasmina, la mère de Doria, représente la dignité, comme le jour où elle refuse de récupérer des vêtements au Secours populaire parce que Nacéra (une méchante voisine) avait fait un don et que Yasmina a eu peur de choisir un des vêtements que Nacéra avait donné. Aussi son refus de retourner au Maroc qui serait pour elle une trop grande humiliation est un indice de dignité. C'est aussi le symbole du courage. Après le départ de son mari, elle se met à travailler, pourtant illettrée, dans un hôtel formule 1, en tant que femme de ménage malgré les difficiles conditions de travail et le mauvais traitement qu'elle recevait de la part de son

patron. Ensuite, elle commence une formation d'alphabétisation grâce à laquelle elle arrive à décrocher un emploi plus décent à la cantine de l'école.

Les assistants sociaux qui viennent de la part de la mairie chez Doria l'ont beaucoup aidé surtout financièrement. D'abord, il y a eu un homme qui ressemblait à *« Laurent Cabrol »* (KKD, p. 17). *« Il plaisantait jamais, il souriait jamais et il s'habillait comme le professeur Tournesol dans les Aventures de Tintin […], il avait les pieds bioniques, son deuxième doigt était au moins dix fois plus long que le gros orteil. »* (KKD, p. 18). Ensuite, il y a eu une assistante, dont elle ne se souvient pas du nom : *« C'est un truc du genre Dubois, Dupont, ou Dupré, bref un nom pour qu'on sache que tu viens de quelque part. »* (KKD, p. 17). Cette assistante est tout le contraire de son prédécesseur, elle sourit tout le temps même quand il ne faut pas et *« on dirait qu'elle a besoin d'être heureuse à la place des autres. »* (KKD, p. 17). Doria la surnomme Barbie parce qu'elle a *« des ongles super propres, super limés, super vernis. »* (KKD, p. 31) et des *« dents blanches et identiques »* (KKD, p. 67). Enfin, il y a eu l'assistante de Doria appelle « Cyborg » parce qu'elle est sûre *« que si on lui gratte da peau du dos, qu'on creuse bien dans l'épiderme, on trouve une couche d'aluminium, des vis et un numéro de série gravé dessus. »* (KKD, p. 113). Cette assistante *« a tout le temps les yeux mi-clos derrière d'énormes lunettes avec des verres en cul de bouteille et d'épaisses montures roses. En plus, elle parle très lentement avec une voix d'épouvante. »* (KKD, p. 113).

Tante Zohra est l'amie de la mère de Doria, c'est une Algérienne de Tlemcen, elle a des yeux verts et elle s'appelle ainsi parce qu'elle est née le 05 juillet 1962, le jour de l'indépendance de l'Algérie, elle a été nommée Zohra puisqu'elle symbolise la « chance » et la liberté. Elle a trois fils : Réda, Hamza et Youssef qui se fera incarcéré pendant un an pour trafic de drogue et de voitures. A sa sortie, il sera reprogrammé islamiste.

Aziz, c'est l'épicier du quartier : *« il doit avoir aux alentours de cinquante ans. Il est petit, pratiquement chauve, à tout le temps les ongles sales et passe son temps à essayer de se décoincer des trucs entre les dents avec le bout de sa langue. »* (KKD, p. 77). Il est petit de taille et semble amoureux de la mère de Doria qui espère qu'il l'épouse, mais il se mariera avec une femme du « bled » du Maroc.

Nabil, est le fils d'une amie Yasmina. La mère de Nabil proposera à Yasmina que ce dernier aide Doria à faire ses devoirs parce qu'elle croit *« que c'est l'Einstein des HLM. »* (KKD, p. 46). Nabil *« c'est un nul. Il a de l'acné et quand il était au collège, tous les jours ou presque, il se faisait racketter son goûter à la récré. Une grosse victime. »* (KKD, p. 46). Nabil volera

le premier baiser de Doria qui en sera fortement dégoûtée mais qui par la suite trouvera que ce n'était pas si mal et à la fin du roman, elle en tombera amoureuse.

2.2. Du rêve pour les oufs

Ce roman raconte l'histoire de Ahlème, une jeune femme de vingt quatre ans, née en Algérie vivant en France et qui se bat au quotidien afin d'améliorer se situation personnelle, sociale et financière. Ahlème vit avec son père (qu'elle nomme le patron) et son petit frère Foued, quinze ans, dans la banlieue parisienne. Elle n'a pas d'emploi fixe, sa vie est donc cadencée par une panoplie de petits « jobs » de tout genre qui ne payent pas vraiment, cependant, elle aspire à mieux et ne perd jamais espoir. Comme son prénom l'indique Ahlème, qui signifie rêves en arabes, elle rêve d'une vie meilleure. Ahlème et son frère arrivent en France pour rejoindre leur père suite au décès de leur mère par des tueurs terroristes, Foued n'est encore qu'un nouveau né de quelques mois qui sera élevé par sa sœur. Le Patron était un maçon, jusqu'au jour où il tombe d'une poutrelle en chantier et en perd la tête en devenant complètement « ouf ». Ahlème est une jeune fille qui a grandi trop vite malgré elle et qui est *« passée sans escale d'un univers exclusivement féminin au monde des hommes. »* (DRPO, p. 44). Pas tout à fait française, ni algérienne non plus, elle doit aller chaque trimestre à la préfecture renouveler son titre de séjour. L'Algérie n'est plus vraiment son pays puisqu'elle n'y est pas retournée depuis qu'elle l'a quittée alors qu'elle n'avait que 11 ans. C'est son entourage qui l'aide à surmonter ses problèmes, à savoir : Tantie Mariatou (sa voisine) et Nawel et Linda (ses meilleures amies). Tantie Mariatou est sénégalaise, mère de quatre enfants, qui a toujours été présente pour elle dans ses moments difficiles, en la guidant comme le ferait une mère. Tantie Mariatou représente, avec son mari Papa Demba et ses enfants, pour Ahlème le modèle parfait du cocon familial. Nawel et Linda sont les meilleures amies de Ahlème avec qui elle passe de bons moments et qui l'épaulent et la soutiennent quand elle en a besoin. Ahlème tombe rapidement et étrangement amoureuse de Tonislav, un Yougoslave, mais qui se fait, malheureusement, expulser de la France puisqu'il est sans papiers. A la fin du roman, Ahlème décide d'emmener son père et son frère en Algérie, considérant ce voyage comme une sorte de ressourcement et un retour aux origines pour mieux reprendre leur vie en France.

2.3.Les gens du Balto

A Joigny-les-Deux-Bouts, un meurtre est commis. Joël Morvier, le patron du bar tabac de cette petite ville dont le nom en dit beaucoup sur son enfermement et son isolement, est

découvert dans son bar, un samedi matin poignardé de sept coups de couteau et baignant dans son sang.

Tout de suite une enquête est ouverte, et plusieurs suspects sont alors convoqués tour à tour pour apporter leur témoignage. Ces suspects, comptant parmi les habitués du bar, sont au nombre de sept (un nombre déjà familier avec celui des coups de couteau), il s'agit de Mme Yéva, son mari Jacques, ses deux fils : Tanièl et Yeznig, de Magalie Fournier, la petite amie de Tanièl, de Nadia Chacal et son frère jumeau Ali, lui aussi ami (ennemi) de Tanièl. Chacun de ces personnages, y compris la victime Joël Morvier, prendra la parole trois fois tout au long du roman.

La première prise de parole des personnages nous informe sur qui ils sont, quels sont leurs rapports avec les autres personnages mais surtout avec Joël Morvier, et quels pourraient être les motifs qui les auraient poussé à le tuer.

La deuxième prise de paroles est l'ouverture de l'enquête. Les gendarmes ou les enquêteurs ne prennent pas la parole, mais tous les personnages semblent répondre à une et même question que personne ne pose : « où étiez-vous le soir du meurtre? » Question que l'on comprend rapidement à travers les réponses des personnages.

La troisième prise de parole arrive suite à une deuxième convocation de tous les suspects au poste de police, car leur premier témoignage semble incomplet et c'est dans ce deuxième interrogatoire qu'arriveront les véritables aveux de ces personnages qui plaident tous innocents.

3. Personnages et frontières textuelles

3.1.Etude des incipits et des clausules

L'étude approfondie de l'incipit et de la clausule

> *« permettrait peut-être de mieux cerner les procédures textuelles d'embrayage entre régime sémiotique (la manifestation linguistique du texte, mise en relief par divers procédés stylistiques destinés à focaliser l'attention du lecteur et à stimuler la mémoire en ordre proche) et régime sémantique (l'ensemble des macro-structures discursives d'ordre lointain, structures narratives, logiques, descriptives, etc), et ouvrirait à ce qui pourrait se concevoir comme sorte d' « acupuncture » du texte, ou étude de son système démarcatif, ou configuratif »*[30].

[30] Philippe Hamon, *Clausules*, in Poétique n° 24, Paris, 1975, p. 497.

Roland Barthes, en voulant expliquer par où commencer l'analyse d'une œuvre littéraire, proposait d' *« établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelle voies, à travers quelle transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie. »*[31]

En plus des arguments de Philippe Hamon et de Roland Barthes, l'analyse des techniques d'ouverture et de fermeture des romans du corpus nous semble indispensable pour deux raisons :

La première est que l'incipit et la clausule sont considérés comme des lieux stratégiques de l'œuvre. En effet, c'est en l'incipit que tout se décide (la lecture ou la non-lecture) et c'est en l'excipit que tout se confirme (la réussite ou l'échec de l'effet de l'œuvre sur le destinataire). Il existe, donc, un lien très important entre ces frontières et le lecteur, ce sont elles qui l'invitent à la lecture mais aussi l'aident à en prendre congé. La deuxième raison est que les romans de Faïza Guène témoignent d'une certaine circularité et qui se manifeste fortement au niveau de l'incipit et de la clausule et que nous avons voulu mettre en lumière.

Partant de ces deux raisons, il advient deux types d'approches différentes mais fondamentales. La définition et la délimitation de ces deux lieux pour en maîtriser le sens d'une part, l'articulation et le dialogue existant entre ces deux notions d'autre part.

Pour aborder la question de l'ouverture et de la fermeture d'un texte, il faut avant tout se poser certaines questions : où se termine l'incipit et où commence la clausule ? Et quelles sont leurs limites et fonctions ?

Loin de vouloir théoriser ou d'innover dans ce domaine, nous nous contenterons seulement d'emprunter les définitions et les délimitations des frontières du récit aux travaux d'Andrea Del Lungo sur l'incipit, ceux de Guy Larroux et à la thèse de Khalid Zekri qui, à travers ses lectures, a pu synthétiser une définition résumant, avec perspicacité, la notion de clausule. Notre choix s'est porté sur ces trois auteurs parce que leurs approches du sujet nous ont semblé les plus pertinentes et les plus récapitulatives.

[31] Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Coll. Points Essais, Ed. Seuils, 1972, p. 141.

3.1.1. Définition et délimitation de l'incipit

« *Ici commence le livre* » ou en latin « *Incipit Liber* ». C'est de cette notion que découle celle d'incipit que nous connaissons mais dont le sens a du mal à se fixer et dont les frontières restent quelque peu vagues. Limité aux premiers mots, à la première phrase, à la première séquence, à la première fracture d'un roman, l'incipit a bien évolué et est passé par bien des étapes. Avant de le définir, il est intéressant de s'arrêter sur le rôle de charnière qu'il accomplit. C'est lui qui brise le silence, remplit le blanc, prépare la lecture et la guide. Il est au service de l'auteur mais aussi de ses lecteurs. Il est hors et dans le texte. Entre le monde de la réalité et celui de la fiction. Son rôle est très important, peut être bien plus que l'œuvre elle-même puisque c'est lui qui la prépare, la programme et qui la rend familière au lecteur. C'est donc un moment décisif pour les lecteurs, mais encore plus décisif pour l'auteur.

Cette complexité de l'incipit, sa position d'entre-deux (deux mondes, deux interlocuteurs auteur/lecteur) fait de lui un élément équivoque, sollicitant, pour être maitrisé, plusieurs disciplines et approches : « *du structuralisme à la narratologie, de la sociocritique à la pragmatique, de la critique génétique […] à l'analyse de la réception et de la lecture, l'incipit est un lieu d'investigation privilégié pour ses caractéristiques particulières.* »[32]

Selon Andrea Del Lungo, l'incipit serait :

> *« un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction […] et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précède et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière. »*[33]

Del Lungo évoque dans sa définition les limites de l'incipit qui seraient du début du texte jusqu'à la première fracture importante. La complexité littéraire et la richesse romanesque ne rendent pas facile la tâche de trouver cette fracture importante dont parle l'auteur. C'est pour cette raison que dans son article « Pour une poétique de l'incipit », il propose une liste des critères de délimitation de l'incipit :

« - *la présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc. ;*

[32] Andrea Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, Poétique n° 94, 1993, p.132.
[33] Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Ed. Seuil, Collection « Poétique », Paris, 2003, pp. 54-55.

- la présence d'effet de clôture dans la narration (« Donc… », « Après ce préambule/cette introduction… », etc.) ;

- le passage d'une narration à une description, et vice versa ;

- le passage d'un discours à une narration et vice versa ;

- un changement de voix ou de niveau narratif ;

- un changement de focalisation ;

- la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;

- un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de sa spatialité. »[34]

3.1.2. Fonctions de l'incipit

Selon Del Lungo, l'incipit aurait quatre fonctions qu'il résume ainsi :

1- **La fonction codifiante :** qui permet de *commencer le texte* mais surtout de mettre à la connaissance du lecteur certaines informations comme le genre, le style d'écriture ou encore le code du texte. Cette codification peut se manifester différemment selon les textes, elle peut être :
   - Directe
   - Indirecte
   - Implicite

2- **La fonction séductive :** a pour objectif d'*intéresser le lecteur* et de capter son attention. Cette fonction peut prendre différentes formes :
   - L'énigme
   - L'imprévisibilité
   - Le pacte de lecture
   - La dramatisation

3 **La fonction informative :** sert à *mettre en scène la fiction* et à donner autant d'informations de l'univers fictionnel de l'œuvre au lecteur. Del Lungo lui attribue trois sous-catégories :
   - Une fonction thématique

[34] Andrea Del lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, *op.cit.*, p.136.

- Une fonction métanarrative
- Une fonction constitutive

4 **La fonction dramatique :** a pour rôle de *mettre en scène l'histoire* ou de la mettre en marche. Selon que cette mise en marche soit directe ou non, Del Lungo la subdivise en deux catégories :

- *In media res* (dans le premier cas)
- *In post res* (dans le second cas)

Les deux fonctions codifiante et séductive sont appelées *« constantes »* parce qu'elles sont toujours présentes d'une manière ou d'une autre dans l'incipit ; les fonctions informatives et dramatiques sont dites *« variables »* dans la mesure où le fait d'informer ou d'entrer dans l'histoire dès l'incipit reste le choix de l'auteur.

Après avoir cerné le sens et les limites de l'incipit, il est temps de se pencher sur l'autre frontière du roman, tout autant importante : celle de la clausule.

3.2.Définition et délimitation de la clausule

Clausule, clôture narrative, rarement excipit (plus correctement : explicit) est une notion qui demeure problématique. Certains lui ont minimisé son rôle, la réduisant au silence : *« commencer c'est parler, écrire. Finir, ce n'est que se taire »*[35]. Pourtant la clausule est l'autre revers de la pièce, l'autre côté du pont. Si l'incipit intéresse, attire l'attention, la clausule confirme cet intérêt et tente de laisser bonne impression chez le lecteur. La clausule n'est guère moins importante que l'incipit, elle est *« un lieu beaucoup plus riche et pluriel (…) que ne laisse supposer la simple opposition bien finir/mal finir ; déjà le dédoublement de la fin en dénouement et épilogue devrait mettre sur la voie »*.[36]

Après avoir étudié plusieurs points de vue concernant la définition de la clausule, Khalid Zekri en a synthétisé une qui nous a semblé bien récapitulative, il définit la clausule

> *«[…] comme un lieu stratégique qui commence à la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte pour signifier sa fin ; celle-ci ne coïncide pas nécessairement avec son achèvement. Les procédés par lesquels cette fracture s'effectue sont dits clausulaires. La clausule désigne ainsi le lieu final*

[35] Guy larroux, *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*, Ed. Nathan, 1995, p. 08.
[36] *Ibid*., p.09.

> *où sont investis les procédés clausulaires qui signifient l'arrêt du texte et de sa lecture ; arrêt qui n'exclue pas l'idée de recommencement. »*[37]

Comme pour l'incipit, les limites de la clausule sont concernées par une fracture. Guy Larroux parle d'hétérogénéité, selon lui, il faudrait, pour retrouver cette fracture, remonter de la fin du texte à la recherche d'une hétérogénéité qui viendrait signaler sa fin et préparer le lecteur. Il existe deux types de signaux qui annoncent la fin du roman :

1- D'abord ceux qui programment explicitement la fin par un langage direct.
2- Puis, ceux qu'il appelle « démarcateurs ». Ceux-ci renvoient

> *« à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale de texte et l'autonomisent par là même. Cette hétérogénéité est plus fortement manifestée, et donc plus fortement ressentie dans certains cas que dans d'autres »*[38].

Parmi les changements les plus fréquents, il inventorie ceux qui touchent : le temps du récit, la voix et la personne et le genre même du discours. Cette liste reste bien sûr non exhaustive, mais très proche des fractures marquant la fin de l'incipit.

3.3.Articulation début/fin :

Dans l'ouvrage dirigé par Andrea Del Lungo, *« Le début et la fin du récit : une relation critique »*[39], celui-ci propose dans son introduction de qualifier la relation qui existe entre début et fin de récit : d'herméneutique. Selon lui,

> *« la relation entre le début et la fin est l'élément prioritaire et privilégié afin de donner au lecteur une telle clé herméneutique, permettant de relire et de réinterpréter le texte ; et qu'une telle relation* critique *– précisément dans le sens où elle permet une exégèse – est programmée par le texte en ce que la fin renvoie de manière en quelque sorte inéluctable au début, au lieu où le parcours du sens a commencé »*[40].

[37] Khalid Zekri, *Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris, 1998, p. 55.
[38] G. Larroux, *Le mot de la fin*, *op.cit.*, p.33.
[39] Andrea Del Lungo et al., *Le début et la fin, une relation critique*, Ed. Classiques Garnier, 2010.
[40] *Ibid.*, p.17.

Il propose également, cinq formes de relation[41] que peuvent entretenir l'incipit et la clausule, même s'il considère que ses observations sont tout à fait empiriques et discutables.

1- La relation de *continuité* : lorsque la fin actualise de manière logique et cohérente, voire symétrique, le sens initial.
2- La relation de *déplacement* : lorsque la fin réactualise les possibles sémantiques du début, mais les infléchit vers d'autres significations.
3- La relation de *dévoilement* : est la relation la plus courante, lorsque la fin se charge de révéler ce qui n'était pas dit tout au long du texte.
4- La relation de *rupture* : quand la fin renie les possibles sémantiques ouverts au commencement.
5- La relation de *suspension* : dans le cas où la fin reste sémantiquement ouverte, sans donner aucune possibilité de figer un sens ou de définir une interprétation.

Après cette vue d'ensemble théorique, nous pouvons désormais passer à l'analyse des incipits et des clausules des romans du corpus ainsi que les relations qu'ils entretiennent.

3.4.Les Gens du Balto

L'incipit

Le roman s'ouvre sur un titre (de chapitre) : « Joël, dit Jojo, dit Patinoire ». D'emblée, nous pouvons imaginer qui va parler ou de qui l'on va parler dans ce chapitre. Ce titre contient un prénom, un surnom et un sobriquet. Le surnom Jojo, diminutif du prénom Joël, a une connotation affectueuse. Il est possible que ce soient les parents de ce personnage qui l'ont surnommé ainsi. Les sobriquets sont généralement donnés par dérision ou par moquerie mais toujours avec une connotation hypocoristique, et visent un aspect négatif de ceux qui les portent. Dans ce cas, « Patinoire » peut supposer, par ressemblance, la froideur du personnage. C'est le texte qui pourra nous apprendre plus sur ce sobriquet. Dès la première phrase du roman, nous savons qui est chargé de la narration par l'emploi du pronom personnel « Je ». Ce personnage-narrateur commence directement par se présenter et notre première supposition du titre de chapitre se confirme, il s'agit bien de Joël qui prend la parole pour parler de lui : *« Je m'appelle Joël Morvier et j'ai décidé de raconter mon histoire moi-même »*. (G.B. p. 07). A partir de cette première phrase, le lecteur imagine qu'il a affaire à une simple biographie d'une personne nommée *Joël Morvier*. Ce dernier continue d'apporter des

[41] *Ibid.,* pp.18-20.

informations sur lui, il ajoute : *« Depuis trente ans, je vis au milieu des journaux. »* (G.B. p. 07), on en déduit que ce personnage n'est pas jeune et qu'il travaille peut être dans un journal (journaliste) ou bien qu'il en vend, cette hypothèse nous la déduisons à partir de l'emploi du verbe « vivre » et de l'adverbe « au milieu ». Puis, pour une deuxième fois, il insiste sur le fait de raconter son histoire en disant : *« Je préfère me fier à ma bouche »* (G.B. p. 07).

Les verbes du premier paragraphe sont conjugués au présent et au passé composé, les deux temps spécifiques du mode du discours. Le deuxième paragraphe commence par un verbe au futur antérieur : *« J'aurai eu soixante deux ans en avril, le 12 du mois. »* (G.B. p. 07). Cet emploi du futur antérieur rend le lecteur perplexe, comme si ce personnage n'aurait pas vécu jusqu'à son prochain anniversaire. La phrase attendue serait : « J'aurai soixante deux ans en avril… », ce décalage temporel fait allusion à la mort de celui qui parle laissant supposer que ce discours est post mortem. Dans ce contexte, le futur antérieur a la valeur d'introduire un évènement placé dans le futur avant un autre évènement, c'est-à-dire qu'il place l'évènement de sa mort avant son anniversaire censé se passer dans le futur. On pourrait penser qu'il s'agit là de la première fracture importante, mais l'équilibre temporel est aussitôt rétabli et le narrateur-personnage continue toujours de parler de lui (au présent et passé composé). Il dresse d'abord son portrait moral (homme antipathique, pas raciste, ayant des valeurs, insensible). Dans le quatrième paragraphe comme pour nous montrer qu'il s'agit toujours de l'incipit, nous rencontrons le mot « commencement » (qui fait allusion au début de la vie du narrateur mais aussi à celui de l'histoire). On apprend aussi que ce personnage est orphelin depuis son enfance et cet évènement a fait de lui ce qu'il est aujourd'hui. Nous assistons, à partir du neuvième paragraphe, à un changement de pronom, alors qu'il s'agissait d'un « Je », nous nous retrouvons face à un « On ». Ce changement de personne laisse supposer aussi une fracture, mais ce « on » englobe en réalité le « je » du narrateur et les habitants de sa commune, dont il va parler. Dans le dixième paragraphe, nous comprenons le sens du sobriquet mentionné dans le titre du chapitre, Patinoire : « *On me surnomme comme ça disons à cause de ma calvitie avancée.* » (G.B. p. 08). Donc, patinoire est une métaphore de la tête de Joël et le point commun entre les deux c'est l'idée de glissement, sa tête est tellement lisse, qu'on pourrait patiner dessus !

Le lecteur est encore heurté à un emploi décalé du temps du passé, le personnage dit : *« J'étais le patron du café du Balto. »* (G.B. p.08), ce qui laisse comprendre qu'il ne l'est plus maintenant au moment de la narration, l'a-t-il vendu ? Ou bien comme notre première hypothèse : est-il tout simplement décédé ? Encore une fois l'hypothèse d'un discours post

mortem est renforcée. On apprend aussi que ce bar est le bar-tabac-journaux de cette commune et l'idée qu'il puisse être vendeur de journaux se confirme également. Après ce paragraphe, il parle de l'importance de son bar pour les habitants de cette petite bourgade et il en évoque quelques uns (la veuve noire, Legendre et Yéva). Mais le dernier paragraphe de ce chapitre apporte une information très importante, quoique quelque peu devinée, celle de la mort de ce personnage et le discours post mortem est bien vrai : *« Je baigne dans mon sang, à poil, dans une position incroyable. Je pensais voir défiler ma vie comme un film, mais c'est une connerie. J'entends seulement des voix. »* (G.B. p. 10). C'est ce dernier paragraphe qui clôt, à proprement dit, l'incipit puisque juste après, c'est un autre chapitre qui commence et ayant pour titre le nom d'un autre personnage qui se charge de la narration. L'on comprend pourquoi ce personnage insistait sur le fait de raconter son histoire, même étant mort parce qu'il dit : *« Je vois très bien comment ils déforment la réalité »* (G.B. p. 07).

L'incipit des Gens du Balto est tout le premier chapitre qui s'étend, donc, sur les deux premières pages du roman consacrées à la prise de parole de Joël.

En plus des fonctions codifiante et séductive qui sont constantes dans tout incipit, celui des Gens du Balto remplit aussi les fonctions informative et dramatique. La fonction informative est présente à travers la fonction constitutive qui porte sur l'histoire en tant que contenu narratif. En effet, dès le début, nous apprenons beaucoup sur l'un des personnages (portrait physique et moral), sur le lieu (ville de Joigny-Les-Deux-Bouts, ville fictive mais qui a une connotation française), sur le temps (par rapport à certains éléments qui ancrent l'histoire dans notre époque : la télévision, Dalida, bar-tabac…). L'incipit nous plonge directement dans les actions : le personnage donne son nom et nous apprend qu'il va nous raconter lui-même son histoire, il s'agit donc d'un incipit *in media res*, remplissant la fonction dramatique.

La clausule

Guy Larroux conseille pour trouver où commence la clausule de remonter le texte de son point final à la recherche d'une hétérogénéité. Nous nous sommes très étonnés de trouver que la dernière phrase du roman communique avec la dernière phrase de l'incipit. A quelques détails près, cette phrase est presque celle de l'incipit : *« Je baignais dans mon sang, à poil, dans une position incroyable. Prêt pour le lever du rideau. »* (G.B. p. 154), alors que celle de l'incipit est : *« Je baigne dans mon sang, à poil, dans une position incroyable. Je pensais voir défiler ma vie comme un film, mais c'est une connerie. J'entends seulement des voix. »* (G.B. p. 10). Le verbe « baigner » conjugué au présent dans l'incipit, est conjugué à l'imparfait dans

la clausule, marquant l'idée d'achèvement. Le souci de raconter son histoire n'a plus droit d'être maintenant et Joël peut s'en aller en paix après avoir tout dit de sa vie, mais aussi de sa mort d'où la symbolique de son prénom Morvier : Mort/vie.

Alors qu'il pensait, dans l'incipit, voir défiler sa vie, il est à la fin du roman prêt pour le lever du rideau, pour un recommencement. Mort au début, prêt pour une autre vie à la fin. Ce paradoxe fait que les deux frontières du texte communiquent ensemble d'une manière circulaire, en d'autres termes, tout début est fin et toute fin n'est que début.

Cependant, la clausule ne se limite pas qu'à ce passage, en remontant encore un peu, nous nous retrouvons face à des points de suspension. Ce qui les précède, c'est la mise en scène de la mort de Joël, de sa préparation, mais c'est ce qui suit qui est le plus important. Si dans l'incipit, Joël a décidé de raconter son histoire lui-même, c'est de la même manière que son histoire s'achève : par lui-même, *« J'ai du finir le boulot moi-même. »* (G.B. p. 153). Joël est un homme qui aime prendre les choses en main, surtout quand il s'agit de choses importantes et en rapport avec lui. Alors que plusieurs personnages ont été suspectés pour sa mort et que chacun d'eux avait son motif pour l'assassiner, la fin nous révèle que personne ne l'a tué et qu'il s'est chargé lui-même de le faire à la place des autres pour se rédimer ou se racheter des erreurs qu'il a commises tout au long de sa vie : *« Je me suis planté de partout jusqu'à me sentir partir. Je l'ai enfoncé au fond du ventre, perçant mes tripes, mon foie, mon passé et tout ce qui était pourri à l'intérieur. Puis j'ai jeté le couteau et je suis tombé à terre, tel un lièvre. »* (G.B. p. 154). Si nous continuons à remonter le texte à la recherche des signaux de la fin, nous verrons que la révélation de la mort de Joël n'est pas la seule confidence que ce dernier nous fait. Au début de ce dernier chapitre, intitulé également « Joël, dit Jojo, dit Patinoire » (comme l'incipit), il nous fait part d'une autre confidence, celle du meurtre de son père, qu'il a aussi commis. Si dans l'incipit, il nous informe qu'il allait raconter sa vie, c'est dans son dernier chapitre qu'il le fait. Nous pouvons considérer que ce dernier chapitre consacré aux aveux est donc la clausule du texte. Le roman commence par Joël et se termine par lui, le lecteur a l'impression qu'il ne s'agit que de l'histoire de Joël, mais à travers celle-ci d'autres histoires et d'autres vérités s'imbriquent formant ainsi la trame du récit.

Articulation début/fin

Il y a deux types de relation qui lient l'incipit à la clausule des « Gens du Balto » :

- **Une relation de dévoilement :** à l'instar de tous les romans (puisque se cache, en filigrane, une trame policière) « Les Gens du Balto » n'échappe pas à la règle, la fin nous dévoile ce que tout le roman a caché. *« Il s'agit du paradigme propre au roman policier, […] reposant sur la formulation d'énigmes et sur leur dévoilement »*[42]. Tout le suspense maintenu tout au long du texte est dévoilé à la fin, tous les personnages suspectés par le lecteur s'avèrent innocents, la victime est elle-même le meurtrier puisqu'il s'agit d'un suicide. Toutes les possibilités envisagées se révèlent fausses, personne n'a tué Joël Morvier, *« c'est lui qui a terminé le boulot »*. La fin dénonce tout ce qui n'était pas dit « *en donnant un sens rétrospectif à l'ensemble du texte »*[43]. Non seulement, la fin explique le meurtre de Joël, mais explique également le début d'une autre histoire : celle de la mort de son père, également commise par Joël et à laquelle une allusion est évoquée dans l'incipit quand il dit : *« Mon vieux, lui, a eu une mort aussi bête que sa vie »* (G.B. p.08). Il nous livre donc deux lourds secrets et nous explique que c'est la mort du père qui a fait de lui ce qu'il est. En se débarrassant de ses secrets, Joël tente de s'expier de ses péchés et est prêt pour une deuxième vie, pour le lever du rideau.
- **Une relation de déplacement :** il existe une sorte de boucle entre le début et la fin du roman. La clausule réactualise les possibles sémantiques de l'incipit, mais les déplace vers d'autres significations ; alors que Joël pensait voir, au début, sa défiler comme un film, il est prêt, à la fin, pour le lever du rideau. Cette idée du lever du rideau est liée au début d'un spectacle : en réalité, le spectacle ne fait que commencer. Alors que le lecteur croyait être arrivé avec le dévoilement de la vérité, il se trouve face à un nouveau début avec d'autres possibles sémantiques, ce qui signifie que l'histoire est inachevée et permet une nouvelle réouverture et une nouvelle lecture. Selon Del Lungo *« la fin renvoie de manière en quelque sorte inéluctable au début, au lieu où le parcours du sens a commencé. »*[44]. Cette articulation entre ces deux lieux stratégiques se trouve renforcée quand les mêmes mots (ou presque) sont repris au début comme à la fin pour boucler mais aussi

[42] Andrea Del Lungo et al., *Le début et la fin, une relation critique*, Ed. Classiques Garnier, 2010, p.19.
[43] *Ibid*.
[44] Ibid., p. 17.

pour rouvrir le texte d'une manière infinie, ainsi à chaque fois que le texte s'achève, il ne fait que recommencer.

Du rêve pour les oufs

L'incipit

Le roman s'ouvre sur un sous-titre : « Le froid de la grande ville », cette phrase nous présente le décor spatio-temporel du texte (l'hiver dans une grande ville). Dans le premier paragraphe, qui nous plonge directement dans le feu de l'action, nous pouvons remarquer l'abondance de termes appartenant au champ lexical du « climat » : ça caille, le vent, réchauffer, climat, climat, le froid. La grande ville évoquée dans le titre de chapitre se trouve en France : *« Le froid ouf de France me paralyse »* (DRPO p. 07). Les verbes de ce premier paragraphe sont conjugués au présent à la première personne. Il s'agit donc d'un narrateur homodiégétique. L'identité de ce narrateur est dévoilée dès le début du deuxième paragraphe : c'est une femme nommée Ahlème qui se charge de la narration. De son prénom, nous déduisons que c'est une maghrébine et immigrée puisqu'elle dit : *« Je ne vis pas au bon endroit »* (DRPO p. 07) qui semble perdue : *« je marche au milieu des gens, ceux qui courent, se cognent, sont en retard, se disputent, téléphonent, ne sourient pas »* (DRPO p. 07). A la vue d'autres immigrés (« mes frères »), elle remarque que comme elle, ils ont très froid, elle ajoute : *« ils ont quelque chose dans les yeux qui n'est pas pareil, on dirait qu'ils aimeraient être invisibles, être ailleurs. Mais ils sont ici. »* (DRPO p. 07). Nous pouvons comprendre qu'Ahlème vit mal son immigration, qu'elle ne sent pas chez elle, qu'elle se sent étrangère et qu'elle n'est pas à sa place. Le champ lexical du climat se poursuit dans le deuxième et dans le troisième paragraphe (froid, chauffage, hiver, froid, climatique). Nous apprenons également qu'Ahlème n'est pas très âgée puisqu'elle dit : *« en 63, je n'étais pas encore née »* (DRPO p. 07). Ce troisième paragraphe nous donne des détails sur la ville évoquée dans le sous-titre, il s'agit de la ville de Paris, puisqu'elle traverse la célèbre rue Joubert (connue pour ses prostituées). Ahlème a un sens de l'observation très aiguisé, elle observe, décrit, analyse et critique les passants qu'elle croise. Elle décrit les prostituées de la rue Joubert comme *« de vieilles poupées abîmées qui ne craignent plus le froid. Les prostituées sont l'exception climatique, peu importe l'endroit, elles ne sentent plus rien. »* (DRPO p. 07). Cette description est à mettre en opposition avec elle et ses semblables qui ont très froid même trop froid. Le quatrième paragraphe confirme l'origine maghrébine de Ahlème : *« Je suis née de l'autre côté*

de la mer » (DRPO p. 08). Nous apprenons également qu'elle est sans emploi puisqu'elle a rendez-vous dans une agence d'interim. Dans le sixième paragraphe, elle parle de M. Miloudi, le conseiller de la mission locale de son quartier, qu'elle qualifie de *« vieux de la vieille »* c'est-à-dire expérimenté dans son domaine puisqu'il *« a dû voir tous les cassos du secteur »* (DRPO p. 08). Ce paragraphe s'achève par deux points suivis d'un dialogue entre Ahlème et M. Miloudi. Ce passage du mode du récit au mode du discours marque une rupture qui marque la fin de l'incipit et le passage au roman proprement dit. De la description du décor, nous passons à un dialogue. L'incipit s'étale donc du début du roman au premier dialogue.

L'incipit remplit les quatre fonctions proposées par Del Lungo, ainsi la fonction codifiante est présente implicitement et expose le code du texte romanesque par la mise en place du cadre spatio-temporel, la présence d'un narrateur et la succession d'actions. La fonction séductive prend la forme de dramatisation immédiate entraînant le lecteur dans l'action et le pousse à vouloir continuer la lecture. Les fonctions informative et dramatique sont liées aux fonctions codifiante pour la première et dramatique pour la seconde. Beaucoup d'informations sont données sur le personnage principal, sur le temps et l'espace du roman et sur les actions formant un incipit *in media res*.

La clausule

Comme pour « Les Gens du Balto », ce roman est composé de chapitres thématiques. La dernière phrase du dernier chapitre, formant à elle seule un paragraphe détaché de celui qui le précède par un retrait et un retour à la ligne, représente ce qu'Armine Kotin Mortimer appelle une **« clôture épigrammatique »** où *« une seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale »*[45]. Cette dernière phrase : *« Il est 6 heures du matin et je suis devant la préfecture. »* (DRPO p. 154) montre que l'héroïne vit toujours dans la même situation, qu'elle est toujours contrainte à se lever tôt pour faire la queue afin de régulariser sa situation. Cependant, la clausule du roman ne se limite pas seulement à ce dernier paragraphe et dépasse la clôture épigrammatique. En effet, l'avant dernier paragraphe : *« Je m'approche de la file d'attente. Toujours ces mêmes figures fatiguées. Ces gens lassés. Ces étrangers qui viennent à l'aube pour un ticket. »* (DRPO p. 154), fait partie aussi de la clausule puisque celui qui le précède marque avec lui une hétérogénéité et forme une rupture sémantique. Les deux derniers paragraphes ont le même thème, alors que ceux qui

[45] K. Zekri, *Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris, 1998, p. 56.

les précèdent ont un thème différent et s'achèvent sur un proverbe emprunté, par l'héroïne, à Tantie Mariatou : *« il faut embrasser plusieurs crapauds avant de trouver son prince »* (DRPO p. 154) et évoquent la rencontre de Ahlème avec un jeune homme avec lequel elle a passé la soirée. Cette dernière s'achève tardivement et c'est ce jeune homme qui dépose Ahlème devant la file d'attente, devant la réalité, marquant la fin du rêve (nom symbolique de l'héroïne). La clausule se limite donc aux derniers paragraphes du dernier chapitre.

Articulation début/fin

C'est une relation de **continuité** qui lie le début à la fin du roman. En effet, *« la fin actualise de manière logique et cohérente, voire symétrique, le sens initial »*[46] c'est-à-dire que la fin confirme les possibles sémantiques proposés dans le début. L'adverbe « toujours » de la clausule en dit beaucoup sur la relation début/fin et confirme l'idée d'éternel recommencement. Ahlème n'aboutit à aucun changement positif, elle est *toujours* à la recherche d'emploi, *toujours* sans papiers, vit *toujours* des relations amoureuses sans lendemain. Si elle a réussi à renouer les liens avec son pays d'origine, elle n'arrive *toujours* pas à en faire avec son pays d'accueil. Ahlème est condamnée à vivre des rêves sans jamais pouvoir les réaliser. Malgré toutes ses déceptions, Ahlème porte un regard amusé sur la vie et espère *toujours* vivre de meilleurs moments. Mais Ahlème ne représente qu'un spécimen de toute une société : la société maghrébine (ou plus généralement étrangère) pour qui rien ne s'arrange et rien ne s'améliore dans une France encore hostile devant cette multiplicité ethnique.

3.5.Kiffe kiffe demain

L'incipit

L'ouverture du roman plonge le lecteur directement dans l'action et le familiarise avec le quotidien du narrateur par une phrase qui résonne à la manière d'un « Il était une fois ». Le texte commence par : *« c'est un lundi et comme tous les lundis […] »* (KKD p.09), ainsi l'idée de commencement est double : d'une part, ce sont ces premiers mots qui brisent le silence et font entrer le lecteur dans l'univers romanesque du texte ; d'autre part, le lundi c'est le début de la semaine dans beaucoup de pays (notamment occidentaux). Le narrateur continue cette première phrase par : *« je suis allée chez Mme Burlaud. »*(KKD p.09), deux nouvelles informations sont apportées par cette phrase : la première est qu'il s'agit d'une narratrice (par

[46] Andrea Del Lungo et al., *Le début et la fin, une relation critique*, Ed. Classiques Garnier, 2010, p. 18.

le « e » du participe passé du verbe aller). La deuxième est que l'histoire se déroule probablement en France à cause de la connotation française du nom Burlaud. Les lignes qui suivent vont décrire cette femme à travers le regard de la narratrice et nous déduisons que Mme Burlaud est psychologue, information vite confirmée par le second paragraphe où la narratrice ajoute : *« J'avais besoin de voir quelqu'un. »* (KKD p.09). Nous pouvons également déterminer l'âge de la narratrice entre 14 et 18 ans puisque c'est une lycéenne : *« C'est le lycée qui m'a envoyé chez elle. »* (KKD p.09). Dans ce paragraphe nous apprenons que la narratrice est « renfermée » mais indifférente : *« Je m'en fous, j'y vais, c'est remboursé par la Sécu. »* (KKD p.09). Dans le troisième paragraphe, la narratrice nous explique la cause de son enfermement et qui est due au fait que son père l'ait abandonné elle et sa mère pour partir se remarier au Maroc afin d'avoir un garçon pour : *« sa fierté, son nom, l'honneur de la famille et je suppose encore plein d'autres raisons stupides. »* (KKD. p.10). Dans ce long paragraphe, la narratrice imagine déjà la naissance de son frère et la fête que tout le village célébrera ainsi que le nom que portera cet enfant : *« Ce sera Mohamed. Dix contre un »* (KKD. p.10). La narratrice vit mal le départ de son père mais tente de le cacher, dans le quatrième paragraphe quand la psychologue lui demande si son père lui manque, elle répond « non » mais Mme Burlaud ne la croit pas, *« elle est perspicace comme meuf »* (KKD. p.11), cette phrase témoigne que la réponse négative de la narratrice est un mensonge, puisqu'elle avoue que sa psychologue est perspicace, c'est-à-dire qu'elle sait quand elle ment. De plus, elle ajoute : *« De toute façon, c'est pas grave, ma mère est là »* (KKD. p.11) preuve de plus que son père lui manque et qu'elle a du mal à accepter sa décision et son choix de les quitter. Malheureusement, pour la narratrice, sa mère aussi est choquée par le départ de son époux, et même si elle est physiquement présente *« elle est ailleurs, encore plus loin que [son] père »* (KKD. p.11). Ce quatrième paragraphe est suivi d'un grand blanc, qui se poursuit même jusqu'au verso de la page. Les premières lignes de la page 13 évoquent un nouvel élément « Le Ramadan », nous comprenons alors que ce roman est une sorte de journal intime des évènements qui marquent le plus la narratrice et que cet immense espace blanc (ce grand silence) marque la fin de l'incipit qui s'étale donc sur les trois premières pages du roman considérées comme le premier fragment de la vie de cette narratrice.

La fonction codifiante est présente dans *Kiffe kiffe demain* sous sa forme indirecte, ainsi l'acharnement du père à vouloir un garçon à tout prix, quitte à laisser sa femme et sa fille toutes seules dans un pays étranger, aussi le fait que la famille soit d'origine marocaine fait allusion au roman du célèbre auteur marocain Tahar Ben Jelloun « L'Enfant de sable » où le

père de famille décide de transformer sa huitième fille en garçon. D'ailleurs à la page 19 la narratrice dit :

> *« […] je viens de finir un bouquin de Tahar Ben Jelloun qui s'appelle L'Enfant de sable. Ça raconte l'histoire d'une petite fille qui a été élevée comme un petit garçon parce que c'était déjà la huitième de la famille et que le père voulait un fils. En plus, à l'époque où ça se passait, y avait ni échographie, ni contraception. C'était ni repris, ni échangé ».*

Dans la mentalité maghrébine et surtout marocaine des années 50, un homme sans héritier mâle est un homme déshonoré. Cette idée de déshonneur subsiste encore dans les consciences et l'obstination de vouloir un garçon persiste, mais si le père dans le roman de Tahar Ben Jelloun choisit d'agir, celui de Faïza Guène choisit de fuir. Cette intertextualité permet au lecteur de reconnaître le code romanesque du texte. La fonction séductive se manifeste sous forme d'énigme puisque l'incipit ne nous donne pas assez d'informations, notamment sur la narratrice dont nous ignorons le nom. De plus, l'espace blanc entre l'incipit et le texte titille la curiosité du lecteur et le pousse à vouloir en savoir plus. Le fait de nous mettre devant un évènement habituel (le rendez-vous chez le psychologue) devant une histoire qui a déjà commencé est le rôle rempli par la fonction dramatique faisant de ce commencement un incipit *in media res*.

La clausule

Le dernier fragment du journal nous raconte sa rencontre avec un de ses amis Hamoudi, à qui elle parle de son petit ami Nabil. Cependant, ce passage ne forme pas encore la clausule même s'il la prépare. La présence du futur *« qui raconterait prospectivement des évènements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau. »*[47], à partir du troisième paragraphe du dernier chapitre marque une hétérogénéité importante et clôt le roman. De plus, ce troisième paragraphe communique d'une manière métonymique avec le titre : *« Maintenant, Kif kif demain je l'écrirai différemment. Ça serait kiffe kiffe demain, du verbe kiffer. Waouh. C'est de moi. »* (KKD. p. 188). Dans le quatrième paragraphe, la narratrice imagine son avenir et s'envisage une nouvelle vie en espérant que « la roue tourne » en sa faveur. Elle apprend à accepter l'absence de son père : *« C'est pas grave non plus si j'ai plus mon père, parce qu'il y a plein de gens qu'ont plus de père. Et puis j'ai une mère »* (KKD. p. 188). L'état de sa mère

[47] Khalid Zekri, *Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris, 1998, p. 57.

s'est amélioré et est « presque » lettrée. La narratrice voudrait aussi mener sa révolte, elle se qualifie même de « pasionaria » des banlieues, mais sa révolte, elle, la veut intelligente et non violente. La dernière phrase du roman qui forme à elle seule un paragraphe représente une clôture épigrammatique au sein de l'appareil clausulaire, dans laquelle la narratrice se rend compte de son enthousiasme un peu exagéré puisqu'elle « se donne » conseil : *« Faut que je côtoie moins Nabil, ça me donne de forts élans républicains… »* (KKD. p. 189). Les trois points de suspension peuvent représenter l' *« impossibilité de finir, [la] suspension volontaire du sens, [le] déni de la fin (souvent lié à celui du commencement), [la] volonté de manifester l'ouverture du discours »*[48]. Cela signifie que la fin de ce roman n'est que le début d'une autre histoire de Doria qui, comme elle l'espère, sera meilleure.

Articulation début/fin

La relation qui lie le début à la fin de Kiffe kiffe demain est une relation de **rupture**. En effet, aucun des possibles sémantiques ouverts dans l'incipit n'est présent dans la clausule, tout le malheur que connaissait Doria au début semble s'effacer à la fin, elle est beaucoup plus épanouie ainsi que sa mère, elles se sentent plus heureuses, plus libres et prêtes à affronter les affres de la vie.

[48] G. Larroux, *Le mot de la fin*, *La clôture romanesque en question*, Ed. Nathan, 1995, p. 18.

Chapitre 2 :

Le monde des personnages guéniens

1. Personnage et espace/temps

1.1.Espace et personnage

L'espace est, avec le temps et les personnages, un des repères essentiels du texte romanesque, pourtant les études qui lui sont consacrées restent particulièrement assez pauvres. L'espace romanesque n'est pas la simple mise en scène d'un décor gratuit ou anodin,

> *« L'utilisation de l'espace romanesque dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment, pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend représenter. C'est dire que l'étude de l'espace romanesque se trouve inextricablement liée aux effets de représentativité. »*[49]

L'espace permet à l'intrigue d'évoluer. Tout comme les personnages, il est à considérer comme « *un agent qui conditionne […] l'action romanesque elle-même* »[50]

L'analyse de l'espace dans un roman permet d'une part de se faire une idée sur les fonctionnements psychologiques d'un auteur ; d'autre part, d'expliquer le sens de certains aspects du roman. L'intérêt d'une telle approche dans une perspective du personnage serait de rendre compte de l'étroite relation qui lie le personnage et le milieu dans lequel il se développe et de justifier certaines de ses actions. L'espace n'est pas seulement un décor, dans l'Etranger de Camus, par exemple, c'est bien l'endroit dans lequel se trouvait Meursault (en l'occurrence la plage sous le soleil brulant) qui l'a poussé à commettre le crime irréparable. De ce fait, l'espace est comme les personnages un actant important qui mérite d'être étudié au même titre que les autres éléments constitutifs du roman.

Afin de rendre compte de l'importance de l'espace et sa relation avec les personnages, il est utile de répondre à trois questions majeures : Où se passent les actions des personnages ? Comment l'espace est-il représenté ? Quels sont les rapports qu'il entretient avec les personnages ?

Le choix d'un espace parmi tant d'autres est l'affaire du romancier. En effet, ce dernier *« est attentif aux rapports qui existent entre les personnages qu'il crée et l'univers romanesque qui*

[49] Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, 1989, p. 103
[50] Ibid., p. 98.

les entoure. Pour mieux nous « faire voir » ses héros, il plante le décor à l'intérieur duquel ils se meuvent.»[51]

Faïza Guène accorde un grand intérêt à l'espace romanesque même si, comme les auteurs contemporains, elle ne s'attarde pas en donner des descriptions étendues, c'est leur symbolique qui nous intéresse. En effet, Guène installe ses personnages dans des décors banals mais qui sont riches par leurs significations. Nous avons retenu, à travers l'analyse de ses trois romans, quatre grands types d'espace : la banlieue, le village (aux allures labyrinthiques), les cafés parisiens et le voyage au Maghreb (le Maroc et l'Algérie).

1.1.1. La banlieue

Tout comme chez tous les auteurs beurs, la banlieue occupe un statut primordial chez Guène. Elle est au cœur de ses trois romans. Mais la banlieue décrite par Guène n'est pas la même que celle de Mehdi Charef ou encore chez Azouz Begag où elle est souvent décrite

> *« à partir d'images stéréotypées : descriptions du train ou du tramway, des constructions typiques de la banlieue, des paysages (avec l'odeur, la fumée, l' « atmosphère »), analyses des distractions, de la misère matérielle et morale des populations banlieusardes, particulièrement des enfants, des adolescents et des femmes, enfin tonalité générale méprisante, misérable voire franchement sordide. »*[52]

Chez Guène, la banlieue n'est pas seulement synonyme d'échec, de racisme et de pauvreté, la cité c'est aussi la solidarité et l'entraide. Même si les thèmes évoqués par Anne Fourcaut y sont présents chez Guène, ils le sont souvent avec un regard authentique, tendre et amusé.

Dans le roman *« Du rêve pour les oufs »*, Ahlème l'héroïne décrit elle même sa banlieue :

> *« Bref, ce stade se trouve au pied de ce qu'on appelle ici « La Colline », une sorte de grande butte qui surplombe tout le quartier. Je me poste à cet endroit stratégique et là, une vue extraordinaire m'est offerte. Des lumières me parviennent de tous les côtés et je trouve ça beau. Je suis entourée par tous ces immeubles aux aspects loufoques qui renferment nos bruits et nos odeurs, notre vie d'ici. Je me tiens là, seule, au milieu de leur architecture excentrique, de leurs couleurs criardes, de leurs formes inconscientes qui ont si longtemps bercé nos illusions. Il est révolu le temps où l'eau courante et l'électricité suffisaient à camoufler les injustices, ils sont bien loin maintenant les bidonvilles. Je suis digne et debout et je pense à tout un tas de choses. »* (DRPO, pp. 29-30)

[51] Ibid., p. 88.
[52] Anne Fourcaut, *Bobigny, Banlieue rouge*, Edition de l'Atelier, 1986, p. 64.

Malgré l'amertume qu'elle a, Ahlème trouve sa banlieue « belle » et malgré les injustices qu'elle vit elle reste « digne et debout ». Plusieurs de ses sens sont éveillés pour décrire sa banlieue ; la vue représentée dans le champ lexical suivant « vue extraordinaire, lumières, couleurs criardes, formes », l'odorat dans « nos odeurs » et l'ouïe dans « nos bruits ». On dirait que Ahlème se nourrit de son espace, de sa banlieue si chère à son regard. En se mettant tout en haut de la colline (cet endroit stratégique), elle se trouve dans une position de force et d'omniscience qui lui est conférée par l'espace. L'espace joue ici le rôle d'un adjuvant dans l'ascension symbolique de Ahlème, c'est pour cette raison que malgré tous problèmes qu'elle rencontre, elle garde toujours l'espoir.

La banlieue est aussi un lieu de solidarité et d'entraide, l'appartement de Doria et sa mère (dans Kiffe kiffe demain) verra, tout au long du roman, défiler une panoplie d'assistantes sociales qui leur offriront des aides de toutes sortes :

Financière : représentée dans les fonds débloqués par la mairie : *« On a reçu des coupons de la CAF. Ca tombe bien, je serai pas obligée d'aller au secours populaire du centre-ville, c'est trop l'affiche. »* (KKD, p. 25)

Sociale : dans la formation d'alphabétisation proposée à la mère de Doria :

> *« Là, Mme Dumachin a pris un air grave et lui a proposé une formation dans une structure d'accueil pour analphabètes à Bondy. Elle y apprendrait à lire et à écrire et puis en même temps à faire les démarches pour trouver un nouveau travail. Maman aurait rien à payer. La formation est prise en charge par la mairie de Livry-Gargan. »* (KKD, p. 68)

Culturelle : représentée dans les chèques-lire offerts à Doria par son assistante sociale : *« En fait, elle m'a donné un chèque-lire pour avoir des bouquins gratos. »* (KKD, p. 69)

Pour Doria, la banlieue c'est également un lieu d'échanges et de discussions, elle est suivie, une fois par semaine, par une psychiatre, Mme Burlaud, avec qui elle discute beaucoup. Elle discute aussi avec sa mère : *« J'aime bien les moments où Maman et moi on a des discussions intéressantes et profondes. »* (KKD, p. 81). Elle passe beaucoup de temps avec son ami Hamoudi : *« L'autre soir, je suis restée un peu sur le palier à discuter avec Hamoudi. On parlait des parents et de la crise d'adolescence parce que Mme Burlaud m'a expliqué ce que ça voulait dire. »* (KKD, p. 94). Hamoudi lui récite des fois des poèmes de Rimbaud : *« Parfois quand je reviens des courses, [Hamoudi] m'arrête dans le hall pour*

discuter. Il me dit « juste cinq minutes… », et on reste une heure ou deux à parler. Enfin, surtout lui. Souvent, il me récite des poèmes d'Arthur Rimbaud. Du moins le peu qu'il s'en rappelle […] » (KKD, p. 27)

Faïza Guène ne nie pas que la banlieue soit aussi un lieu de violence, dans « Du rêve pour les oufs » des trafiquants de drogue (qui habitent la cité) engagent de jeunes adolescents (parmi eux Foued le frère de Ahlème) pour faire leur travail à leur place. Mais quand Ahlème, révoltée, décide de les rencontrer afin de leur demander de laisser son frère en dehors de leurs histoires et de ne plus le mêler à leurs affaires, ces dealers s'avèrent compréhensifs et promettent de ne plus emmêler les jeunes de la cité puisque l'un de ces dealers était un ami d'enfance de Ahlème.

1.1.2. Le village de « Joigny-Les-Deux-Bouts »

Nous avons choisi de qualifier « Joigny-Les-Deux-Bouts » de village aux allures labyrinthiques parce que les personnages y sont enfermés et n'arrivent pas à en sortir. En effet, les personnages en donnent une description assez réductrice.

« Je sais même pas si on peut appeler ça une ville. Le marché sur la place, la mairie, La Poste, la pharmacie, la boulangerie, la gendarmerie, le Balto. C'est à peu près tout ce qu'il y a ». (GB , pp. 15-16)

Malgré l'exiguïté de cette ville, les personnages s'y sentent perdus et sont incapables d'en sortir :

« Pour être sûr qu'on est en 2008, faut prendre le train et s'éloigner pas mal. » (GB, p. 16)

« Je devais voir un éducateur spécialisé pour me retrouver un lycée, mais y en a pas à des kilomètres à la ronde. Fallait que je me tape une demi heure de train, j'ai lâché l'affaire. » (GB, p. 17)

« Si on est allés au Balto, c'est pas pour l'ambiance, c'est clair qu'on aurait préféré les Champs-Elysées. Mais c'est tellement relou de sortir que du coup, on essaie même plus. » (GB, p. 69)

« Si vous voulez entendre des histoires hors du commun, faut pas vivre ici. » (GB, p. 79)

Bien que Joigny-Les-Deux-Bouts soit un lieu aux apparences naïves et pacifistes, il incarne fortement le symbole de l'enfermement et de l'égarement : allégorie du labyrinthe. Si Faïza

Guène a choisi d'enfermer ses personnages dans un labyrinthe c'est parce qu'il symbolise la quête de soi-même (avant même la quête du chemin de la sortie) et la quête initiatique (celle de l'intelligence humaine).

En général, le labyrinthe concrétise la primauté de l'espace sur l'homme, nul ne peut s'échapper du labyrinthe même si la bonne volonté y est. Le maître du labyrinthe est le labyrinthe lui-même. Icare fils de Dédale (inventeur et architecte du labyrinthe ayant abrité le Minautore), pourtant avec son père, ne peut s'échapper du labyrinthe et finit par y trouver la mort.

Les personnages des « Gens du Balto » pourront-ils sortir du labyrinthe dans lequel leur auteur les a enfermés ?

Au début du roman, le lecteur a l'impression que tous les personnages errent dans ce labyrinthe représenté par la ville de Joigny-Les-Deux-Bouts dont le nom est riche en connotation. D'une part, il rappelle l'expression péjorative « Joindre les deux bouts » à connotation financière et qui signifie avoir du mal à subvenir à ses besoins avant la fin du mois avec le budget disponible. Ou plus généralement, pour signifier avoir du mal à faire face à une accumulation de tâches. En effet, la plupart des personnages du roman sont pauvres et se sentent débordés et étouffés par la vie. D'autre part, et il s'agit ici de la connotation la plus intéressante quant à notre analyse, le nom de ce village renvoie à l'idée de boucle donc d'enfermement et partant de labyrinthe. Les personnages semblent errer dans cet espace fermé qu'est le labyrinthe, leur village est situé à l'extrémité d'une ligne RER, et c'est justement ce train RER qui leur sert de fil d'Ariane moderne pour sortir de cette ville : *« En vrai c'est pas Paris ici, c'est rien du tout. C'est la campagne, il faut une heure et demie de* ***train*** *pour toucher la capitale. »* (GB, p. 40) ou *« Pour être sûr qu'on est en 2008, faut prendre le* ***train*** *et s'éloigner pas mal. »* (GB, p. 16) ou encore : *« Je devais voir un éducateur spécialisé pour me retrouver un lycée, mais y en a pas à des kilomètres à la ronde. Fallait que je me tape une demi heure de* ***train****, j'ai lâché l'affaire. »* (GB, p. 17).

C'est la mort du patron du Balto qui leur servira de déclic et enchaînera une série de prises de conscience qui permettront à chacun d'eux d'accomplir sa quête. Une quête de soi pour Jacques et son fils Tanièl et une quête initiatique pour Yéva, Ali et Magalie. Jacques apprendra à sortit de l'ombre de sa femme en construisant une nouvelle personnalité. Personnalité qui, tout au long du roman, était effacée et traduite par l'absence du pronom personnel « Je » pour se désigner :

> *« vous avez devant vous le nouveau Jacquot. Un nouvel homme. Tout frais sorti du magasin. J'ai rendez-vous juste après avec une conseillère juridique, j'espère qu'elle est mignonne. Je voudrais lui demander des conseils sur le divorce. […] J'ai envie de repartir à zéro. De recommencer une vie. D'avoir des projets, des ambitions. »* (GB, p.111)

Tanièl voudra se réintégrer au lycée et retrouver son statut d'étudiant :

> *« Je me reprends un peu en main, j'essaie de penser à moi maintenant. […] Mon vieux, c'est cool, il veut m'accompagner chez les éducateurs spécialisés. […] Ils vont m'aider à retrouver une école ou une formation, un truc du genre. »* (GB, p. 121)

Yéva, elle, apprendra qu'il faut qu'elle se batte intelligemment pour trouver ses droits contre l'injustice administrative et hiérarchique : *« Pour l'instant, je fais des photocopies et je mets de côté. Je prépare ma défense. En douceur. »* (GB, p. 130). L'idée de préparer sa défense en douceur témoigne de l'intelligence et de la maturité qu'a acquise Yéva.

Ali apprendra que pour réaliser ses rêves, dans un pays qui n'est pas le sien, il doit s'éloigner des problèmes et être le plus sage possible : *« J'ai des rêves, des ambitions de carrière. J'aimerais être acteur. […] Je veux pas tout gâcher avec un casier judiciaire. »* (GB, p. 140)

Magalie comprendra que les mensonges ne mènent à rien sinon à être reniée par tout le monde : *« [Magalie] avait besoin d'une petite pression […]. Elle verra qu'à force de se la péter comme ça, tout le monde lui tournera le dos. C'est ça la vie. »* (GB, p. 121)

L'espace fermé dans lequel évoluaient les personnages a permis de les purger et de les rendre meilleurs, tout comme le ferait une prison pour un prisonnier qui purgerait sa peine. Même en étant un espace clos, d'errance et d'isolement, le labyrinthe crée par Faïza Guène reste un lieu d'espoir et d'optimisme tout comme sa littérature.

1.1.3. Les cafés parisiens

C'est dans « Du rêve pour les oufs » que se trouve la majorité des « cafés » que nous aborderons. Nous pouvons citer : « La Cour de Rome », « Le Balto » (avec le « Balto » du roman « Les gens du Balto », « Le Café des Histoires » et le « Babylone Café ». Tous ces cafés et bars existent vraiment à Paris (sans doute pour renforcer l'effet de réel) et nous avons pu le vérifier avec une simple recherche sur internet. Ces cafés sont dans « Du rêve pour les oufs » des lieux de rencontres intimes. Dans « La Cour de Rome » et « Babylone Café »,

Ahlème y rencontre ses deux amies Nawel et Linda, elles y passent leur temps libre pour discuter de leurs histoires d'amour ou des « *potins du quartier* ». Ces cafés sont le lieu idéal, pour elles, pour tout se dire : *« On s'est raconté encore deux ou trois histoires, de celles qui se disent à voix basse, avant de se séparer […] »* (DRPO, p. 16).

C'est dans le café « Le Balto » que Ahlème a son premier rendez-vous avec son amoureux Tonislav. En l'attendant, elle en donne une description sommaire, seulement les personnes qui l'entourent : *« Le café s'appelle le Balto, comme la plupart des cafés. Peut être que, plus tard, cet endroit deviendra « notre » café. »* (DRPO, p. 72). Une vieille dame hystérique aux manières bizarres est installée près d'elle et passe son temps à compter un tas de pièces de deux centimes, mais c'est l'arrivée de Tonislav qui lui fera oublier tout ce qui l'entoure. Ce jour là, au Balto, Ahlème a passé l'un des plus beaux jours de sa vie.

« Le Café des Histoires » porte bien son nom pour Ahlème, c'est dans cet espace qu'elle commencera à écrire des « histoires » dans son petit carnet à spirale : *« Je n'ai jamais tenu de journal parce que je trouvais ça très con et égocentrique. Je préfère inventer des histoires, au moins c'est marrant à relire. »* (DRPO, p. 83). Très rapidement, Ahlème a pris l'habitude d'y aller : *« […] j'attends que [mon père] fasse la sieste pour fuir au Café des Histoires noter tous ses petits récits. Je suis devenue une habituée de cet endroit, et c'est rare que je m'habitue à quelque chose. »* (DRPO, p. 118). Dans ce café, elle se prend pour une nouvelliste française (Stéphanie Jacquet) qui écrit des nouvelles sociales et qui sont publiées chaque semaine dans un magazine. Cet endroit procure à Ahlème la liberté de rêver, d'être ce que son prénom signifie réellement. Le fait de se prendre pour une française renvoie à son rêve de régulariser sa situation civile (acquérir la carte d'identité française) et le fait de se prendre pour une nouvelliste renvoie à son rêve de trouver un emploi stable et rentable. « Le Café des Histoires » pour Ahlème représenterait « l'endroit des rêves » : un rêve dans un rêve. C'est ce que les psychologues appellent le « rêve lucide » qui témoigne de la conscience du rêveur. En effet, dans ce café, Ahlème rédige une histoire d'amour similaire à la sienne avec Tonislav. Cette mise en abyme confirme la conscience de l'héroïne sur son état. Les personnages chez Guène ne sont pas simplement des êtres de papier mais des porteurs de significations profondes. Qu'elle y soit seule, avec ses amies ou encore avec Tonislav, Ahlème passe une importante partie de sa vie dans ces cafés parisiens qui lui permettent de s'exprimer mais surtout d'être plus humaine.

Le Balto du roman « Les gens du Balto » contraste fortement avec le Balto (ou les autres cafés parisiens du roman « Du rêve pour les oufs »), il est décrit comme l'endroit des vices et des mauvaises langues, c'est le *« Poumon du village. Et [le] sac à vomi. »* (GB, p. 08). Il n'existe pas vraiment de conversations qui s'y déroulent mais Joël Morvier affirme que :

> *« Pendant des années, j'ai joué au psychiatre de service. J'en ai passé des soirées à les écouter parler de leurs emmerdements et de leurs histoires. A côté de mon bar, Sainte-Anne passerait pour un salon de thé. J'essayais d'élever le niveau de la conversation mais ça volait pas plus hauts que les remboursements de la sécu. »* (GB, pp. 8-9)

Quoi qu'il en soit, les cafés dans l'œuvre de Guène apparaissent comme des lieux de confidences et de rencontres intimes. La présence de ces cafés est un indice d'une littérature fraîche et jeune où les échanges sociaux sont importants et participent à la construction de l'identité et de la personnalité.

1.1.4. Le retour au Maghreb

Le retour au pays d'origine n'est pas un thème évoqué dans « Les gens du Balto », ce thème est réservé aux deux premiers romans de Faïza Guène. Dans « Kiffe kiffe demain », le retour du père au Maroc est perçu comme une fuite, comme un acte lâche tandis que le retour de Doria et de sa mère n'est plus envisageable : *« Maintenant de toute façon, je crois qu'on retournera plus jamais au Maroc. Déjà, on a plus les moyens et ma mère dit que ce serait une trop grande humiliation pour elle. On la montrerait du doigt. »* (KKD, p. 22). De toute façon, Doria ne se sent pas perdue en France, bien au contraire elle y est bien intégrée, surtout après le départ de son père. Le pays d'origine n'est plus le sien, puisqu'elle en parle avec une certaine distanciation que nous pouvons déceler à travers ses propos : *« La dernière fois que nous sommes retournés au Maroc, j'étais égarée. »* (KKD, p. 21), *« En plus, dans leur bled paumé […] »* (KKD, p. 23).

Le voyage au Maroc est également perceptible dans le dernier roman que Doria a lu « L'enfant de sable » du célèbre auteur marocain Tahar Ben Jelloun : *« L'autre jour, elle voulait savoir ce que j'avais lu dernièrement. Je lui ai juste fait un mouvement d'épaules pour qu'elle comprenne « rien ». En vrai, je viens de finir un bouquin de Tahar Ben Jelloun qui s'appelle 'L'enfant de sable'. »* (KKD, p. 19). Le voyage ici, n'est pas traduit à travers un mouvement physique mais intertextuel. Le roman est écrit par un auteur marocain et l'histoire se passe au Maroc mais ce qui nous paraît plus intéressant dans cette passerelle intertextuelle

c'est l'histoire même du roman : *« Ca raconte l'histoire d'une petite fille qui a été élevée comme un petit garçon parce que c'était déjà la huitième de la famille et que le père voulait un fils. »* (KKD, p. 19). Ce passage représente une sorte de mise en abyme où Doria est consciente de son état et lit une histoire qui ressemble à la sienne (où le père veut à tout prix un garçon) et qu'elle raconte elle-même. Ce voyage intertextuel marque l'écho qui existe entre Doria et Ahmed/Zohra de Ben Jelloun et accentue de fait le rejet du père et plus largement celui du pays. Selon Michel Erman : *« Les lectures attribuées aux personnages ont ceci de particulier qu'il s'agit souvent de références qui les caractérisent de façon intertextuelle. »*[53]. C'est-à-dire qu'aucune lecture des personnages n'est gratuite. Si Doria a lu ce roman c'est parce qu'elle s'y identifie et s'y retrouve d'une manière ou d'une autre.

1.2.Temps et personnage

Certes, l'espace est le milieu dans lequel évoluent les personnages, mais cette évolution a besoin de temps pour être réalisée. Les actions des personnages ne s'accomplissent qu'avec le temps puisqu'il exerce une action sur eux.

Faïza Guène ne respecte pas les codes de la linéarité temporelle coutumière du roman traditionnel. Dans les trois romans de corpus, les marques du temps se font rares, souvent intrinsèques au roman même comme pour se détacher du monde réel et brouiller les pistes au lecteur. Les descriptions sont rares mais les personnages ont souvent recours aux monologues intérieurs qui provoquent des ruptures dans la continuité chronologique.

La triple circularité (du temps, de l'espace et de la diégèse) imposée par l'auteure à ses personnages les touche profondément et agit sur leurs comportements et sur leurs réalités, d'où la nécessité d'une telle approche.

Il est intéressant de voir comment le roman se présente pour étudier sa temporalité c'est-à-dire le confronter chapitre par chapitre pour avoir une idée précise des moments où le récit accélère de ceux où il ralentit.

1.2.1. Kiffe kiffe demain

Le roman Kiffe kiffe demain se présente sous la forme d'un journal intime. On y trouve l'histoire de Doria une année durant. Le récit s'ouvre sur la rentrée scolaire et se referme sur la rentrée suivante. Doria y raconte les évènements les plus marquants de sa vie durant cette

[53] Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006, p. 69

année. Le récit est composé de 41 chapitres (non titrés) souvent en rapport entre eux, avec des sommaires et des ellipses comme pour passer sous silence des évènements d'importance moindre. La longueur de ces chapitres varie entre 2 à 3 pages et nous avons relevé un seul chapitre avec une page seulement. Le roman comprend 30 chapitres à 2 pages et 10 à 3 pages.

Quelles sont donc les particularités temporelles à retenir dans les chapitres les plus longs (ceux de 3 pages) et dans celui à une page ?

Notre analyse a pu révéler que dans les chapitres contenant pages, Doria toujours son père parti au Maroc ou les pères d'autres personnages qu'elle connaît. Elle prend son temps quand elle explique les actions, souvent méprisables des « pères » maghrébins. Cinq pères sont évoqués dans ces chapitres :

Son père : c'est le personnage qui revient le plus dans ces chapitres à raison de 5 fois sur 10. Doria n'évoque jamais son nom ni sa description physique mais parle beaucoup de ses actions qu'elle aborde avec beaucoup de répugnance.

Le père de Nabil : même si elle ne donne pas son propre avis sur ce personnage, elle rapporte l'opinion collective de la cité en le dévalorisant puisqu'il n'arrive pas à gérer sa famille et que c'est sa femme qui se charge de tout : *« Dans la cité, tout le monde dit que chez eux, la mère c'est le père. »* (KKD, p. 47) et que le père fait la vaisselle et que c'est la mère qui porte des caleçons.

Le père de Samra : est avec son père l'un des hommes qu'elle traite avec beaucoup de mépris, dans la plupart des cas où elle l'évoque, elle le qualifie de 'tortionnaire' et explique que chez eux les hommes sont des rois et que les femmes (c'est-à-dire Samra et sa mère) n'ont aucun droit. Bien que Samra et sa famille soient des personnages secondaires, leur présence et surtout celle du père vient renforcer l'opinion que Doria s'est faite sur les hommes.

Le mari de tante Zohra : est qualifié de « fou » ou de « maboul » (KKD, p. 114) pour la violence dont il témoigne envers sa femme pourtant âgée quand elle lui annonce que son fils est entré en prison pendant son absence :

> *« [Tante Zohra] a eu le courage de tout raconter au vieux fou, son mari. Il y a eu une violente dispute entre eux quand il a appris ce qui s'était passé et ce vieux maboul a tapé sur Tante Zohra. Il s'est arrêté un moment parce qu'il en pouvait plus, il avait trop mal au bras et des palpitations au cœur. Alors il s'est assis et lui a demandé un verre d'eau pour se désaltérer. Elle est allée lui chercher à boire et ça s'est terminé comme ça… »* (KKD, p. 114)

Le père d'Hamoudi : qui ne se prive pas d'utiliser la force avec ses enfants pour les calmer et les remettre sur le 'droit chemin' en cas de mal conduite : *« Il m'a dit que lui, il n'avait pas intérêt à faire ne serait-ce qu'un dixième de crise d'adolescence parce que son père aurait tout de suite su comment le calmer. »* (KKD, p. 94)

Doria prend son temps quand il s'agit de dénoncer les comportements des pères (maghrébins). Cependant, pour l'évènement censé être le plus heureux pour elle à savoir son anniversaire, elle ne lui accorde qu'une page. De plus, elle ne semble même pas triste que personne ne s'en souvienne : *« Ca y est. J'ai eu seize ans. Seize printemps, comme ils disent dans les films. Personne ne s'en est rappelé. Même pas maman. Cette année on m'a pas souhaité mon anniversaire. […] Si personne n'a pensé à mon anniversaire cette année, tant pis. »* (KKD, p. 169).

Doria n'est pas du genre à pleurer sur son sort, bien au contraire elle garde toujours une vision du monde optimiste et pleine d'espoirs. Le message que porte Doria est très clair, celui de lever le voile sur les injustices vécues en banlieue, mais pas celles qui confrontent sa communauté avec l'Autre (la France), mais une injustice interne, au sein même du noyau familial.

Quand il s'agit d'étudier le temps dans une œuvre, il faut se pencher sur quatre questions : le moment de la narration, la vitesse, la fréquence et l'ordre. Dans le roman *Kiffe kiffe demain*, certains de ces quatre éléments sont mis en avant beaucoup plus que d'autres. Nous les avons donc abordés selon leur degré d'importance comme suit : l'ordre, la vitesse, le moment de la narration et la fréquence.

L'ordre

Selon Genette, le théoricien à s'être le plus investi sur la question du temps,

> *« Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des évènements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'in peut l'inférer de tel ou tel indice direct. »*[54]

[54] Gérard Genette, *Discours du récit*, Ed. Essais, 2007, p. 23

Croire que dans tous les romans (ou tout autre type de récits) l'ordre des évènements racontés et l'ordre de leur présentation narrative pourraient coïncider serait donc une grande erreur naïve. La plupart des romans préfèrent, pour des raisons explicatives ou de style, être anachroniques.

L'analyse de l'ordre du temps des deux premiers romans de Faïza Guène a mis en avant les deux types d'anachronies à savoir : la prolepse et l'analepse. Si la première agit par anticipation, la seconde fonctionne par retour en arrière (*Flash-back* pour reprendre un terme cinématographique).

Nous avons ainsi pu remarquer que dans *Kiffe kiffe demain*, l'auteure opte pour l'utilisation, presque excessive, de la prolepse pourtant cette technique *« est manifestement beaucoup moins fréquente que l'[analepse], au moins dans la tradition narrative occidentale. »*[55] et qu'elle opte pour l'emploi très fréquent de l'analepse dans *Du rêve pour les oufs*. Si Doria passe son temps à rêver de son futur et de ce qu'elle fera plus tard, Ahlème préfère oublier son présent en se recroquevillant dans ses souvenirs et son passé. Nous commencerons notre analyse par le premier roman du corpus où prolifère la prolepse vu sa rareté dans le champ romanesque. C'est le genre même qui a contribué, dans notre cas, à la présence abondante de cette technique narrative dans le roman puisque : *« le récit 'à la première personne' se prête le mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. »*[56]

Nous avons mis en tableau les différentes prolepses de Doria pour démontrer leur nombre important :

[55] Ibid. p. 59
[56] Ibid. p. 60

Page	Prolepse	Temps de conjugaison employé
10	*« Ensuite, je sais exactement comment ça **va se passer** : sept jours après l'accouchement, ils **vont célébrer** le baptême et y inviter tout le village. Un orchestre de cheikhs avec leurs tambours en peau de chameau **viendra** spécialement pour l'occasion.* *A lui ça **va** lui **coûter** une vraie fortune – tout l'argent sa retraite d'ouvrier chez Renault. Et puis, ils **égorgeront** un énorme mouton pour donner un prénom au bébé. Ce **sera** Mohamed. Dix contre un. »*	Futur proche Futur proche Futur simple Futur proche Futur simple Futur simple
23	*« Son fils, je suis sûre qu'il **sera** bête, encore plus bête que Rachid le soudeur. [...] De toute façon, ce **sera** un raté, c'est sûr. Dans cette famille la connerie, ça se transmet de père en fils. A seize ans, il **vendra** des pommes de terre et des navets sur le marché. Et sur le chemin du retour, sur son âne noir, il se **dira** : « Je suis un type glamour »*	Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple
48	*« Moi, plus tard, je sais pas si je **voudrai** avoir des enfants. En tout cas, je les **forcerai** jamais à lire la biographie de Jésus, ni à dire bonjour aux vieux s'ils ont pas envie, ni à finir leur assiette. »*	Futur simple Futur simple
106	*« Parfois, j'essaie de m'imaginer ce que je **serais** si j'étais d'origine polonaise ou russe au lieu de marocaine…Je **ferais** peut être du patinage artistique mais pas dans les concours locaux à deux sous où on gagne des médailles en chocolat et des tee-shirts. »*	Conditionnel Conditionnel
126-127	*« Plus tard, quand j'**aurai** plus de seins et que je **serai** un petit peu plus intelligente, enfin quand je **serai** adulte quoi, j'**adhérerai** à une association pour aider les gens…[…] Même qu'un de ces quatre, si j'ai pas besoin de mon sang ou d'un de mes reins, je **pourrai** en passer à des malades qui ont leur nom sur des listes depuis trop longtemps. Mais tout ça, je le **ferai** pas seulement pour me donner bonne conscience et pouvoir me démaquiller tranquille devant ma glace en rentrant du boulot, mais parce que j'en **aurai** vraiment envie. »*	Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple

130	*« A son retour de vacances, je lui **parlerai** pour de vrai. Je **ferai** pas l'autiste comme je fais avec tout le monde pour me défendre. Si ça se trouve, j'**aurai** même pas besoin de lui parler.* *Ca **va se passer** comme dans les films d'amour où les héros se parlent pas puisqu'ils se comprennent direct. J'espère que ça **va faire** pareil Pour Nabil et moi. En tout cas ça **m'arrangerai**t… »*	Futur simple Futur simple Futur proche Futur proche Conditionnel
141-142	*« Je **devrais** peut-être faire ça au fond. Jouer la comédie. Faire du cinéma, c'est la classe quand même. Je **connaîtrais** la gloire, l'argent, les récompenses […]. D'un geste nonchalant, je **saluerais** la foule venue m'acclamer. Non, parce que tous ces gens, c'est pour moi qu'ils **seraient** là et pas pour Nicole Kidman, Julia Roberts… Non, juste pour moi.*	Conditionnel Conditionnel Conditionnel Conditionnel
189	*« Moi, je **mènerai** la révolte de la cité du Paradis. Les journaux **titreront** 'Doria enflamme la cité' ou encore 'La pasionaria des banlieues met le feu aux poudres'. Mais ce **sera** pas une révolte violente comme dans le film* La haine *où ça se finit pas hyper bien. Ce **sera** une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se **soulèvera** pour être reconnus. Y a pas que le rap et le foot dans la vie. Comme Rimbaud, on **portera** en nous 'le sanglot des Infâmes, la clameur des maudits'. »*	Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple Futur simple

Le temps verbal de prédilection de la prolepse est sans doute le futur (et le futur proche), mais Doria emploie également le conditionnel présent quand elle souhaite se projeter dans avenir incertain qu'elle sait impossible mêlant ainsi rêve et fantasme.

La première prolepse a été relevée à la première page du roman et la dernière à la dernière page du roman. Dans la première, elle y évoque son futur frère et Doria est très renfermée à cause de cet épisode, dans la dernière, elle se projette dans son propre futur et l'on assiste à la naissance d'une nouvelle Doria plus ouverte et plus confiante.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, le temps chez Guène n'est pas une simple composante narrative, mais bien plus. Il participe à éclairer le lecteur sur la personnalité de la protagoniste et donc à mieux la connaître, mais surtout à mieux la comprendre. Ainsi, le

temps dans le récit de Doria se distingue par ses prolepses expliquant par là son caractère impulsif et trop enthousiaste. En effet, Doria est une adolescente, grande rêveuse et qui vit plus dans ses rêves futuristes à caractère fantasmatique que dans son présent.

La vitesse

Aux prolepses s'ajoute une autre technique narrative du temps qui confirme nos dires. Doria en racontant une année de sa vie, ne se prive pas de sauter ou de passer sous silence certains moments qui la dérange en utilisant des ellipses et des sommaires dans son récit comme son échec scolaire pour lequel elle emploie un sommaire : *« Au lycée, le trimestre s'est achevé aussi mal qu'il avait commencé. »* (KKD, p. 45). Ou encore quand une amie de sa mère leur propose que son fils vienne aider Doria pour améliorer ses notes, l'auteure utilise une ellipse dans laquelle la réponse à cette proposition n'est pas connue et que l'on apprend ensuite que Nabil a déjà commencé à donner des cours à Doria :

> *« […] une copine de Maman a proposé que son fils vienne m'aider à faire mes devoirs. D'après elle, j'aurai plus que des bonnes notes parce que son fils Nabil, c'est un génie. J'ai remarqué que les mères arabes pensent souvent ça de leurs fils. Mais la mère de Nabil, elle abuse. Elle croit que c'est l'Einstein des HLM et elle le dit à tout le monde. Lui, il se la pète parce qu'il porte des lunettes et qu'il s'y connaît à peu près en politique. Il doit savoir vaguement la différence entre la droite et la gauche. Heureusement, ma mère n'a pas tout à fait dit oui. Elle a utilisé le joker « inchallah ». Ca veut dire ni oui, ni non. C'est « si Dieu veut » la vraie traduction. Mais ça, tu pourras jamais le savoir si Dieu il veut ou pas… Nabil, c'est un nul. Il a de l'acné et quand il était au collège, tous les jours ou presque, il se faisait racketter son goûter à la récré. Une grosse victime. Moi je préfère les héros, comme dans les films, ceux qui font rêver les filles…Al Pacino, je suis sûre que personne pouvait lui tirer son goûter. Direct il sort le semi-automatique, il t'explose le pouce, tu peux plus le sucer le soir avant de dormir. Terminé.*
>
> *Depuis quelques semaines, Nabil vient donc chez moi de temps en temps pour m'aider dans mes devoirs. »* (KKD, pp. 46-47)

L'ellipse est représentée par un blanc : un saut de ligne avec un léger retrait en début de phrase comme pour marquer une nouvelle phase. Dans la première partie de cet extrait, nous avons eu tendance à prédire que la réponse à la proposition de l'amie de la mère de Doria sera par la négative, et ce, cause de l'emploi de l'adverbe 'heureusement' qui exprime un soulagement puisque la mère n'a pas dit 'oui' tout de suite, à cause de l'emploi du mot « Inchallah » et qu'elle qualifie de joker, et à cause de la description péjorative que Doria fait du jeune adolescent. Cependant, contre toute attente, après le blanc, le texte nous annonce que Nabil a déjà commencé à aider Doria depuis quelques semaines même. L'accélération qui

résulte de l'emploi des sommaires et des ellipses rejoint l'idée d'impulsivité de Doria, elle supprime tout ce qu'elle n'aime pas.

Le moment de la narration

L'étude du moment de la narration nous éclaire sur quand l'histoire est racontée par rapport au moment où elle est censée se dérouler. *Kiffe kiffe demain* opte pour une narration intercalée. En fait, la narration se situe entre les moments de l'action, avec un mélange de présent et de passé. Cette technique, très prisée par le journal intime, combine narration ultérieure et narration simultanée. Ultérieure quand le narrateur évoque des évènements passés et simultanée quand il partage ses réflexions et ses pensées sur ces mêmes évènements.

Tout le roman *Kiffe kiffe demain* est construit sur un jeu entre ces deux types de narration. Doria emploie, certes, la narration simultanée pour exprimer ses pensées mais surtout pour décrire d'autres personnages[57] : *« Après moi, Maman n'a plus réussi à avoir d'enfant. Pourtant elle a essayé longtemps. Quand je **pense** qu'il y **a** des filles qui **font** pas exprès de tomber enceintes du premier coup. »* (KKD, pp. 9-10). Le verbe 'penser' introduit bien l'expression d'une réflexion sur ce qui s'est passé avant.

Nous avons également tiré quelques exemples de ce type de narration quand Doria choisit de décrire un personnage :

*« C'est lundi et comme tous les lundis, je suis allée chez Mme Burlaud. Mme Burlaud, elle **est** vieille, elle **est** moche et elle **sent** le parapoux. Elle **est** inoffensive mais quelques fois, elle m'**inquiète** vraiment. »* (KKD, p. 9)

*« Le ramadan a commencé depuis un peu plus d'une semaine. J'ai dû faire signer à Maman un papier de la cantine précisant pourquoi je ne mangeais pas ce trimestre. Quand je l'ai donné au proviseur, il m'a demandé si je me foutais de sa gueule. Le proviseur, il **s'appelle** M. Loiseau. Il **est** gros, il **est** con, quand il **ouvre** la bouche ça **sent** le vin de table Leader price et en plus il **fume** la pipe. A la fin de la journée, c'**est** sa grande sœur qui **vient** le chercher en Safrane rouge à la sortie du lycée. Alors quand il **veut** jouer le proviseur autoritaire, il **est** loin d'être crédible. »* (KKD, p. 13)

[57] Dans les exemples qui suivront nous soulignerons les verbes au passé composé pour marquer la narration ultérieure et mettrons en gras les verbes au présent pour la narration simultanée.

« Depuis que le vieux s'est cassé, on a eu droit à un défilé d'assistantes sociales à la maison. La nouvelle, je ***sais*** *plus son nom. C'****est*** *un truc du genre Dubois, Dupont, ou Dupré, bref un nom pour qu'on sache que tu* ***viens*** *de quelque part. Je la* ***trouve*** *conne et en plus, elle* ***sourit*** *tout le temps pour rien. »* (KKD, p. 17)

Le récit de Doria est truffé d'extraits pareils, il s'agit pour les trois d'un début de chapitre. A chaque fois que Faïza Guène introduit un nouveau personnage, elle utilise cette technique. Elle commence par évoquer des évènements passés avec le personnage en question, ensuite elle passe à sa description.

La fréquence

« Kiffe kiffe demain » est construit sur deux modes de fréquence. Le mode singulatif et le mode répétitif. Vincent Jouve en donne les définitions suivantes[58] :

« Le mode singulatif *est le mode le plus courant : le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois (ou* n *fois ce qui s'est passé* n *fois). C'est le mode privilégié des récits, qui jouent sur la dynamique narrative et le désir du lecteur de connaître la suite. »*

« Le mode répétitif *consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois. L'intérêt du procédé est de proposer plusieurs points de vue sur un même évènement. »*

Doria, la narratrice, raconte des évènements qui lui arrivent au cours de cette année. Elle raconte, par exemple, ses premières menstrues :

> *« Et puis on a aussi parlé d'un truc nouveau qui m'est arrivé. J'ai eu mes règles. A vrai dire j'étais un peu en retard par rapport aux autres filles du lycée. L'infirmière de l'école m'a expliqué que c'était héréditaire. Héréditaire ça veut dire que c'est la faute de ta mère. […] Mme Burlaud m'a posé plein de questions. Ca avait l'air de la passionner les règles. »* (KKD, p. 49)

Elle raconte son premier baiser (volé) :

> *« Bref, ce soir-là, Nabil, au lieu de partir dès qu'on a eu fini et de rentrer chez sa mère, il restait là, il parlait […] Quand enfin ce nullard s'est décidé à dégager, je l'ai raccompagné, et à la porte d'entrée, il a soudainement changé*

[58] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, 4e Edition, Armand colin, Paris, 2014, p. 48.

> *d'expression. Il a pris sa tête sérieuse, s'est avancé vers moi et m'a fait une bise sur la bouche. En vrai.*
>
> *Non seulement il bouffe tout mes crackers mais en plus, il ose m'embrasser sans me demander mon avis ! Le pire, c'est que, comme une mule, j'ai rien trouvé à dire. Je suis juste devenue toute rouge comme les poivrons que ma mère prépare en sauce et j'ai bafouillé un « salut ! » à peine audible en refermant la porte. Après ça, j'ai couru boire un grand verre de sirop de menthe et je me suis brossé les dents deux fois pour faire partir le goût de Nabil. »* (KKD, p. 98)

Elle parle également de son entrée dans son nouveau lycée :

> *« Le jour de la rentrée, c'est un des pires de l'année avec Noël. J'en ai eu la diarrhée trois jours avant. L'idée d'aller dans une nouvelle école que tu connais pas avec pleins de gens que tu connais pas et, pire, qui te connaissent pas non plus, eh ben moi, ça me donne la chiasse. Pardon, la colique. Ca fait moins dégueulasse. »* (KKD, p. 155)

1.2.2. Du rêve pour les oufs

Ce roman se présente également comme une histoire personnelle celle d'Ahlème, qui vit entre deux mondes différents : l'Algérie son pays d'origine et la France son pays d'accueil, ce qui fait qu'elle ne se sent appartenir à aucun des deux, ni vraiment Algérienne, parce que même si elle a du mal à l'admettre, en réalité *« [sa] place n'est pas [là-bas] non plus »* (DRPO, p. 145), ni tout à fait française parce qu'il

> *« ne [lui] manque à la panoplie que ce stupide bout de papier bleu ciel plastifié et tamponné avec amour et bon goût, la fameuse french touch. Cette petite chose [lui] donnerait droit à tout et [la] dispenserait de [se] lever à 3 heures du matin chaque trimestre pour aller faire la queue devant la préfecture, dans le froid, pour obtenir un énième renouvellement de séjour. »* (DRPO, p. 46)

Ce morcellement se traduit entre deux types de voyages, le premier spirituel à travers les souvenirs qu'elle garde de son village natal qui se manifestent dans les différentes analepses qui parcourent le roman, le second réel lors de son premier retour en Algérie après plusieurs années. Ce va-et-vient que vit Ahlème est marqué par la complexité du temps : rapide et ingrat en France et lent et généreux en Algérie. Nous sommes donc vite confrontés avec elle à la différence qui existe entre le temps occidental et le temps arabe.

Ahlème n'hésite pas à parler de la difficulté qu'elle éprouve pour s'adapter à cette différence temporelle comme dans les extraits suivants : *« Mon rendez-vous à l'agence intérim est à 10h40. Pas 45. Pas 30. C'est précis, en France, chaque minute compte et je n'arrive pas à m'y faire. Je suis née de l'autre côté de la mer et la minute africaine contient bien plus que soixante seconde. »* (DRPO, pp. 7-8). Ou encore quand M. Miloudi la laisse dans son bureau pour remplir un formulaire d'inscription pour une demande d'emploi :

> *« […] une horloge énorme était accrochée au mur. Chaque mouvement de ses aiguilles produisait un bruit qui retentissait en moi comme si on sonnait le glas. J'avais chaud tout à coup. J'étais bloquée. Les cinq minutes passèrent comme un TGV et je n'avais écrit que mon nom, mon prénom et ma date de naissance. J'entendis la toux sèche de M. Miloudi dans le couloir, il revenait.*
>
> - *Alors ? Où en es-tu ? Tu as fini ?*
> - *Non. J'ai pas terminé.*
> - *Mais tu n'as rien rempli ! dit-il en se penchant sur la feuille.*
> - *J'ai pas eu le temps. »* (DRPO, p. 9)
> -

Nous pouvons très bien constater à travers ces deux extraits combien Ahlème souffre de ce décalage temporel et la rigidité du temps du monde occidental.

Par contre, quand elle évoque le temps arabe (algérien en l'occurrence), le ton devient plus souple montrant une nostalgie dissimulée sous ses propos, nous pouvons donc lire les extraits suivants :

« *J'ai l'impression qu'il s'est passé une semaine entre notre arrivée [en Algérie] et le moment où nous entrons enfin dans la maison.* » (DRPO, p. 143)

« *C'est marrant comme la vie défile au ralenti ici.* » (DRPO, p. 149)

« *Le temps ne roule pas pareil en Algérie, l'heure du départ arrive fourbement.* » (DRPO, p. 155)

Il est à noter que le premier constat que fait Ahlème du temps occidental se situe aux premières pages du roman et que celui qu'elle fait du temps arabe se situe aux dernières pages du roman comme pour renouer avec ses origines et s'éloigner de la France.

L'ordre

Faïza Guène a choisi un personnage plus mature ayant la tête sur les épaules, pour son deuxième roman. Ahlème son héroïne, est une rêveuse certes, (déjà par la connotation de son prénom), mais reste beaucoup plus réaliste que Doria de *Kiffe kiffe demain*. Plus âgée et avec plus de responsabilités, Ahlème nous raconte sa dure vie quotidienne mais aussi son passé plus tendre et auquel elle a beaucoup de nostalgie. Cette situation implique donc un autre type d'anachronie différent de la prolepse (que nous avons déjà abordée avec le roman de Doria) : l'analepse. Ces retours en arrière fréquents de l'héroïne ont une visée explicative car ils nous donnent plus de détails sur son passé et nous éclairent sur les éléments qui ont contribué à forger son caractère et sa personnalité. Mais parmi toutes les analepses du roman, deux nous ont particulièrement interpellées, par leur longueur : la première s'étale de la page 42 jusqu'à la page 46 dans laquelle elle nous raconte son enfance et son adolescence sans sa mère. La deuxième va de la page 62 à la page 65 et dans laquelle elle nous raconte le récit de la mort de sa mère. Ces discordances temporelles perturbent la linéarité mais ont une valeur purement explicative.

Des dix occurrences d'analepses que nous avons relevées dans le roman, cinq renvoient aux souvenirs de l'héroïne sur sa vie en Algérie qui représente pour elle le point de départ mais aussi le point du retour et du ressourcement : *« Et moi, je me suis assise à même la terre rouge, les paumes posées sur le sol, comme si je voulais qu'elle me donne la force, le courage*

pour repartir, et affronter la vie. » (DRPO, p. 151). Les souvenirs du passé de Ahlème renvoient doublement à l'image maternelle : d'un côté l'image de sa mère qu'elle a enterrée avant de quitter sa deuxième mère, sa patrie qu'est l'Algérie. C'est pour cette raison que les analepses fréquentes sur le passé algérien d'Ahlème ont une dimension obsessionnelle.

La vitesse

« *Du rêve pour les oufs* » se compose de 19 chapitres titrés, leur longueur est plus ou moins variable allant de deux à quinze pages. Nous nous sommes penchés sur les chapitres les plus longs afin de les comparer avec les chapitres les plus courts pour mettre en exergue les raisons qui ont poussé l'auteure à faire un tel choix. Nous avons compté six chapitres longs qui contiennent dix pages ou plus.

« Le froid de la grande ville » (11 pages) : est le premier chapitre long mais est également le premier chapitre du roman. L'héroïne s'y présente, mais la longueur de ce chapitre est due en grande partie au dialogue que tient Ahlème avec ses amies Nawel et Linda. En effet, le dialogue est le type canonique de la scène qui donne l'illusion de la coïncidence parfaite entre le temps de la lecture et le temps de l'énonciation.

Le chapitre intitulé **« Rien ne sert de courir pour rattraper le guépard »** (14 pages) contient également une part importante de dialogue entre Ahlème et son petit frère Foued ce qui fait la longueur de ce chapitre.

Dans le chapitre **« Ca s'en va et ça revient »** (10 pages), nous avons affaire à deux glissements narratifs : des récits seconds dans le récit initial. Le premier glissement narratif est de type épistolaire. En effet, Ahlème reçoit une lettre de sa tante Hanan (d'Algérie) que l'auteure nous livre dans son intégralité. Le deuxième glissement consiste en une mise en abyme, où Ahlème écrit à son tour une histoire identique à la sienne causant ainsi un effet vertigineux pour le lecteur et appuyant le fait que Ahlème est bien consciente de sa situation.

Les trois autres longs chapitres : **« On a besoin de ses deux mains pour applaudir »** (11 pages), **« Quand on a aimé, on ne compte plus »** (10 pages) et **« De l'autre côté »** (15 pages) ont tous pour thème central : l'Algérie, car dès que la narratrice en parle, elle y prend son temps à travers les différentes analepses déjà évoquées et les commentaires qu'elle en donne après. L'ordre et la vitesse temporels ont démontré que l'héroïne a beaucoup de nostalgie pour son pays d'origine même si *« [sa] place n'est pas ici non plus.* » (DRPO, p. 145).

Le moment de la narration

« Du rêve pour les oufs » est un récit à la première personne et la narration y est simultanée : c'est une technique très connue du roman contemporain qui *« donne l'illusion que le narrateur écrit au moment de l'action (ce qui est, bien sûr, impossible)»*.[59]Avec la narration simultanée, le lecteur a non seulement l'impression d'être présent dans l'histoire mais aussi d'y participer. Nous avons choisi de donner comme exemple de cette narration, l'incipit du roman pour montrer que c'est le présent de l'indicatif (comme le passé dans un roman traditionnel) qui exprime des actions ponctuelles et qui devient le temps des faits de premier plan, nous avons souligné les passages qui correspondent aux commentaires de Ahlème qui sont également au présent de l'indicatif, contrairement à la narration intercalée, actions et commentaires sont toujours au présent :

> *« Ça caille dans ce bled, le vent fait pleurer mes yeux et je cavale pour me réchauffer. Je me dis que je ne vis pas au bon endroit, que ce climat-là n'est pas pour moi, parce qu'au fond, ce n'est qu'une question de climat, et ce matin, le froid ouf de France me paralyse.*
>
> *Je m'appelle Ahlème et je marche au milieu des gens, ceux qui courent, se cognent, sont en retard, se disputent, téléphonent, ne sourient pas, et je vois mes frères qui, comme moi, ont très froid. Ceux-là, je les reconnais toujours, ils ont quelque chose dans les yeux qui n'est pas pareil, on dirait qu'ils aimeraient être invisibles, être ailleurs. Mais ils sont ici.*
>
> *A la maison, je ne me plains pas, même quand ils coupent le chauffage, sinon Papa me dit : « Tais-toi, tu n'as pas connu l'hiver 63. » Je ne réponds pas, en 63, je n'étais pas née. Alors j'avance et je glisse sur les rues lisses de France, je passe rue Joubert où quelques putes se parlent d'un trottoir à l'autre. On dirait de vieilles poupées abîmées qui ne craignent plus le froid. Les prostituées sont l'exception climatique, peu importe l'endroit, elles ne sentent plus rien.*
>
> *Mon rendez-vous à l'agence intérim est à 10h40. Pas 45. Pas 30. C'est précis, en France, chaque minute compte et je n'arrive pas à m'y faire. Je suis née de l'autre côté de la mer et la minute africaine contient bien plus que soixante secondes. »* (DRPO, pp. 7-8)

De plus, pour la description, le temps verbal employé est le présent dit de description ou scénique, employé à la place de l'imparfait qui agit comme une parenthèse dans le récit et ajoute une sorte d'effet d'immuabilité comme dans l'exemple suivant :

> *« [Tantie Mariatou] est pour moi un modèle, à la fois de femme, de mère et d'épouse. Tanite est très belle, ses lèvres sont charnues, ses hanches larges et sa cambrure en ont fait rêver plus d'un au village à l'époque. Bien qu'assez*

[59] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, 4e Edition, Armand colin, Paris, 2014, p. 44.

> *rebondie, elle possède quelque chose de très naturel qui rend sa démarche aussi légère que celle de l'antilope. »* (DRPO, p. 18)

La fréquence

Le roman *Du rêve pour les oufs* est construit sur les modes singulatif et répétitif. L'héroïne raconte une fois dans la plupart des cas ce qui lui est arrivé une fois. Cependant, elle raconte à plusieurs reprises ses rencontres dans les cafés avec ses amies Nawel et Linda ou avec Tonislav ; mais surtout les moments qu'elle passe seule *« […] au Café des Histoires [pour] noter tous ses petits récits »* (DRPO, p. 118).

Les récits en question sont de deux types : ceux qui sont réels et en relation avec sa vie :

> *« Parfois, il m'arrive d'écrire des choses dans un petit carnet à spirale que j'ai chouré au Leclerc de l'avenue. Dedans, je raconte un peu ce que je vis, ce qui me met de bonne humeur ou ce qui me fait péter un boulard. Je me dis que si un jour je deviens ouf comme mon père, au moins mon histoire sera inscrite quelque part, mes enfants pourront lire que j'ai rêvé. »* (DRPO, p. 38)

Pendant son voyage en Algérie, elle écrira sur beaucoup de choses pour ne pas oublier :

> *« J'écoute l'Algérie, je sens son odeur et j'écris dans mon petit carnet à spirale pour raconter tout ça. Je parle même du petit peigne en bois avec lequel mes tantes me lissent les cheveux. Je parle d'Isis, la marque qui a le monopole ici pour la lessive, et aussi le shampooing, le savon, le liquide vaisselle, le dentifrice, les serviettes hygiéniques…*
>
> *Je raconte la grande fête du premier soir […], le mouton qui a été égorgé puis le méchoui, toutes ces nouvelles têtes que j'ai dû mémoriser en très peu de temps.*
>
> *Je parle de ma cousine Khadra qui me colle toute la journée […] Dans mon carnet, je n'oublie pas de noter ce qui fait marrer Foued […] Je parle également de ce cousin d'Aïn Temouchent qui a demandé ma main au bout de trois jours ici. »* (DRPO, pp. 148-149)

Ou ceux qu'elle invente, en se transformant en auteur à son tour avec une nouvelle identité, créant par là des glissements narratifs en passant de statut personnage/narrateur à celui d'auteure. Elle qualifie de « nouvelle sociale » (DRPO, p. 85) le type de récits qu'elle rédige. La première nouvelle, purement fictive se déroulant pendant les années soixante, raconte l'histoire d'un amour impossible entre une jeune femme blanche appartenant à une famille militante dans le Front national et un homme Noir, sans papiers, musulman, orphelin, au

chômage avec un casier judiciaire. Ahlème fait tout de suite le rapprochement entre cette histoire d'amour et la sienne en qualifiant Tonislav de toute une liste d'adjectifs péjoratifs (comme elle le fait dans le récit qu'elle a rédigé) en disant *« Tonislav, Yougo, clandestin, avec un chicot en argent. »* (DRPO, p. 87).

La deuxième nouvelle[60] qu'Ahlème écrit est une mise en abyme parfaite de sa propre histoire d'amour ce qui accentue le fait de boucle et d'enfermement dans le roman mais surtout témoigne que la protagoniste est bien consciente de son destin. Ces retours fréquents de Ahlème au Cafés des Histoires montrent l'importance de l'écriture pour l'écrivaine et déploient toutes ses dimensions.

1.2.3. Les gens du Balto

Des trois romans étudiés, *« Les gens du Balto »* est celui où le marquage temporel est le plus flou et le plus complexe. L'histoire se passe en 2008 à la même année de l'écriture du roman, cette information est confirmée trois fois par des personnages : *« Pour être sûr qu'on est en 2008, faut prendre le train et s'éloigner pas mal. »* (GB, p. 15), *« on est en 2008. »* (GB, p. 19), *« D'abord on est en 2008 comme je l'ai déjà dit. »* (GB, p. 21). Le meurtre se passe de la nuit du vendredi à samedi, et le roman se divise en trois grands moments, chacun d'eux est divisé à son tour en sept chapitres, séparés par des dépêches de presse.

Le premier moment correspond aux présentations que font les personnages d'eux-mêmes ou des autres personnages.

Le deuxième moment correspond aux premiers aveux.

Le troisième moment correspond aux seconds aveux qui viennent compléter les premiers.

L'ordre

Le roman s'ouvre *in ultima res*, c'est-à-dire sur sa fin (soit sur une anticipation) et se ferme sur un flash back dans une visée explicative, car dans cette fin, nous apprenons que tout ce qui a été dit ou raconté entre le début et la fin du roman n'était qu'une mise en scène pour duper le lecteur et installer du suspens tout au long du roman.

Tous les personnages auront recours aux analepses parce qu'ils doivent expliquer aux gendarmes ce qu'ils ont fait le soir de la mort de Joël Morvier. La linéarité du récit en est

[60] Le récit en question se trouve aux pages 120-121.

fortement affectée et le lecteur est toujours tenu en haleine. C'est généralement le cas de tous les récits policiers ou polars.

La fréquence

Dans *« Les gens du Balto »*, c'est le mode répétitif qui domine le récit car il *« consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé une fois »*[61]. Ce mode est très présent dans les romans contemporains *« où l'action est considérée comme moins intéressante que le point de vue de l'action. »*[62].

En effet, ce sont les récits de chaque personnage et leurs aveux qui sont plus important que le meurtre de Joël Morvier et la manière dont il a été commis. Ce qui compte le plus, c'est comment chacun d'entre eux raconte sa version des faits et comment ces différentes versions s'unissent et n'en forment, à la fin, qu'une seule tel un puzzle. Plus le nombre des personnages est considérable et plus la reconstruction de l'intrigue est difficile pour le lecteur. De plus, la nature hétérogène des personnages ne fait que complexifier davantage tout travail de déchiffrement. C'est cette technique qui rend la lecture plus intéressante et le lecteur plus concentré. En cherchant à résoudre le crime, il apprend à mieux connaître les personnages et se rend compte que ce qui est plus important c'est la vie des personnages et non la mort de Joël Morvier.

Nous avons sélectionné deux exemples tirés du roman pour démontrer les effets de ce mode sur la lecture et sur l'interprétation du sens de l'histoire. Chaque exemple est composé de deux extraits appartenant chacun à un personnage différent.

Exemple n° 1

Extrait n° 1 (Tanièl)

> *« Je sais plus exactement mais il était au moins 18 heures quand je suis rentré. J'avais pas grand-chose mais il a quand même réussi à me péter l'arcade sourcilière. C'est impressionnant parce que ça saigne beaucoup mais en vérité par rapport à ce que je lui ai mis, c'est pas un truc de ouf. Je suis rentré par la porte du jardin. Discrètement. Mon père m'a vu passer. Il a fait semblant de s'intéresser deux secondes à moi. Il m'a demandé où j'allais, je crois, et puis c'est tout. Je crois qu'il a même pas remarqué que je saignais. Je suis allé dans la chambre et mon petit frère Yeznig était assis là. Il était déjà rentré du CAT, le centre où il taffe. » (GB, p. 73)*

[61] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, 4e Edition, Armand colin, Paris, 2014, p. 48.
[62] *Ibid.,* p. 48.

Extrait n° 2 (Jacques)

> *« A ce moment-là, j'ai vu le fiston passer devant moi. Ca m'a étonné qu'il rentre si tôt. « Où que t'étais ? » je lui ai dit. J'ai remarqué l'état de sa figure. Pas jolie à voir mais j'ai pas cherché à en savoir plus. Le gamin a dû penser que je voyais rien comme à mon habitude. Mais j'ai compris qu'il s'était battu. A peine dix minutes plus tard, je le vois ressortir comme un voleur. […]*
>
> *Vous devez trouver ça ridicule mais quel conseil un chômeur de ma catégorie, fourré toute la journée devant la télé, peut-il donner à son fiston ? » (GB, pp. 80-81)*

Dans le premier extrait, Tanièl nous apprend que son père n'a même pas remarqué sa blessure, montrant ainsi l'indifférence du père. Cependant, le deuxième extrait, celui du père, nous apprend que ce dernier a bien remarqué la blessure de son fils et en a compris la cause, mais c'est son manque de courage et d'audace et non de l'indifférence qui a causé son mutisme. D'ailleurs, le commentaire qu'il ajoute à la fin de l'extrait justifie bien nos propos.

Exemple n° 2

Extrait n° 1 (Tanièl)

> *« Je suis venu plus vite que la lumière. Un mec qui a la haine, c'est un mec rapide. J'étais tellement nerveux que j'ai presque couru pour arriver. On dirait qu'on m'avait mis un bâton de dynamite dans le boxer. » (GB, pp. 73-74)*

Extrait n° 2 (Magalie)

> *« Mon Tani, je l'ai vu arriver en détalant. Il arrachait presque des morceaux de gazon avec ces baskets tellement il avançait vite. Avec sa petite casquette rouge vissée sur le crâne, il ressemblait à un champion de tennis. C'était trop chou. Je le voyais arriver vers moi et je me disais bien fort à l'intérieur de ma tête : « Faut pas que je rigole. »*
>
> *C'était dur de se retenir, la scène allait être hyper comique. » (GB, p. 96)*

Dans le premier extrait, la situation du côté de Tanièl est dramatique grâce à l'emploi de termes comme : « la haine, nerveux, dynamite » ainsi que le comparatif 'plus vite que' qui montrent le sérieux et l'importance du rendez-vous. Mais dans le second extrait, le ton relève beaucoup plus du comique voire du sarcastique grâce aux termes suivants : « c'était trop chou, je rigole, dur de se retenir, hyper comique ». Cet exemple expose de façon très claire les

points de vue de chacun de ses deux personnages, alors que Tanièl vit un moment très décisif dans sa vie, Magalie, elle, prend les choses à la légère.

La vitesse et le moment de la narration

Dans ce roman, nous avons constaté que la vitesse et le moment de la narration coïncident. Tout le roman est construit sur une grande scène, nous avons l'impression que le roman est une sorte de dialogue entre les gendarmes (qui sont absents en tant que personnages mais présents à travers des marques grammaticales) et les personnages. Cette forme de dialogue du roman rejoint le moment de la narration qui est une narration simultanée. Si la scène ou le dialogue « *donne l'illusion d'une coïncidence parfaite entre le temps qu'on met à lire l'épisode et le temps qu'il met à se dérouler.* »[63], nous avons l'impression que les narrateurs parlent au même moment que nous lisons, comme s'il ne s'agissait plus d'un roman mais d'un film ou d'une pièce de théâtre. C'est l'oralité du style d'écriture qui y joue un rôle important. Les personnages sont plus vus comme des conteurs que des narrateurs.

2. Personnage et axiologie

Le personnage participe à la mise en place des valeurs dans le roman (l'axiologisation). Selon Glaudes et Reuter :

> « *Aucun récit n'est absolument 'neutre', car il propose une certaine représentation de la réalité parmi d'autres possibles, à ce titre, il porte les marques d'une vision du monde, qu'elles soient manifestes ou latentes, ces marques textuelles peuvent être analysées avec les instruments de la linguistique et de la sémiotique, elles se concentrent pour une bonne part sur ces objets sémiologiques complexes que sont les personnages, dans la mesure où ils figurent – directement ou indirectement – des sujets, leurs conduites, leurs rapports aux autres et au monde.* »[64]

Les deux auteurs ont choisi d'employer le terme de « marque » dans un souci purement méthodologique car il est quasi impossible de définir, dans un récit, tous les lieux de l'investissement des valeurs, à partir du moment où « *toute unité ou niveau considéré se*

[63] *Ibid*., p. 45.
[64] Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998, pp. 63-64.

trouve investi »[65]. La grille d'investigation qu'ils proposent est basée sur les quatre critères suivants : la clarté narrative, la conformité à la doxa, la présence (ou l'absence) d'une thèse unificatrice et le choix du dispositif énonciatif.

Dans le but d'aboutir à des résultats plus pertinents, nous avons choisi d'étudier à part les deux premiers romans de Faïza Guène du fait de leurs ressemblances séparément du troisième qui ne présente pas les mêmes critères avec eux.

1. La clarté narrative

Celle-ci renvoie à la lisibilité du récit. En effet, plus le roman est facile à lire et mieux il est reçu surtout pour des romans comme ceux de notre corpus appartenant à la littérature de jeunesse donc destinés à un public assez jeune pas toujours averti. Cette lisibilité pour être garantie s'appuie sur plusieurs facteurs[66] tels que :

- *« Le nombre des protagonistes, plus ou moins, important selon les types de récits ;*
- *La clarté de la quête autour de laquelle se constitue la fiction et des rôles qu'elle permet de définir ;*
- *La hiérarchisation des personnages selon des règles sélectives ;*
- *Leur distinction par les désignateurs et la co-référence, par 'l'étiquette' et les qualifications, par des critères comportementaux ; et surtout par leur répartition en camps opposés. »*

« Kiffe kiffe demain » et « Du rêve pour les oufs » mettent, chacun, en scène, un seul personnage principal (féminin pour les deux) et autour duquel se trouvent d'autres personnages secondaires. Cependant, seule la vie des deux protagonistes représente le noyau des deux récits. Doria nous dévoile son journal intime de toute une année de sa vie et Ahlème nous raconte ses galères, ses amours et les récits qu'elle écrit. La plupart des personnages secondaires des deux romans occupent la fonction d'adjuvant eux deux personnages principaux, leur vie sont attachées à celle de Doria et d'Ahlème sans pour autant entraver ou bousculer l'intrigue principale. Le lecteur est généralement touché par les deux protagonistes et sa lecture est rarement brouillée. De plus, le fait qu'Ahlème soit orpheline (du côté maternel) et que Doria ait été quittée par son père, fait naître un sentiment d'attendrissement et d'attachement chez lecteur envers ces deux personnages, assurant par là la lisibilité du récit.

[65] Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et didactique du récit*, Coll. Didactique des textes, 1996, p. 108.
[66] Ibid., p. 109.

Du côté de la clarté de la quête, nous pouvons dire que les histoires de Doria et d'Ahlème ne sont pas du genre compliqué. Elles ne font que relater leur quotidien et tentent tant bien que mal de sortir de leur misère. Si la première veut faire entendre sa voix et celle de sa communauté et de dénoncer les injustices sociales vécues en banlieue ; la deuxième cherche son identité et espère trouver un équilibre à sa vie. Les thèmes ne sont pas nouveaux mais échappent judicieusement aux clichés et aux stéréotypes souvent attribués à la littérature beur grâce à la finesse de l'auteure qui n'ajoute aucun misérabilisme à ses écrits, bien au contraire, ses protagonistes, malgré leur vie difficile ne se plaignent jamais de leur situation, comme dans les exemples suivants :

> *« Ca y est. J'ai eu seize ans. Seize printemps comme ils disent dans les films. Personne ne s'en est rappelé. Même pas Maman. Cette année, on m'a pas souhaité mon anniversaire. L'année passée non plus d'ailleurs… […] Si personne n'a pensé à mon anniversaire cette année, tant pis. Et puis franchement, je comprends. Je suis pas quelqu'un d'extraordinaire. Il y a des gens, tout le monde se rappelle leur fête. Y en a même c'est marqué à l'éphéméride dans le journal. Mais moi, je suis personne. Et je sais pas faire grand-chose ».* (KKD, p. 169)

Ou encore : *« De toute façon, on nous invite jamais nulle part. Bien longtemps après les fêtes les gens viennent voir Maman pour s'excuser de l'avoir oubliée. C'est pas grave. Maman et moi on s'en fout de pas faire partie de la jet-set. »* (KKD, p. 110)

On remarque la même attitude dans l'extrait suivant : *« C'est pas grave non plus si j'ai plus mon père, parce qu'il y a plein de gens qu'ont plus de père. Et puis j'ai une mère… »* (KKD, p. 188)

Ahlème use de la même légèreté dans ses propos comme dans l'exemple qui suit :

> *« Je gratte, je remplis leurs cases, je coche, je signe. Tout est minuscule sur leur formulaire et leurs questions sont presque vexantes. Non, je ne suis pas mariée, je n'ai pas d'enfants, je ne suis pas titulaire du permis B, je n'ai pas fait d'études supérieures, je ne suis pas reconnue invalide par la Cotorep, je ne suis pas française. A la rigueur, où se trouve la case « Ma vie est échec » ? Comme ça, je coche directement oui, et on n'en parle plus. »* (DRPO, p. 10)

Ou encore :

> *« Puis vient la question inévitable que je redoute toujours. « Et les amours ? » Un hochement de tête suffit dans ces cas là. Elles comprennent très vite. […] Ensuite comme d'habitude, l'éternel refrain : « Comment une jolie fille comme*

> *toi est encore célibataire ? […] Je n'arrive pas à leur faire comprendre que je ne le vis pas si mal qu'elles le croient, parce que si tout va bien, la ménopause, c'est pas pour demain. »* (DRPO, p. 12)

A travers ces extraits, nous remarquons que les deux héroïnes n'ont pas de rancune envers les autres, ni envers la vie et qu'elles sont fortes à leur manière et ne cherchent pas à dramatiser les situations ce qui rend leur quête facilement compréhensible et repérable.

Dans notre chapitre intitulé « Personnages féminins vs personnages masculins », nous avons démontré que l'auteure met en avant ses personnages féminins même si son écriture est loin d'être féministe. C'est justement pour cette raison qu'elle réussit à ne pas perdre son lectorat masculin. Les personnages féminins ont beau être mis en avant, elles n'en sont pas pour autant des héroïnes à proprement parler. Elles sont toutes aussi banales les unes que les autres, rien ne les range dans la classe des héros, notion d'ailleurs « périmée » à nos jours. Le personnage principal d'un roman n'est plus cet être héroïque accomplissant des actions hors du commun. Les femmes de Faïza Guène sont ordinaires et ont des vies ordinaires et souvent rien ne s'améliore pour elles : Doria échoue dans ses études et est dirigée dans une formation de coiffure, chose qu'elle n'apprécie guère. Le récit de Ahlème se termine comme il a commencé, elle fait toujours la queue pour renouveler son titre de séjour.

Dans l'analyse que nous avons menée sur le statut sémiologique du personnage, nous avons pu observer que du fait que Doria et Ahlème soient des narratrices autodiégétiques, leur étiquette sémantique, bien que pauvre (se résumant à je/me/moi), est homogène garantissant donc la lisibilité de leur récit et par conséquent aboutissant à la clarté narrative.

2. La conformité à la doxa

« Entendue comme la somme des discours courants, le back-ground *idéologique d'une société à partir duquel s'organise les dissensus, l'ensemble « mou » des évidences partagées, des lieux communs, des clichés, des stéréotypes. »*[67] Comme nous l'avons déjà mentionné, ce sont les personnages féminins qui sont mis en avant au détriment des personnages masculins. Ces derniers, pour la plupart, ont des comportements qui s'écartent des valeurs morales de la société comme la violence, l'hypocrisie ou la trahison. Les femmes par leur rejet de ces comportements se trouvent en conformité avec la doxa facilitant au lecteur le travail de déchiffrement.

[67] *Ibid.,* p. 109.

3. La présence d'une thèse unificatrice

Dans le roman « Kiffe kiffe demain », le message transmis par l'auteure à travers ses personnages est clair : celui de lever le voile sur les injustices dont personne ne parle en banlieue comme l'exemple de Samra, une jeune fille incarcérée de force chez elle par son père et son frère :

> *« Quand Samra était enfermée chez elle, dans sa cage en béton, personne n'en parlait, comme si les gens trouvait ça normal. Et maintenant qu'elle a réussi à se libérer de son dictateur de frère et de son tortionnaire de père, les gens l'accusent. J'y comprends rien. »* (KKD, pp. 92-93).

Doria veut être le porte-parole de sa génération et de sa banlieue :

> *« Je me dis que c'est peut être pour ça que les cités sont laissées à l'abandon, parce que peu de gens votent. On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on n'a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre. »* (KKD, pp. 97-98)

Malgré son jeune âge et son caractère impulsif de jeune adolescente, Doria est bien consciente de ce qui se passe autour d'elle, son désir de voter le montre bien.

Le message d'Ahlème est tout autre, celui de persévérer sans jamais perdre espoir. A l'exemple d'un Sisyphe, elle ne se laisse jamais abattre par rien, la forme circulaire du récit en dit beaucoup sur sa ténacité. Quand M. Miloudi lui demande quel est le métier qu'elle a exercé qui lui plait le plus, elle lui répond : *« C'étaient des petits jobs de serveuse ou de vendeuse que j'ai faits. C'est pour gagner de l'argent, monsieur, c'est pas mon projet de vie. »* (DRPO, pp. 9-10). Aussi quand elle passe en revue tous les emplois qu'elle a exercés, elle termine par : *« Evidemment que j'aspire à mieux, mais il faut bien vivre. »* (DRPO, p. 37).

Ahlème représente également la difficulté de s'intégrer dans la société française quand on ne possède pas la nationalité. Tout au long du roman, nous pouvons lire des passages qui montrent ce problème d'intégration dont voici quelques extraits :

> *« Ca m'a toujours étonnée cette drôle de gratitude que le Patron et d'autres messieurs de son âge ont pour leur pays d'accueil. On rase les murs, on paie son loyer à l'heure, casier judiciaire vierge, pas cinq minutes de chômage en quarante de boulot, et après ça, on ôte le chapeau, on sourit et on dit : 'Merci la France !' »* (DRPO, p. 66)

Comme dans l'extrait suivant : « *[…] je lui dis comment mon frère et moi, nous marchons à cloche-pied dans ce bled, car on doit se faire discrets, on n'est pas nés là.* » (DRPO, p. 107) ou pour décrire la France en employant l'expression *« le vide-ordures »* (DRPO, p. 131). Mais cela n'empêche pas Ahlème de continuer sa vie et de vouloir accomplir sa quête, la persévérance en ayant toujours une attitude positive reste la thèse unificatrice qui domine le roman.

4. Le verrouillage du système énonciatif

> *« Par 'verrouillage', nous entendons essentiellement les mécanismes qui permettent de prendre aux sérieux le récit et qui réduisent – autant que possible – la distance du lecteur avec l'histoire racontée et ses modes de marquage. De fait, l'adhésion du narrateur ou du lecteur à l'histoire peut être mis en péril par différents procédés qui lui ôtent une bonne part de son sérieux. Parmi ces procédés, citons :*
>
> - *Les formes de l'ironie ;*
> - *La rupture dialogique du dispositif énonciatif qui impose une position de lecture, au travers de l'organisation des personnages, de la narration et de la focalisation ;*
> - *L'instauration d'une distance qui empêche l'identification et l'illusion référentielle de s'instaurer. »*[68]

Le roman « Kiffe kiffe demain » obéit à ce dernier critère de l'axiologie, avec quelques discordances qui entravent quelque peu l'illusion référentielle comme les différentes adresses au lecteur que Doria s'amuse à faire. Ces interpellations vont des adresses directes comme : *« Vous avez vu ? »* (KKD, p. 47), *« Vous voyez pas bien le rapport ? »* (KKD, p. 76), *« Ah oui, je vous avez pas dit. »* (KKD, p. 107), *« Ce que vous savez. »* (KKD, p. 180) aux différentes explications qu'elle rajoute entre parenthèses quand elle veut commenter discrètement et en intimité, avec le lecteur, ce qu'elle pense comme : *« Le père de Samra, tortionnaire à la retraite* ***(puisque sa fille est partie)*** *»* (KKD, p. 149), *« S'il [père de Samra] pouvait mettre sa fierté de côté, il verrait que le plus important c'est le bonheur de sa fille.* ***(Je la joue un peu série américaine à moralité mais je m'en fous, j'assume). »*** (KKD, p. 150), *« On a donc eu la chance de voir Lindsay* ***(c'est comme ça qu'elle l'a appelée… sans commentaire)*** *encore enduite de placenta dans les bras de sa Maman* ***(je sais pas comment elle a fait Dumachin mais son brushing tenait toujours après l'accouchement)****»* (KKD, p. 184). Malgré ces interpellations qui impliquent la présence du lecteur dans le texte, le roman de par sa forme (journal intime) ne perd pas pour autant son sérieux et le verrouillage du

[68] *Ibid.*, p. 110.

système énonciatif reste maintenu. Doria, à travers ses mots simples et ses critiques plutôt attachantes, réussit à donner de l'authenticité à son journal intime, le fait même de le dévoiler en est une preuve.

De son côté, le récit de Ahlème lui aussi est brisé par l'emploi de l'ironie censée faire perdre son sérieux à un discours. L'ironie employée par Ahlème est généralement auto-dérisoire, c'est-à-dire qu'elle renvoie à elle-même ce qui exclut donc l'atteinte à l'autre qu'est le lecteur créant ainsi un système de sympathie et redonnant de l'équilibre au verrouillage du système énonciatif. Ce qui était censé le corrompre ne fait, paradoxalement, que le souder davantage. L'autodérision exprimée par Ahlème traduit son courage vis-à-vis des situations difficiles de la vie. Souvent décrite comme « la politesse du désespoir », l'autodérision de Ahlème est présente même dans son prénom. Ahlème est un rêve qui ne se réalise pas, et pourtant sans jamais tomber dans le désespoir. Nous avons relevé quelques extraits démontrant l'autodérision de Ahlème qui reste une attitude positive.

> *« Sonia nous a placés par binômes dans chacun des rayons.* ***Avec la veine que j'ai****, je suis tombée sur un rayon outillage avec un petit type qui s'appelle Raphaël Vignon et qui n'a pas décroché un moi de toute la soirée.* ***Génial*** *! Me voilà coincée dans ce festival de clous, de vis et de boulons avec un mec atteint de constipation verbale. »* (DRPO, p. 35)

Ou :

> *«J'ai mal au dos et aux jambes, en plus. A force d'être restée collée à l'escabeau, j'ai de vilaines traces sur chacun des genoux, et tout ça pour une rémunération de soixante cinq euros.* ***Avec cette fortune****, je fais seulement deux fois le marché. »* (DRPO, p. 36)

Ou encore :

> *« Lorsque la température est redescendue, je me suis trouvée bien bête. Je n'avais même pas réglé mes histoires de papelards au bout du compte. Résultat, je suis revenue le lendemain matin, vaincue, les yeux au sol et,* ***chanceuse comme je suis****, je suis tombée sur la même employée que la veille. Manifestement, elle ne se souvenait pas de moi. »* (DRPO, p. 48)

La destruction du verrouillage du système énonciatif est également corrigée par la structure même de l'écriture : en employant une narration simultanée, l'écrivaine donne l'impression que le récit se déroule devant les yeux du lecteur faisant oublier ainsi les marques de l'ironie.

A travers cette analyse des deux premiers romans de Faïza Guène, nous pouvons affirmer que les personnages ne sont pas seulement une construction purement linguistique mais qu'ils font partie intégrante de l'axiologie romanesque.

Le schéma axiologique du troisième roman du corpus n'est pas aussi clair que dans les deux premiers.

1. **La clarté narrative**

Le premier critère qui devrait assurer la clarté narrative serait le nombre réduit de protagonistes. « Les gens du Balto » compte huit personnages principaux, ce qui perturbe d'emblée la lecture. Qui suivre ? Mais surtout qui croire ? Car sept d'entre eux sont accusés de meurtre du huitième qui en réalité se suicide. Ce qui rend la tâche de lisibilité encore plus difficile c'est le fait que ces personnages sont différents sur plusieurs niveaux : générationnel, ethnique, religieux et financier. Ils sont hommes, femmes, jeunes, âgés, arabo-musulmans, fançais, arméniens, chrétiens, riches, pauvres. A première vue tout les sépare, mais le meurtre de Joël Morvier va les réunir. La clarté de la quête n'est pas non plus facilement repérable. Au premier abord, on a l'impression que la quête est la découverte de la vérité quant au meurtre du patron du bar de la ville, mais, en réalité, cette dernière ne s'avère qu'un prétexte pour d'autres quêtes plus personnelles relatives à chacun des personnages comme : trouver l'amour, la paix, le bonheur, réussir à s'intégrer, s'épanouir dans la vie et s'améliorer… Le nombre des protagonistes qui sont tous des personnages principaux impose cette multitude de quêtes rendant non aisée le décryptage du texte par le lecteur.

2. **La conformité à la doxa**

Les personnages du roman « Les gens du Balto » sont des êtres qui témoignent de beaucoup de bassesses et de décadence morale et ont pour la plupart des comportements en décalage avec les valeurs communes de la société.

Joël Morvier est un homme dur et insensible, ses propos sont souvent violents :

> *« Je suis tel que l'usine de la nature m'a fabriqué. On me traite d'insensible mais je n'ai pas eu le choix des options au commencement, ce qui n'a pas empêché la voiture de rouler. Fabrication française je précise. A les écouter, faudrait s'émouvoir du moindre enfant violé. Moi aussi je regarde des images à la télévision, les attentats, les accidents, les ouragans et les vieillards qui crèvent de chaleur. Rien à faire. Ca ne me touche pas. J'ai perdu mon père*

> *assez jeune. Je ne suis pas le seul. Un père, ça meurt un jour ou l'autre. C'est pas pour faire chialer que je raconte ça, seulement pour expliquer.* » (GB, pp. 7-8)

Tanièl est un jeune adolescent qui prend de la drogue et qui n'a aucun respect pour sa mère et ses propos sur elle sont contraires aux valeurs familiales : *« Elle est flinguée cette femme.»* (GB, p. 11), *« Ouais, elle est vraiment vulgaire ma daronne… »* (GB, p. 13), *« Elle a pas de goût, j'aime ni ses vêtements, ni le papier peint du salon, ni les rideaux. J'ai honte d'inviter Magalie à la maison, je veux pas qu'elle voie ma vieille, ni la nappe du salon, ni le canapé à franges, ni mon daron affalé dessus. »* (GB, p. 14)

Magalie est comme Tanièl, irrespectueuse envers ses parents et les valeurs familiales ne sont plus importantes pour elle, et souhaiterait quitter sa famille comme l'a fait sa sœur avant elle : *« Ma grande sœur qui travaille à la télé. Elle a quitté de bled pourri et notre famille avec pour aller à la capitale. Moi, le fond de ma pensée, c'est qu'elle a eu bien raison de se tirer, et dès que j'aurai l'occasion, c'est certain que je ferai exactement pareil. »* (GB, p. 22)

Yéva est une femme vulgaire et qui n'a pas sa langue dans sa poche. Son non respect des valeurs réside dans sa manière grossière de parler surtout à son âge (la cinquantaine).

Jacques le mari de Yéva et le père de Tanièl (et Yeznig) est dépourvu de valeurs familiales depuis le jour où il a été licencié et ne subvient plus aux besoins de sa famille en jetant toute cette responsabilité sur le dos de sa femme. De plus, il gaspille le peu d'argent qu'elle arrive à mettre de côté (pour payer le crédit de la maison) dans les jeux au casino : *« Rester sans bosser, pour moi, c'est pas bon, ça me fait repenser au casino. Juste un petit tour aux machines à sous me détendrait un peu […] »* (GB, p. 34)

Ali Chacal, en buvant de l'alcool, ne respecte plus les valeurs religieuses de la communauté arabo-musulmane à laquelle il appartient, il ne parle pas sa langue maternelle (le Kabyle), quand il rentre un soir chez lui complètement ivre et battu, et que ses parents lui demandent ce qu'il lui était arrivé, il se contente de leur répondre : *« Parlez français s'il vous plaît, je comprends rien […] »* (GB, p. 89). En parlant des valeurs familiales, il dit : *« Mais putain, ce cartable-là, il pèse sept cents kilos. Moi je m'en suis débarrassé. »* (GB, p. 86)

A travers les comportements de la plupart des personnages, la conformité à la doxa n'est pas respectée donc non réalisée.

La présence d'une thèse unificatrice

A la première lecture du roman, nous avons l'impression réductrice et naïve de croire qu'il s'agit d'une banale histoire policière et que la découverte du meurtrier est le seul objectif et la seule quête du roman. Cependant, au fur et à mesure, nous nous rendons compte que cette enquête n'est qu'un prétexte, un décor, pour des quêtes multiples. La thèse unificatrice ne serait donc pas totalement absente mais fragmentée, fractionnée en plusieurs thèses à analyser chacune à part selon chaque personnage.

3. Le verrouillage du système énonciatif

Ce critère est, comme pour les autres romans, non respecté dans « Les gens du Balto ». Le roman perd une part de son sérieux à cause de sa forme. Huit personnages vont prendre la parole tout à tour à trois reprises, y compris Joël Morvier censé être mort. Cette forme en chorale détruit toute linéarité et lisibilité du récit. Le temps chronologique n'y est pas respecté, le roman commence par sa fin et se termine par son début, rien ne vient faciliter la tâche au lecteur. Tout est brouillé et le système énonciatif subit les retombées de la destruction des autres marquages axiologiques.

Ce problème est lié à la nature même des personnages, dans notre chapitre intitulé « La notion d'anti-héros chez Guène » nous traitons d'une nouvelle notion que avons baptisée « anti-héros collectif » qui fonctionne selon comme celle de héros collectif mais dans le sens inverse. La notion de héros collectif renvoie à une époque où un seul personnage n'est plus capable de jouer seul le rôle d'héros sinon qu'avec d'autres personnages. Celle d'anti-héros fonctionne sur le même principe. Le personnage se dégrade à tel point de ne plus pouvoir assumer seul même le rôle d'anti-héros. Assistons-nous à une nouvelle mort du personnage ?

3. Personnages et thématiques

L'analyse des thèmes est intéressante dans la mesure où elle permet de déterminer comment un sujet a été traité de manières différentes d'une œuvre à l'autre chez un même auteur ou chez des auteurs différents à travers le temps. Dans notre approche, les thèmes seront analysés dans les trois romans du corpus mais ce qui sera plus intéressant c'est que nous les mettrons toujours en relation avec les personnages. Nous avons pu définir avec précision quatre grands thèmes presque obsessionnels dans l'œuvre de Faïza Guène à savoir : l'intégration (ou la désintégration), les parents, le retour au pays et la télévision.

3.1.L'intégration (ou la désintégration)

Ce thème n'est pas nouveau dans la littérature dite « beure » ou « issue de l'immigration », bien au contraire, il a été chez par la plupart des auteurs, rangés sous cette étiquette, l'élément déclencheur de l'acte de l'écriture même. Cependant, depuis les premiers romans beurs des années 80 à nos jours, et plus particulièrement chez Faïza Guène, ce thème est repris différemment. Si l'intégration, chez les prédécesseurs, était comme une première phase vers la reconnaissance de l'Etat français de la communauté issue de l'immigration, pour Faïza Guène, cette question n'est pas sa cause. Etant née et grandit en France, le problème de l'intégration ne se pose pas pour elle, mais pour la génération des parents qui eux doivent s'intégrer dans un milieu qui leur est étranger, cette réflexion est bien apparente dans ses écrits. C'est pour cette raison que Faïza Guène aborde la question de l'intégration différemment des premiers écrivains beurs qui l'on précédé et nous ne pouvons, certainement, pas nier que ces grâce à ses derniers (qui ont beaucoup fait) qu'elle peut se permettre une telle approche du sujet.

L'intégration est au cœur de l'œuvre guénienne, elle est présente dans ses trois romans, mais de manières bien distinctes et que nous pouvons résumer à travers les couples suivants : Doria/Yasmina (pour Kiffe kiffe demain), Ahlème/Foued (pour Du rêve pour les oufs) et Ali/Nadia (pour Les gens du Balto).

1. Doria/Yasmina

Dans le premier roman du corpus, la question de l'intégration est vécue différemment par Doria et sa mère Yasmina. Chez cette dernière, l'intégration est la même que celle qui a été abordée par les premiers romans beurs.

Yasmina la mère de Doria, étant née au Maroc, se sent toujours comme une invitée et à du mal à s'adapter dans ce pays qui n'est pas le sien. Déjà, son arrivée en France détruit en elle le rêve d'une vie meilleure :

> *« Ma mère, elle, s'imaginait que la France, c'était comme dans les films en noir et blanc des années soixante. […] Avec sa cousine Bouchra, elles avaient réussi à capter les chaînes françaises […] Alors quand elle est arrivée avec mon père à Livry-Gargan en février 1984, elle a cru qu'ils avaient pris le mauvais bateau et qu'ils s'étaient trompés de pays. Elle m'a dit que la première chose qu'elle avait faite en arrivant dans ce minuscule F2, c'était de vomir. Je me demande si c'étaient les effets du mal de mer ou un présage de son avenir dans ce bled. »* (KKD, p. 21).

Cet extrait montre bien l'attitude de désillusion et de dégoût de Yasmina vis-à-vis de ce pays. La dernière phrase, ironique, le confirme car il est impossible que ce soit le mal de mer qui ait causé cette nausée, puisque le point d'arrivée du bateau est bien loin de Livry-Gargan et qu'il faut prendre la route ou l'avion pour y arriver écartant donc toute possibilité de mal de mer. C'est donc le présage de son avenir en France qui a écœuré Yasmina.

Son mari ne l'a jamais laissé travaillé *« Quand Papa habitait chez nous, il était même pas question qu'elle travaille alors qu'on était grave en galère de thune. Parce qu'une femme pour Papa c'était pas fait pour bosser non plus. »* (KKD, pp. 114-115) et c'est ce qui a contribué encore plus à son enfermement et à sa difficulté à s'intégrer. Bien au contraire, Yasmina cherchait toujours à s'éloigner de la culture française car comme elle l'a expliqué à sa fille : *« […] elle s'était inscrite au cours de couture parce qu'il n'y avait pratiquement que des Maghrébines et que ces réunions de femmes le mercredi après-midi autour de leurs machines à coudre Singer des années quatre-vingt, ça lui rappelait un peu le bled. »* (KKD, p. 33), nous comprenons grâce à cet extrait que Yasmina a toujours été nostalgique pour son pays et préférait rester loin de la société française. Mais après le départ de son mari, Yasmina s'est vue dans l'obligation de travailler d'abord comme femme de ménage pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa fille. En se faisant, injustement, licenciée, elle arrive par la suite à décrocher une formation d'alphabétisation (et d'intégration en quelque sorte) rémunérée et à trouver un nouvel emploi plus décent et nous apprenons à la fin du roman qu'elle est devenue : *« […] dame de cantine pour la municipalité. Elle sert les enfants de l'école primaire Jean-Moulin. Y a même son prénom marqué en rose sur sa blouse : Yasmina. »* (KKD, p. 139). L'évocation du prénom brodé sur la blouse est une réaction contre le traitement raciste que recevait la mère de Doria dans son premier emploi où elle se faisait

appeler « Fatma » par son patron car *« Ca doit bien le faire marrer, M. Schihont, d'appeler toutes les Arabes Fatma, tous les Noirs Mamadou et tous les Chinois Ping-Pong. »* (KKD,p. 14). De plus, la formation proposée à Yasmina contribue aussi à son intégration et à son émancipation car : « Elle est plus heureuse, plus épanouie. […] Même l'assistante sociale Cyborg lui a fait remarquer qu'elle progressait. » (KKD, pp. 139-140).

Pour Doria, le problème d'intégration ne se pose pas ou du moins ne se pose pas de la même manière qu'avec sa mère. Pour elle, la France est son pays. En parlant de la formation d'alphabétisation de sa mère, elle dit : « *On va lui apprendre à lire et à écrire la langue de mon pays. »* (KKD, p. 80), ce qui prouve que Doria ne se sent pas étrangère et fait de la France *son* pays. Le départ lâche du père au Maroc va accentuer cette attitude chez Doria. En coupant ses liens avec sa fille, celle-ci décide de couper à son tour tous ceux qui la lient à son père mais à son pays d'origine également *: « Maintenant de toute façon, je crois qu'on retournera plus jamais au Maroc. »* (KKD, p. 22). Tout au long du roman, elle aura une vision très péjorative de son père mais aussi de son pays le Maroc.

L'intégration chez Doria se fera plutôt dans la citoyenneté, son désir de vote et de faire entendre sa voix en est une preuve incontestable : *« On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on n'a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre. »* (KKD, pp. 97-98)

La question de l'égalité des chances est une cause qu'elle souhaiterait défendre, quand elle apprend que la collègue de sa mère a eu gain contre leur employeur, elle en est toute émue et heureuse et dit : *« Eh ben voilà, ça me suffit comme cadeau d'anniversaire, savoir qu'il y une justice ici-bas. Je commençais à sérieusement en douter. »* (KKD, p. 172). Même si sa thérapie avec Mme Burlaud est terminée à la fin du roman et qu'elle arrive quand même à s'en sortir dans sa formation en CAP coiffure, elle reste insatisfaite parce qu'elle ne *« sait toujours pas ce qu'[elle] veu[t] faire pour de vrai. Parce que la coiffure, disons que c'est un truc en attendant. »* (KKD, p. 177)

Elle est consciente que malgré la nette amélioration qu'elle vit elle et sa mère, il *« […] y a plein de trucs à changer… »* (KKD, p. 188), en parlant bien sûr de sa cité ; elle va même s'imaginer politicienne : *« Du CAP coiffure à l'élection présidentielle, il n'y a qu'un pas… »* ((KKD, p. 188). Son rêve serait de mener *« une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, tous. »* (KKD, p. 189). Dans cette phrase le « on » et le « tous » renvoient, sans aucun doute, à toute la communauté banlieusarde, ensuite elle

rajoute : *« Y a pas que le rap et le foot dans la vie. »* (KKD, p. 189) pour montrer qu'elle s'éloigne bien des stéréotypes souvent liés aux rares personnes qui arrivent à sortir de la misère des banlieues et donc à mieux s'intégrer dans la société du centre. D'ailleurs cette même phrase est reprise plus tôt dans le roman à la page 153, en parlant de son ami Hamoudi : *« Il a trouvé sa sortie de secours aujourd'hui. Il parle carrément de faire sa vie avec Lila. Ça veut dire qu'il n'y a pas que le rap et le foot. L'amour c'est aussi une façon de s'en sortir. »*

2. Ahlème/Foued

Dans « *Du rêve pour les ouf s* », les deux personnages touchés par la question de l'intégration sont Ahlème et son petit frère Foued, tous deux nés en Algérie. Ahlème, malgré son jeune âge (24 ans) est bien consciente de sa position et de celle de son frère en France, avec la circulaire de février 2006 concernant l'expulsion des étrangers, elle sait très bien que le moindre faux pas leur serait fatal. Ses relations avec l'Algérie et la France sont conflictuelles. Pour, elle, l'Algérie est le pays des sources, des souvenirs et des origines, *« mais en réalité [sa] place, n'est pas [là] non plus. »* (DRPO, p. 145). La France représente, pour elle, le pays d'accueil, de l'espoir et d'un futur meilleur, mais elle ne s'y sent pas pour autant chez elle parce qu'elle n'est pas tout à fait française mais *« Presque française »* (DRPO, p. 46) et que pour aboutir à l'intégration il lui

> *« manque à la panoplie que ce stupide bout de papier bleu plastifié et tamponné avec amour et bon goût, la fameuse french touch. Cette petite chose [lui] donnerait droit à tout et [la] dispenserait de [se] lever à 3 heures du matin chaque trimestre pour aller faire la queue devant la préfecture dans le froid, pour obtenir un énième renouvellement de séjour. »* (DRPO, p. 46)

La balance entre ses deux pays l'Algérie d'un côté (qui rappelle le passé) et la France d'un autre (qui renvoie au présent et au futur) n'est pas équilibrée ce qui rend difficile son intégration. Plus, elle tente d'avancer, plus elle se sent tirée vers le bas. Cette situation problématique est renforcée par l'attitude de rejet qu'elle a envers son pays d'accueil et dans lequel elle souhaite, pourtant, s'intégrer et qu'elle qualifie de *« vide ordures »* (DRPO, p. 131). Cette attitude agressive qui n'aide en rien à son intégration est très représentative dans l'extrait suivant :

> *« Linda et Nawel, citoyennes modèles lèche-culs du système, montrent sagement leur carte Navigo. Elles récupèrent leur titre dans un sourire réglo-chico qui respecte la loi aussi.*
>
> *Je capitule et tends au contrôleur mon magnifique passeport vert justifiant de mon existence. Ses yeux d'oiseau malade se posent sur les inscriptions exotiques « République démocratique et populaire algérienne ». je le vois qui s'angoisse, la tête qui tourne, il est perturbé, il lui faut ses gouttes immédiatement.*
>
> *'Vous n'avez pas un document écrit en français ?*
>
> - *Commencez par l'ouvrir, vous verrez qu'il est bilingue, y a votre langue à l'intérieur.*
> - *Ne jouez pas l'insolente avec moi ou ça risque de mal se passer, je vous rappelle que vous n'êtes pas en règle.'*
>
> *Tout ça parce que je n'ai pas foutu ce maudit bout de carton mauve dans leur putain de machine.*
>
> *Alors je la ferme, car ici comme partout ailleurs, lorsqu'on est pas dans les règles, on la ferme. […]*
>
> *Les agents de la RATP se cassent, contents de faire leur travail comme il faut, en me laissant le petit papier bleu qui me condamne à payer soixante-deux euros. Me voilà obligée d'injecter cette somme scandaleuse à notre Etat toxicomane à qui il en faut toujours plus. »* (DRPO, pp. 56-57)

Le rejet de Ahlème se traduit à travers le vocabulaire souvent ironique qu'elle emploie quand elle ridiculise le titre de transport en le qualifiant de *maudit bout de carton mauve* ou l'amende en *petit papier bleu*. Ces diminutifs (bout et petit) mais aussi les adjectifs de couleur (mauve et bleu) montrent à qu'elle point Ahlème méprise son pays d'accueil. Aussi l'emploi des adjectifs possessifs (dans 'votre' langue et dans 'leur' putain de machine) expose la distanciation qu'elle a vis-à-vis de la France et enfin l'emploi ironique de l'adjectif possessif 'notre' dans l'expression 'notre Etat' qui ne se conjugue absolument pas avec l'adjectif 'toxicomane' et qu'elle a choisi de combiner pour appuyer le paradoxe de la situation.

Le fait d'être toujours sans papiers entrave fortement l'intégration de Ahlème, ce qui déstabilise toute sa vie, même son retour au 'bled' ne réussit pas à combler ce manque. Ahlème vit donc une crise d'identité mais également une crise d'intégration car elle rejoint « une situation de désespérance d'une certaine jeunesse, qui se sent dans l'impasse et souvent

méprisée. En effet, cette jeunesse, comme toutes d'ailleurs, est confrontée à une double crise d'insertion dans la société et dans la vie adulte. » [69]

La fin du roman nous renvoie à son début parce qu'aucune amélioration n'arrive à Ahlème et se termine sur une touche amère sans trop de lamentations : *« Je m'approche de la file d'attente. Toujours ces mêmes figures fatiguées. Ces gens lassés. Ces étrangers qui viennent à l'aube pour un ticket. Il est 6 heures du matin et je suis devant la préfecture. » (DRPO, p. 154)*

Foued, lui, n'est pas comme sa sœur. Arrivé en France encore nourrisson, n'a aucun souvenir de ce pays abandonné et n'est pas tourmenté et déchiré comme Ahlème. Son intégration se fait différemment. Si Ahlème fait tout pour obtenir de l'argent licite, Foued se dirige vers une autre voie, celle de l'illicite et de la facilité.

Dans une violente discussion avec sa sœur il réplique :

> *« Tu crois que j'en ai pas marre de te voir taffer comme une chienne ? Toujours en train de courir pour gratter de l'argent par-ci par-là. Les habits que je porte, je t'ai menti, on me les a pas donnés, la télé dans ma chambre, on me l'a pas prêtée, en vérité, et la console de jeux, c'est pas celle de Jimmy, c'est la mienne. Tout ça c'est à moi. Je me le suis pays avec MON argent…[…] Faut bien se débrouiller, tout le monde fait ça ici. Tu vois pas, toi. Tu crois que tu connais tout mais tu connais rien ! T'es une meuf en plus, c'est pas pareil. »* (DRPO, p. 98)

Nous pouvons remarquer grâce à la dernière phrase de l'extrait que l'intégration en banlieue se vit différemment selon que l'on soit un homme ou une femme. De plus, Foued compare la banlieue à la jungle et qu'ils ne sont que des hyènes qui n'ont que les restes et que *« Ceux d'en haut, les bourges, c'est les lions […] »* (DRPO, p. 98). Cette comparaison montre bien le fossé qui sépare la banlieue et la ville, entre la marge et le centre. L'image du haut et du bas explique la difficulté à s'intégrer sinon qu'avec des moyens illicites et contre la loi selon Foued.

Le physique, pour Foued, est une autre manière pour s'intégrer, en voulant se teindre les cheveux en blond et en se considérant comme un *« 'mec light', ce qui veut dire dans leur langage mec frais, beau gosse… »* (DRPO, p. 91) Foued voudrait ressembler aux jeunes

[69] Teresa Saavedra de Quesada, « *Les Banlieues à travers les romans à l'aube du XXIème siècle »*, SYNERGIES Venezuela Nº 3 (2007) p, 201.

français parce qu' *« Avec [ses] cheveux crépus d'Arabe, on dirait qu'[il a] une vieille moquette sur le crâne ! C'est pour la street credibility. »* (DRPO, p. 89).

Ahlème, à cause de son déchirement culturel, n'arrive pas à se donner les moyens pour s'intégrer et crée, inconsciemment, un mur qui la sépare de l'épanouissement, tandis que son frère, irresponsable, choisit un autre chemin plus dangereux qui pourrait le conduire à l'expulsion.

3. Ali/Nadia

Dans le troisième roman du corpus, ce sont Ali et Nadia Chacal qui sont confrontés au problème de l'intégration. Appartenant dans la même famille et frères jumeaux, Nadia et Ali vivent différemment leur intégration. Comme pour Ahlème et Foued, c'est toujours les personnages féminins qui ont le plus de problème pour se faire une place dans la société. Nadia le dit clairement d'ailleurs : *« Ali toi tu t'es intégré, tu t'es fait une bande mais moi, j'arrive pas à supporter. »* (GB, p. 40). Nadia vit le même déchirement que Ahlème, entre la culture de ses parents et celle du pays d'accueil :

> *« […] on passe déjà pour des sauvages, c'est pas nouveau. C'est dommage que maman s'écrase. Elle fait toujours ça. Papa aussi d'ailleurs, mais moins. Toujours en train de dire qu'il faut rester discrets, se comporter comme des invités, pas faire d'histoires, parce que c'est pas notre pays ! Comment ! On est nés ici ! Si elle veut rester invitée, c'est son boucan, mais moi, pardon, je suis chez moi, même dans c'te campagne. »* (GB, p. 41)

Elle est partagée entre le discours parental et sa situation en France, pour elle étant née en France ne l'oblige pas à être discrète ou à se comporter comme une invitée puisqu'elle est censée faire partie de ce pays. Pourtant elle est soumise à la volonté de ses parents parce que *« Si [elle] rate [sa] vie, [elle] rate la leur par la même occasion. »* (GB, p. 89). Ce tiraillement vécu par Nadia a un effet négatif sur son intégration, parce qu'elle *« vit trop avec le bagage de la vie des parents. »* (GB, p. 86) et a, donc, la même rancœur et la même amertume des parents envers la France car même leur voix n'est pas entendue car elle considérée comme « des détails […] Encore plus insignifiants que [leur] place dans ce pays […] » (GB, p. 90)

Ali, lui, semble débarrasser du bagage parental, *« il s'est déchargé de ça, des sept cents kilos […] »* (GB, p. 89). Lui, pour s'intégrer, *« essaie […] de ressembler aux blancs du village.*

[…] Boit de l'alcool comme eux et […] veu[t] sortir avec des blondes. » (GB, p. 43). Il renie même sa langue maternelle pour mieux s'intégrer, car quand ses parents lui parlent en Kabyle, tout ce qu'il trouve à dire c'est : « *Parlez français s'il vous plaît, je comprends rien […]* » (GB, p. 89)

Beaucoup de différences existent entre les jumeaux, alors que Nadia s'éloigne, Ali cherche à se rapprocher davantage. C'est sa condition de femme qui n'aide pas Nadia à se détacher du noyau familial. Dans la société arabo-musulmane, une femme qui s'égare en chemin est toujours sévèrement blâmée et condamnée, alors que si homme commet la même erreur, il ne se verra jamais montrer du doigt ou proscrit. L'homme arrive facilement à rompre avec les contraintes familiales, comme Foued qui trouve normal de gagner de l'argent illicite. Le prix payé par une femme maghrébine (ou arabe) qui s'émancipe est beaucoup plus cher que s'il s'agirait d'un homme. Elle devra choisir de sacrifier son honneur ou d'y perdre sa famille et tout ce qui l'y rattache.

3.2.Les parents

« *Le père et la mère sont omniprésents dans la plupart des écrits beurs. L'œuvre leur est, d'ailleurs, souvent dédiée.* »[70]

En effet, les deux premiers romans de Faïza Guène contiennent des dédicaces pour ses parents au début du roman *Kiffe kiffe demain*, et pour ses parents et le reste de sa famille ainsi que ses amis à la fin du roman *Du rêve pour les oufs*.

Selon Fatiha El-Galaï, « *Si le thème des parents constitue un véritable leitmotiv, c'est l'image du père qui est prédominante.* »[71]. Chez Faïza Guène, c'est tout l'inverse qui se passe, c'est la figure maternelle qui devance de loin celle du père. S'il n'est pas un lâche fuyant ou un violent tortionnaire, le père est complètement « ouf », au chômage ou alcoolique. Tous les pères évoqués dans les romans du corpus ont des vices qui les font tomber du piédestal sur lequel les premiers romanciers beurs les avaient installés. Désormais, il n'est plus cette « *figure terrifiante et adorée* », chez Guène, il est plutôt faible et pathétique. Le père chez notre écrivaine, c'est le barbu, le vieux, le connard de paternel, le tortionnaire, le fou, à côté de la plaque et plein d'autres qualificatifs péjoratifs. Le père ne constitue plus le noyau sur

[70] Fatiha ELGALAI, *L'identité en suspens, à propos de la littérature beur*, Ed. L'Harmattan, 2005, p. 51.
[71] *Ibid.,* p. 51.

lequel se greffe les membres de la famille, bien au contraire, il est tellement violent, brutal et incompréhensif que sa femme *« prie Dieu pour qu'il retourne d'où il vient. »* (KKD, p. 114). Il n'est plus le maître à la maison, il est traité comme un simple invité voire moins : « Quand papa habitait chez nous. » (KKD, p. 114) dit Doria comme si elle parlait d'une personne étrangère ou passagère. Chez Guène, il n'a même pas le droit à la parole, dans *Kiffe kiffe demain*, Doria la narratrice l'en prive complètement et dans *Du rêve pour les oufs*, le père parle mais il est *« en train de dire des phrases qui n'ont pas de sens. »* (DRPO, p. 27). Il est aussi quasiment absent :

> *« Ma mère et mes tantes disaient souvent qu'un professeur était comme un second père […] Un second père, ça peut paraître étrange. Déjà que je ne connaissais à peine le premier. C'était ce monsieur qui vivait en France pour y travailler […] Je le voyais deux semaines par an pendant ses vacances. »* (DRPO, p. 45)

Ce n'est plus lui qui subvient aux besoins de sa famille, le père de Doria s'enfuit au Maroc en laissant derrière lui sa fille et sa femme dans la misère et sans rien, le père d'Ahlème ne travaille plus à cause de son accident, Jacques est un chômeur et c'est Yéva sa femme qui travaille. Le père est donc plus qu'une simple représentation péjorative qu'un véritable personnage à part entière.

Chez Guène, l'honneur est aux mères. C'est la mère qui tient le rôle central dans les romans guéniens :

> *« Elle est très proche de ses enfants. Son abnégation n'a pas de limite ; sa tendresse, pas toujours exprimée, est perceptible à travers les petits gestes quotidiens […] et à travers l'inquiétude inexprimée mais incessamment visible dans 'son regard de maman qui veut garder son petit dans la chaleur de son nid'. »*[72]

Tanièl un personnage du roman Les gens du Balto exprime son idéal maternel, il n'hésite pas à décrire la mère d'Ali (personnage d'origine maghrébine) :

> *« J'aimerais mieux [que ma mère] ressemble à la mère d'Ali. Pour moi, ça, c'est une vraie mère. Un peu grosse. Avec des robes longues. Pas de maquillage. Qui sent juste le savon et qui te demande ce que tu as envie de manger. Du style à s'inquiéter si tu rentres tard. Et qui te soigne quand tu es malade. Une daronne respectable. »* (GB, p. 13)

[72] *Ibid.,* p. 53.

Tous les éléments évoqués par Fatiha El-Galaï se trouvent dans l'extrait ci-dessus et résument parfaitement la mère maghrébine qui impose son respect par son silence et sa pudeur, contrairement à la mère de Tanièl (Arménienne) que, *« Si elle débarque chez vous, elle va vous refiler le cancer du tympan »* (GB, p. 16) tellement sa voix est haute et qui manque de pudeur en portant *« des jupes ras le cul. »* (GB, p. 13). Ainsi, Yasmina, la mère de Doria a préféré garder le silence quand son mari l'a quittée et refuse que sa fille en dise du mal malgré l'acte lâche qu'il a commis. Comme toutes les mères maghrébines, Yasmina a ses petits gestes quotidiens qui montrent sa tendresse envers sa fille :

> *« Le matin de la rentrée, Maman a été trop mignonne. Elle voulait que sa fille soit la plus belle à l'occasion de 'l'écoule neuf, la jdida…Hamdoullah ». Enfin, pour le nouveau bahut quoi. Elle a repassé mes habits les moins moches, […] Elle a coiffé mes longs cheveux noirs. […] Elle m'a fait une queue-de-cheval après me les avoir brossés avec de l'huile d'olive. […] Moi, j'aime pas trop mais je lui ai rien dit parce que ça lui faisait trop plaisir de me faire jolie.[…] Pour qu'on voie mieux mes yeux, Maman me les a entourés de Khôl. Elle m'a embrassé sur le front et a fermé la porte derrière moi en souhaitant que Dieu m'accompagne. »* (KKD, pp. 156-157)

Cet extrait démontre bien toute l'attention que porte Yasmina et toutes les mères maghrébines en général pour leur progéniture.

La mère est aussi symbole de protection et de courage, la mère de Ahlème, dans *Du rêve pour les oufs*, a sauvé en quelque sorte, ses deux enfants d'une mort imminente en leur interdisant de l'accompagner et en s'exposant au danger :

> *« J'aurais fait n'importe quoi pour assister à la fête, j'en avais tellement envie ! Je n'avais que onze ans et j'ai supplié Maman de m'y emmener. Mais elle a refusé, avec impossibilité de négocier. Je lui ai pourtant proposé de trier ses tas de rubans et toutes les chutes de tissus, de nettoyer l'étable, de traire la vache tous les matins, d'aller chez Aïcha la sorcière récupérer la laine, mais rien à faire, il fallait que je m'occupe de mon petit frère qui n'était qu'un nourrisson […] La date de la fête est arrivée et la mort a frappé, sauvagement. Elle est venue en équipe, a jeté son dévolu sur ce petit village, dans lequel, au moins pour un soir, avait régné la joie. Ce fut un vrai massacre, plus de youyous, seulement des cris. Ils ont assassiné tout le monde même les enfants, des bébés aussi minuscules que Foued. »* (DRPO, pp. 63-64).

Comme le dit, très justement, Fatiha El-Galaï : *« En un mot, la mère […] est sacrée. L'insulter constitue une faute grave et impardonnable. »*[73]

[73] Ibid., pp. 53-54.

A ce sujet, Doria dans *Kiffe kiffe demain* raconte tout un épisode sur l'attitude qu'elle a si quelqu'un oserait insulter sa mère ou l'humilier :

> *« On marchait dans les allées du vide-grenier quand j'ai entendu des filles derrière nous :*
>
> - *Téma la fille, habillée encore plus mal que sa daronne… Elle aussi on l'a vidée du grenier ?*
>
> *[…] Bref, les deux pétasses qui ont dit ça derrière nous, je ne me suis même pas retournée pour les avaler toutes crues ou leur déchiqueter les narines. Non, j'ai fait comme si de rien n'était, comme si j'avais pas entendu. J'ai tenu Maman par le bras. Je l'ai serrée parce que j'avais quand même bien la haine et puis j'ai senti les larmes me monter aux yeux et mon nez qui me piquait. J'avais très envie de pleurer, mais j'ai essayé de retrouver mon calme. Je me suis forcée parce que je voulais pas raconter ça à Maman. Elle se serait sentie coupable. […] j'ai pas voulu la perturbé. »* (KKD, pp. 111-112)

Par contre, aucun personnage maghrébin ne montre de l'affection vis-à-vis de son père, du respect ou serait prêt à prendre sa défense, Ali, dans *Les gens du Balto*, dit franchement : *« Il n'a qu'à réagir papa, c'est tout. C'est pour ça qu'il se fait marcher dessus. »* (GB, p. 41) ou encore : *« C'est pas mon problème à moi. Papa, il est né dans la guerre, son père a fait la guerre, son grand-père aussi. Il peut très bien se défendre s'il en a envie ! »* (GB, p. 42)

Chez Faïza Guène, l'image du père est désacralisée face à celle de la mère qui se voit gagner plus de statut car elle a longtemps était *« effacée par la forte présence du père. »*[74] Et assistons-nous peut être à un retournement de situation avec l'œuvre guénienne.

3.3.Le retour au pays

Avec l'intégration et les parents, le retour au pays (ou plus simplement au bled) est un thème bien présent dans les romans de Faïza Guène. Considéré, par les spécialistes de la littérature maghrébines, comme un passage obligé, ce thème est perçu de différentes manières dans les romans du corpus.

Dans « *Kiffe kiffe demain* », le retour au pays ne concerne que le père de Doria, d'ailleurs ce sont généralement les parents qui y pensent plus que leurs enfants, comme l'explique Doria :

[74] *Ibid.,* p. 53.

> *« Les enfants, ça a pas dû leur effleurer l'esprit. Mais les parents, eux, ils doivent y penser depuis le premier jour où ils sont arrivés en France. Depuis le jour où ils ont fait l'erreur de foutre les pieds dans ce putain de pays qu'ils croyaient devenir le leur.*
>
> *Certains espèrent toute la vie retourner au pays. Mais beaucoup n'y reviennent qu'une fois dans le cercueil, expédiés par avion comme de la marchandise exportée. Evidemment, ils retrouvent leur terre, mais c'est sûrement pas au sens propre qu'ils voyaient la chose…*
>
> *Enfin, y en a quand même qui réussissent à retourner là-bas. Comme celui qui me servait de père avant. Sauf que lui il est parti sans les bagages. »* (KKD, p. 106)

Si Doria et sa mère n'envisagent plus de retourner au Maroc c'est parce *« que ce serait une trop grande humiliation pour elle[s] »* (KKD, p. 22) et qu'elle se sent parfaitement intégrée dans « son pays » la France. Cependant, le fait de voir la famille Ali embarquer définitivement pour le Maroc après la construction de leur maison, fait jaillir chez elle un sentiment d'amertume mêlé à de la jalousie : *« Les enfants étaient bien habillés. On lisait sur leur gueule la joie et l'excitation de partir. Je les enviais. »* (KKD, p. 105). Ceci montre de Doria comme tous les beurs d'ailleurs, ne peuvent jamais s'intégrer complètement et oublier leurs racines à jamais. Le pays des parents agira toujours comme un aimant même s'ils le renient souvent.

Dans *Du rêve pour les oufs*, le retour au pays est envisageable mais réalisable aussi. Après une rupture de 13 ans, Ahlème réussit à faire ce pas, à traverser la mer pour atteindre l'autre rive, celle de la mère défunte et enterrée là-bas mais aussi la mère patrie. Ahlème voit en ce retour un ressourcement, une catharsis et une sorte de voyage initiatique. Elle y emmène son père *« chez les marabouts du village […] pour faire ce qu'ils appellent ici une* ziara, *une sorte de désenchantement. »* (DRPO, p. 147) pour tenter de le guérir de sa folie. Elle y emmène Foued son petit frère pour qu'il *« compren[ne] que sa vie n'est pas au bled et qu'il se calmera en rentrant. »* (DRPO, p. 150) et pour qu'il comprenne aussi

> *« que l'argent, ce n'est pas si facile à obtenir, que ces mômes qui marchent avec des claquettes de contrefaçon 'Mike', aux pieds sales et endoloris, et qui se font baffer par les adultes toute la journée, y compris par leurs parents le soir lorsqu'ils n'ont pas gagné assez de dinars, ces gamins-là, eux, ils souffrent mais ils se démerdent et souvent ne se plaignent pas. »* (DRPO, p. 147)

Ahlème y va aussi pour elle-même, pour qu'elle sache qui elle est et d'où elle vient et que si elle est déboussolée en France, elle doit toujours se souvenir de ses origines, parce que comme le lui a dit Tantie Mariatou : *« La planche de bois peut rester cent ans dans le fleuve, elle ne sera jamais un caïman. »* (DRPO, p. 142).

Mais le retour au pays n'est pas toujours réussi, même dans *Du rêve pour les oufs*. Avant son voyage en Algérie, Ahlème rencontre, un jour par hasard, deux vieux amis de son père. Elle réveille en eux un souvenir quand elle leur demande l'adresse de l'ancien café que fréquentait son père. Après leur avoir posé la question :

> *« […] les deux vieux se sont lancés dans un grand dialogue nostalgique.*
>
> *' Slimane, que Dieu ait son âme, miskine. Tu vois, mon frère, ce qui nous attend nous aussi, nous finirons pareil…Après avoir travaillé ici toute notre vie comme des chiens errants, on nous expédiera là-bas morts, entre les quatre planches de bois d'un cercueil.*
>
> - *Ne parle pas de malheur, Dieu pourvoira et c'est tout, tu sais bien que nous ne décidons de rien.*
> - *Je le sais, mon frère. Mon seul rêve était de retourner chez moi. Chaque année, je disais : l'année prochaine ; ensuite, je disais : quand je serai à la retraite ; et puis je retardais encore en disant : quand les enfants seront grands. Maintenant, ils sont grands, grâce à Dieu, mais ils ne veulent pas me suivre. Ils disent qu'ils sont français et que leur vie est ici.*
> - *Qu'est ce que tu veux leur offrir au pays ? Il n'y a même pas de travail pour les enfants du châab et tu crois que tes enfants franssouis vont en trouver ?*
> - *Ils n'en trouvent pas non plus ici de toute façon. »* (DRPO, pp. 126-127)

Ce passage explique la difficulté de retourner au pays mais aussi le prix à en payer. Le choc générationnel et le gouffre culturel entre parents et enfants entrave de souhait et en fait un rêve souvent irréalisable parmi tant d'autres, de ces pauvres parents qui ont tout sacrifié pour leur descendance.

3.4.La télévision

C'est un thème omniprésent l'œuvre guénienne et qui la démarque des autres romans beurs. La télévision est une dominante qui tient une part importante dans la vie des personnages et qui devient pour eux *« Le Coran des pauvres. »* (KKD, p. 151). Elle les libère en leur permettant de rêver de vies meilleures et d'autres mondes ; cependant, elle les cloître et les enferme en les isolant du monde extérieur et réel.

C'est Doria qui est la plus influencée par la télévision. Dans la quatrième de couverture du roman, nous pouvons lire : *« Doria a 15 ans, un sens aigu de la vanne, une connaissance encyclopédique de la télé et des rêves qui la réveillent. »*. Comme tous les jeunes de sa génération (celle des années 80), Doria est bercée par la télévision qui lui permet de s'évader de sa vie trop misérable, lui enlever la télévision serait lui voler ses rêves car *« […] s'ils nous coupent la télé comme ils nous ont coupé le téléphone c'est chaud. J'ai que ça… »* (KKD, pp. 150-151). La dernière phrase de cet extrait montre bien l'importance de ce moyen audio-visuel pour elle, mais contraste également avec l'incommunicabilité chez Doria. Elle préfère qu'on lui coupe le téléphone qui représente la communication avec l'autre, que la télévision qui la renferme et qui la rend plus passive mais surtout plus autiste. Si la télévision lui permet de rêver, elle détruit chez elle toute possibilité de relations humaines.

Toutefois, la télévision n'est pas seulement un moyen de rêverie ou de divertissement chez Doria, c'est un moyen d'inspiration qui lui sert de modèle dans sa vie et sa manière d'agir et de penser. Elle lui inspire par exemple l'homme de sa vie qui serait un mélange subtil entre *« Mac Gyver. Un type qui peut te déboucher les chiottes avec une canette de Coca, réparer la télé avec un stylo Bic et te faire un brushing rien qu'avec son souffle. Un vrai couteau suisse humain. »* (KKD, p. 41) et du *« mec qui joue dans la pub pour les vitamines, celui qui fait un demi-tour sur sa chaise, se met bien en face de la caméra avec son sourire dentifrice et fait : « Si juvabien, c'est Juvamine ! »* (KKD, p. 99)

Elle lui inspire le modèle de famille qu'elle aurait voulu avoir *« Parce que des fois, [elle] aimerai[t] trop être quelqu'un d'autre, ailleurs et peut être même à une autre époque. Souvent, [elle s'] imagine qu'[elle] fai[t] partie de la famille Ingalls dans* La Petite Maison dans la prairie. *»* (KKD, p. 73), ou le père dont elle rêvait car *« [Elle] aimerai[t] bien voulu changer de père et récupérer Tony Danza dans* Madame est servie, *mais il était déjà pris. »* (KKD, p. 119). La télévision apprend à Doria comment réagir dans les situations délicates de la vie :

> *« Moi, j'y connais rien pas grand-chose à la justice, les seules références que j'ai dans ce domaine, c'est les épisodes de* Perry Mason, *le grand avocat. Je me rappelle même qu'il y avait un juge qui s'endormait pendant les procès et les gens l'appelaient quand même 'Votre honneur'. J'y comprends plus rien à cette justice pas juste […]. »* (KKD, pp. 85-86)

Ou commencer annoncer une nouvelle :

> *« Pour les mauvaises nouvelles, il faut s'inspirer de la télé. Du courage et du tact de Gaby dans* Sunset Beach *quand elle annonce à son con de mari qu'elle l'a trompée avec son propre frère. En plus, il était prêtre le frère. Encore pire. Alors à côté de ça, annoncer au père de Youssef que son gosse est prison jusqu'au printemps prochain, c'est du gâteau. »* (KKD, p. 93)

D'autres exemples montrent, très clairement, l'influence qu'exerce la manière d'agir et de penser comme : *« Je lui ai répondu que c'était trop tard et que s'il parlait comme ça c'est peut être parce qu'il avait peur de changer les choses. Je sais pas d'où j'ai sorti ça. Ça doit être à force de regarder les débats télévisés […]. »* (KKD, p. 104) ou encore dans le commentaire qu'elle ajoute entre parenthèse : *« (Je la joue un peu série américaine à moralité mais je m'en fous, j'assume.) »* (KKD, p. 150).

Afin de montrer l'importance de la télévision pour Doria, nous avons mis en tableau la cinquantaine de références qu'elle y fait et que nous avons divisées en 5 catégories :

Emissions	**Séries ou films**	**Personnages de séries ou de cinéma**	**Personnalités réelles**	**Autres (publicités ou JT)**
La nuit des trésors. Zone interdite. La saga du dimanche. Téléachat. La cage aux folles. Perdu de vue. Bigdil. Sept à huit. Potins de stars. Fort Boyard. Tout le monde en parle.	X files. Les feux de l'amour. La petite maison dans la prairie. Madame est servie. Perry Mason. Sunset Beach. Indiana Jones. Le caméléon. Grease. Jurassic park. Le roi lion.	Mac Gyver. Pokémon. Gaby. Jarod. Action Man.	Laurent Cabrol. Bernard de la Villardière. Al Pacino. Pierre Bellemare. Marylin Monroe. Antonio Banderas. Jacques Pradel. Harrison Ford. Tony Danza. Nicole Kidman. Julia Roberts. Robert de Niro. Olivia Newton. John Travolta.	Pubs d'assurance vie. La pub de Juvamine. JT de 13 heures. Pub schwarzkopf. Journal régional de F3.

La roue de la fortune.			Patrick Dils. Christian Morin.	

Dans *Du rêve pour les oufs*, la télévision est présente mais moins que dans *Kiffe kiffe demain*. Si dans le premier roman de Faïza Guène, il n'y a que Doria qui est influencée par la télévision, dans le second roman plusieurs personnages y sont attirés, et les expressions utilisées par l'écrivaine la concernant montrent le fort attachement qu'ils ont pour elle. La télévision est tantôt vue comme un aimant qui attire les personnages comme dans les exemples suivants : *« Impossible de décrocher [Wandé] du poste, elle est scotchée dessus comme un cafard sur une bande Baygon. »* (DRPO, p. 21), *« Tantie vivait le reportage à 100%. D'ailleurs à des moments, elle s'agaçait tellement qu'elle me tirait le crâne comme une sauvage, j'ai cru qu'elle allait finir par me scalper. »* (DRPO, p. 81), *« [Ce feuilleton] passe tous les jours à 13 heures. Alors dans le village, à 13 heures, la vie s'arrête. »* (DRPO, p. 145). Tantôt vu comme le gestionnaire de la vie des personnages : *« Lorsque Tantie Mariatou vivait au Sénégal, à Mbacké, quand l'heure du feuilleton américain arrivait, tout le voisinage se réunissait devant la petite télévision installée au milieu de la cour. C'était presque un rituel religieux. »* (DRPO, p. 23) ou

> *« Alors il passe tout son temps devant la télé qui est devenue un membre de la famille à part entière. C'est elle qui régit la nouvelle vie du Patron, il n'a plus besoin de montre.* Télé Matin*, c'est l'heure du café, les infos, c'est l'heure du déjeuner,* Derrick*, c'est l'heure de la sieste, et le générique final du film du soir, c'est le moment où il va se coucher. Il s'endort, et le lendemain, le même rituel recommence. »* (DRPO, p. 27)

Dans « *Les gens du Balto* », la télévision concerne plus particulièrement un seul personnage : Jacques ce *« […] ce chômeur […], fourré toute la journée devant la télé […] »* (GB, p. 81) et *« Tout ce qu' [il] sai[t] faire de [ses] mains c'est changer de chaîne. »* (GB, p. 82) et qui *« […] a presque fait un trou dans le canapé. »* (GB, p. 25) à force d'être *« collé exactement au même endroit en face de la télévision. »* (GB, p. 25).

La vie de Jacques, comme celle de Doria, est construite au rythme des séries télévisées et émissions qu'il passe ses journées à regarder comme : « Question pour un champion », « Le jeu des boîtes d'Arthur », « On en parle », « Change de look », ou « Qui aime l'oseille », pour les émissions et « Alliances et trahisons », « Melrose place », « Julie Lescaut » pour les séries et feuilletons télévisés. C'est grâce à la télévision que ce personnage réussira à sortir de son

enfermement, en regardant un épisode de « On en parle » dont le sujet de débat était « Apprendre à dire non » et qui jouer le rôle de déclic dans sa nouvelle vie.

Bien plus qu'un thème, la télévision fait partie de la vie des personnages, elle est une arme à double tranchant, d'un côté libératrice et d'un autre incarcératrice.

Conclusion

Le tracé du parcours du personnage a permis de mieux cerner cette notion et ses mutations mais a encore prouvé que le personnage reste un composant romanesque dont la définition n'est pas aisée et qu'il se définit dans son changement et se nourrit de sa complexité. Les résumés des trois romans du corpus ont été intégrés dans notre travail dans le but de clarifier et de faire connaître les personnages principaux ainsi que secondaires et aussi pour montrer comment l'auteure leur accorde beaucoup d'importance et de soin. L'analyse des incipit et des clausules a démontré, à travers les différentes articulations, comment les stratégies d'ouverture et de clausule de ces trois romans affectent-elles l'attitude des personnages. L'étude de la spatialité nous a permis non seulement de mieux comprendre les fonctionnements psychologiques de l'auteure mais aussi de comprendre certains aspects de ses romans notamment l'étroite relation entre les personnages et le milieu dans lequel ils se meuvent. L'analyse du temps a permis quant à elle de comprendre les raisons des accélérations et des ralentissements utilisés par les personnages et d'expliquer pourquoi ces derniers s'attardent parfois sur certains évènements, alors qu'ils en font passer d'autres sous silence. L'analyse de l'axiologie a mis en valeur les personnages féminins qui témoignent de beaucoup de respect envers le système socio-culturel surtout dans les deux premiers romans du corpus qui ont pour personnages principaux deux jeunes femmes. L'approche des thématiques dans l'œuvre guénienne a démontré que l'écrivaine s'inspire elle aussi de son milieu dans son écriture et que les thèmes qu'elles abordent se rapprochent de ceux de ses prédécesseurs mais c'est la vision qu'elle y apporte qui est différente et fait que son œuvre se démarque des générations qui l'ont précédée.

Partie II :

L'univers diégétique de Guène

Chapitre 1 :

Le système des personnages guéniens

Préambule

Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous nous pencherons sur deux aspects primordiaux dans l'œuvre de Faïza Guène à savoir, le système de ses personnages et l'effet des stratégies de son écriture sur eux. Ainsi dans le premier chapitre il sera, d'abord, question d'étudier les personnages d'un point de vue sémiologique afin de pouvoir les hierarchiser et de distinguer leur signifiant de leur signifié et ainsi de comprendre les mécanismes qui les régissent et les rôles qu'ils accomplissent les uns par rapport aux autres. Nous chercherons également à proposer une classification des personnages, non pour le simple but de classer (ce qui serait superflu) mais pour mettre en exergue une notion qui domine l'œuvre de notre corpus celle : d'anti-héros collectif. Ensuite, nous procèderons à une comparaison des personnages féminins et masculins pour démontrer comment les romans de Faïza Guène participent à une écriture féminine et non féministe. Même si les personnages féminins sont mis en avant par rapport à leurs confrères masculins, ils n'en sont pas pour autant considérés comme de véritables héroïnes. Enfin, nous étudierons l'effet personnage et le rôle du lecteur dans la compréhension mais aussi dans l'accomplissement du sens de l'œuvre et de son déchiffrage, car « Lire, est un travail de déchiffrement. Or, déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider »[75]*. Les travaux de Vincent Jouve sur la réception du personnage nous permettrons d'identifier le rôle du lecteur et sa capacité de décodage mais aussi les effets qu'ont les personnages sur lui et les interactions qu'il partage avec eux.*

Dans le deuxième chapitre, consacré aux effets des stratégies d'écriture guénienne sur les personnages, nous tenterons d'abord de repérer les différentes voix qui coexistent dans les textes, et ce, à travers une analyse du statut et du rôle du narrateur étant la voix prédominante. Il sera également question de déceler, grâce à une approche discursive, les voix en substrat en cherchant à savoir qui prend en charge le discours : la société et l'écrivaine elle-même. Ensuite, nous situerons l'œuvre guénienne dans la contemporanéité en mettant en valeur les deux caractéristiques spécifiques de ses textes qui affirment son appartenance au courant contemporain à savoir, la mise en abyme et l'écriture circulaire. Enfin, nous analyserons les stratégies d'écriture propre à l'auteure qui font que son écriture soit hybride et transgressive. Il s'agira, dans un premier lieu, d'aborder l'écriture du moi et de décrire la dimension de l'intime chez l'auteure. Dans un second lieu, nous nous pencherons sur l'écriture fragmentaire et qui appuie son aspect transgressif. Dans un dernier

[75] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. Puf écriture, 2001, p. 99.

lieu, nous étudierons la part mais aussi l'importance de l'oralité dans l'œuvre guénienne qui l'inscrivent dans un contexte bien défini celui de la maghrébinité en particulier, mais aussi de l'africanité en général.

1. Sémiologie des personnages

1.1.Statut sémiologique des personnages

Dans le but de faire surgir les configurations sémantiques du texte, il est nécessaire d'en étudier l'organisation interne. Cette organisation passe par le statut qu'occupent les personnages dans la diégèse, dans la narration et dans la mise en texte. Nous avons opté, pour étudier la hiérarchisation des personnages dans la diégèse, pour les travaux de Philippe Hamon sur le statut sémiologique des personnages parce que les catégories qu'il propose sont :

> *« précises, opératoires, attentives à la complexité du texte, ne se limitent pas seulement à l'étude du faire des personnages […]. Elles portent également sur d'autres aspects et prennent notamment en considération les rapports du faire aux qualifications d'être, au genre et à la narration, soulignant de la sorte que la construction du personnage met en jeu toutes les dimensions constitutives du récit. »*[76]

Le personnage d'un point de vue sémiologique

Philippe Hamon conçoit le personnage fictif comme un signe et l'intègre ainsi dans une perspective sémiologique. En appliquant les travaux de De Saussure concernant le signe linguistique sur le personnage (considéré lui aussi comme signe), Hamon lui admet un signifié et un signifiant (tout comme le signe linguistique).

Linguistiquement parlant, un signifié est la représentation mentale d'un objet, c'est l'image que nous en avons. Le signifiant, lui, en est le support matériel ou l'image acoustique, un même signifiant peut avoir plusieurs signifiés différents.

Hamon arrive donc à définir le personnage :

> *« comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage); il sera donc défini par un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition,*

[76] GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le personnage*, PUF, 1998, p. 52.

> *de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (in absentia : les autres personnages du même genre).»*[77]

En poussant plus loin sa comparaison entre le signe linguistique et le personnage, il va même jusqu'à créer un parallèle entre les trois grandes divisions du signe avec le personnage. Comme pour la linguistique, il distingue des personnages dits référentiels qui renvoient à une réalité du monde extérieur que l'auteur peut puiser dans l'Histoire, la Mythologie ou encore dans la société. Ces personnages-référentiels *« renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). »*[78]. Des personnages-embrayeurs qui renvoient à une instance énonciative, ils renvoient aux traces de la présence de l'auteur, du lecteur ou de leur porte-parole dans le texte. Des personnages-anaphores que Hamon considère comme les seuls indispensables au texte, parce qu'ils ont pour fonction d'organiser le texte et de garantir sa lisibilité et sa cohésion. Ces personnages-anaphores : *« tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase…).»*[79]

Hamon tient à préciser que ces catégories de personnages ne sont pas imperméables et que les personnages peuvent remplir toutes ces fonctions en même temps ou les faire varier par moments.

Le signifiant du personnage est la manière dont il est représenté dans le texte, il s'agit d' *« un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler 'étiquette'.»*[80] Un personnage-narrateur (d'une autobiographie par exemple) peut avoir comme signifiant les marques : « Je/me /moi » (c'est le cas de nos trois romans). Dans un récit à la troisième personne, c'est généralement le nom propre et ses substituts qui assurent le signifiant. Grammaticalement, les signifiants peuvent être homogènes et/ou hétérogènes. Homogènes, quand le type de désignations ne change pas comme « Je/me /moi ». Hétérogènes comme « Il/ Julien Sorel/ notre héros/le jeune homme… » pour reprendre un exemple de Philippe Hamon. Sur le plan

[77] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit*, Points, Essais, Ed. du Seuil, 1977, p. 124-125.
[78] *Ibid*. p. 122.
[79] *Ibid*. p. 123.
[80] *Ibid*. p. 142.

sémiologique, les signifiants peuvent être également homogènes linguistiquement (décrits uniquement par des mots) ou hétérogènes (qui peuvent faire appel, en plus des mots, à des images ou à d'autres représentations iconiques). D'autres critères sont également à retenir lors de l'analyse des signifiants notamment leur récurrence, leur stabilité, leur richesse et leur motivation qui assurent l'effet de cohésion et de lisibilité.

Le signifié du personnage n'est achevé qu'avec la fin du récit, il se construit tout au long du texte. Le signifié du personnage

> *« ou sa 'valeur' [...] ne se constitue pas seulement par répétition (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par accumulation et transformation (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par opposition, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. »*[81]

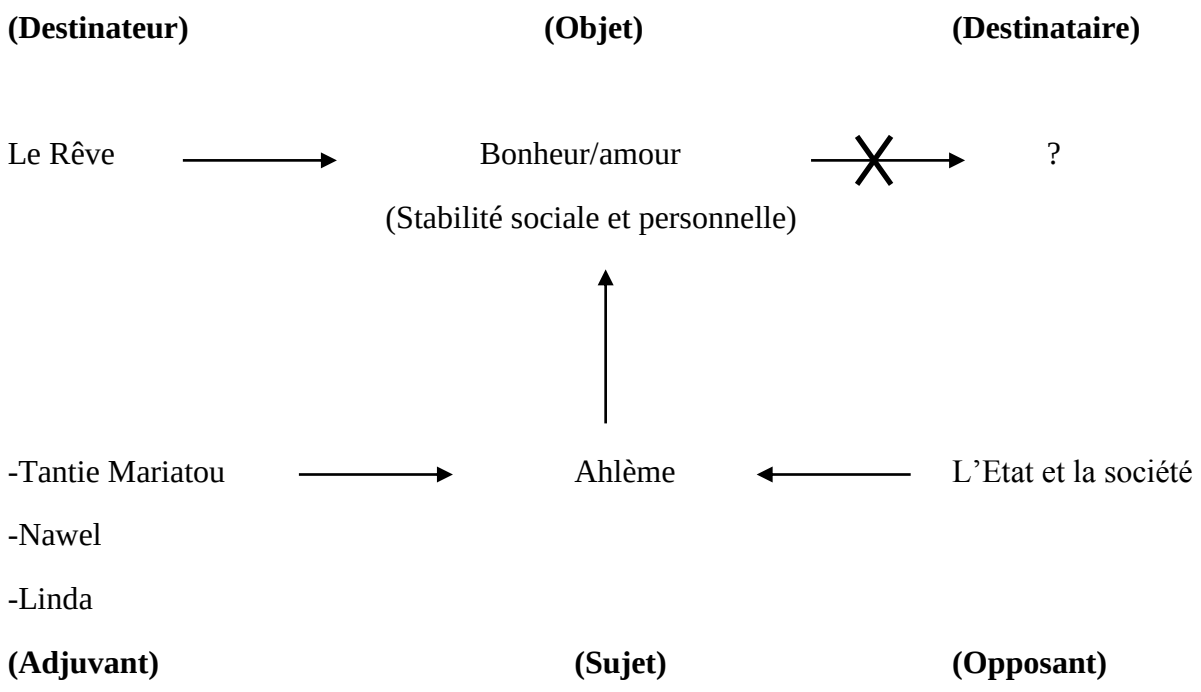
C'est-à-dire qu'un personnage de roman n'est pas seulement construit intrinsèquement (uniquement par son étiquette sémantique et sa valeur) mais aussi extrinsèquement avec les rapports (tous types confondus) qu'il entretient avec ses homologues. Le personnage est toujours analysable en fonction de son contexte.

Dans les trois romans du corpus, les personnages n'ont pas tous le même statut, même si certaines convergences se laissent observer. Les deux premiers romans de l'auteure se ressemblent mais s'opposent au troisième. En effet dans les deux premiers, il s'agit d'une narratrice autodiégétique et dans le troisième, il est question de plusieurs narrateurs (hommes et femmes) autodiégétiques. C'est pour cette différence majeure que nous les étudierons à part en deux catégories distinctes.

[81] *Ibid.* p. 128.

Doria et Ahlème sont deux jeunes maghrébines : adolescente de 15 ans marocaine pour la première et jeune femme de 24 ans pour la seconde. Ces deux narratrices vont se charger, respectivement, de raconter leur vie quotidienne tout en se décrivant moins qu'elles le feront pour les autres personnages. Du côté du signifié, ce sont beaucoup plus leurs actions qui seront présentes au détriment d'autres qualifications ; telles que leur portrait ou leur identité.

Le signifié de Ahlème nous apprend que c'est une jeune femme sans emploi, à la recherche du bonheur. Ce bonheur, pour elle, se résume à une quête de la stabilité : stabilité sociale (pouvoir régulariser sa situation civile et ne plus se sentir étrangère et trouver un travail stable) et stabilité affective et personnelle (trouver le véritable amour et fonder une famille). Dans le but de mieux comprendre les actions de l'héroïne, nous nous sommes basés sur les travaux de Greimas concernant les actions des personnages et nous avons pu résumer la quête de Ahlème dans le schéma actanciel suivant :



A l'origine « l'objet » désiré serait le bonheur. C'est Ahlème (le sujet) qui veut cet « objet » poussée par un « destinateur » représenté par ses rêves qui, en réalité, n'est autre qu'elle-même (en arabe son prénom signifie : 'rêves') et pour elle-même (destinataire). Dans sa quête, elle est soutenue par plusieurs figures féminines (les adjuvants) : Tantie Mariatou, sa voisine, qui a joué le rôle de la mère que Ahlème a perdue encore jeune, et par ses amies Linda et Nawel avec qui elle partage des moments de confidences féminines dans les cafés de la capitale parisienne. S'oppose à sa quête du bonheur, l'Etat qui refuse de lui octroyer la nationalité française ou au moins un titre de séjour de longue durée ce qui perturbe sa recherche de la stabilité sociale. Ce même Etat va expulser le seul homme « Tonislav » dont elle est vraiment tombée amoureuse ce qui l'empêche également de trouver un équilibre affectif. Ahlème endosse alors plusieurs rôles actanciels et se place en sujet, destinateur et destinataire même si ce dernier actant reste concrètement absent puisque la quête n'est pas réalisée et l'objet non obtenu.

Sur le plan du signifiant, l'étiquette sémantique est homogène mais est assez pauvre puisqu'il s'agit d'un personnage-narrateur. Les marques du signifiant disséminées tout au long du texte pour maintenir sa cohésion et sa lisibilité se résument à « Je/me/moi » en plus du nom propre que la narratrice donne au début du roman « Ahlème ». Son prénom, qui signifie 'rêves' en arabe, contraste ironiquement avec la réalité. Alors que son prénom connote un monde onirique ouvert sur d'innombrables possibilités, son vrai monde conjugue déceptions et désillusions. Ahlème vit un rêve mais un « rêve de ouf » ou rien ne se réalise. Son signifié rejoint son signifiant pour former un sens, celui de la difficulté de vivre étranger dans un pays d'accueil qui n'accueille pas vraiment mais qui tient en suspens. Malgré cette incertitude dans laquelle vit Ahlème, elle garde toujours une vision assez optimiste et enthousiaste.

Doria a un signifié qui n'est pas plus riche que celui de Ahlème, à part son âge, ses yeux verts nous ne savons rien de son portrait physique, c'est plutôt dans sa manière de voir les choses et les autres personnages que nous en savons plus sur elle. Doria est une lycéenne qui vit seule avec sa mère avec beaucoup de difficultés financières. C'est le départ de son père qui la rend silencieuse et renfermée. Mais son mutisme est compensé par son regard critique et son goût décalé voire ironique pour la description d'autrui. Pour mieux cerner le signifié de Doria nous proposons aussi de schématiser sa sphère d'action selon le modèle actanciel de Greimas :

(Destinateur) **(Objet)** **(Destinataire)**

Doria (elle-même) → Bonheur → Doria et sa mère

(Qui consiste en son ouverture)

↑

-Mme Burlaud → Doria ← Le départ de son père

-Les assistantes sociales

-Hamoudi

-Sa mère

-Nabil

(Adjuvant) **(Sujet)** **(Opposant)**

Doria est renfermée, dès le début du roman, elle dit : « *Je crois que je suis comme ça [renfermée] depuis que mon père est parti.* » (KKD, p. 9), sa quête consiste en son ouverture sur le monde et sur elle-même. Dans son parcours, Doria sera aidée par beaucoup d'autres personnages parce qu'elle est bien entourée, plusieurs femmes participent à ce rôle : sa psychologue Mme Burlaud qui s'avère perspicace mais également gentille ; les assistantes sociales qui, malgré leur fausse modestie, débloqueront des aides financières ; sa mère qui, grâce aux efforts qu'elle fait pour son alphabétisation et pour trouver un emploi plus décent, la pousse à aller de l'avant et à pallier l'absence de son père. Du côté masculin, Hamoudi son grand ami qui est toujours présent pour l'écouter et la soutenir et Nabil qui l'aide à faire ses devoir et à améliorer ses notes mais surtout à lui faire connaître l'amour. Doria comme Ahlème, se verra attribuer donc le rôle de sujet, de destinateur et de destinataire. En remplissant toutes ses fonctions, Doria acquiert un signifié qui la caractérise et la distingue des autres personnages.

Le signifiant de Doria a une étiquette pauvre (je/me/tu) mais homogène puisque c'est elle qui se charge de la narration tout au long du roman. Mais c'est son prénom qui est doublement révélateur et symbolique. D'une part, dans la culture arabe Doria signifie 'progéniture'. C'est, ironiquement, la recherche d'une progéniture mâle qui a fait fuir son père au Maroc. Ce thème

est au cœur même du roman, c'est lui qui va enclencher toute une série d'évènements dans la vie de Doria faisant naître chez elle des sentiments comme la haine paternelle mais aussi la culpabilité de voir sa famille se déchirer à cause du fait qu'elle soit une fille. D'autre part, dans la culture occidentale, Doria signifie 'étoile qui brille d'un vif éclat'. En effet, à la fin du roman, libérée du poids qu'elle portait, Doria se transforme en une jeune fille délivrée de ses chaînes, consciente de son changement et va même, à l'image d'une étoile qui brille, se considérée comme la *« pasionaria des banlieues [qui] met le feu aux poudres »* (KKD, p.189). Son signifiant, fonctionnant comme une pièce à deux facettes dissemblables mais complémentaires, témoigne de la mixité sociale de Doria : arabe et occidentale ; mais surtout de la mixité thématique : son prénom (dans ses deux sens) rapproche le début à la fin du roman (le début raconte le départ de son père et la fin raconte son changement positif). Le sens apporté par le personnage de Doria est relatif à sa vision du monde : vision encore infantile un peu naïve mêlée à beaucoup d'espoir et d'humour.

1.2.La notion d'anti-héros chez Faïza Guène

Aucun roman n'existe sans personnages. Ce sont eux qui l'animent, lui donnent vie et le distinguent de tous les autres textes du même genre.

Pourtant la critique littéraire a souvent été « hostile » dans sa description et sa conception du personnage. L'analyse structurale ne l'a considéré que comme une abstraction en banalisant son rôle et en atténuant son importance dans le récit. D'ailleurs, dès son apparition, celle-ci refuse de l'aborder comme une essence psychologique en le réduisant à une simple typologie fondée seulement sur les actions qu'il accomplit et non pas sur sa psychologie. Le courant structural tente jusqu'à nos jours de *« définir le personnage non pas comme un « être », mais comme un « participant »*[82].

De son côté, la sémiotique greimassienne, le voit plutôt comme un simple « actant » assumant des actions et incarnant des rôles. Fortement influencé par la théorie structurale, Greimas propose de classer les personnages selon un « modèle actanciel » inspiré des recherches de Propp, mais plus économique. Alors que Propp proposait 31 fonctions au personnage, Greimas les a ramenés à six fonctions renvoyant à six actants (sujet/objet, donateur/destinataire, adjuvant/opposant).

[82] BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in Poétique du récit, Ed. Seuil, 1977, p. 34.

La narratologie, elle, réduit le personnage à sa simple fonction narrative. Pour celle-ci, l'étude des personnages se résume à une classification, à une identification, à une analyse du réseau relationnel et à un schéma des actions.

Même si le personnage est fortement lié à l'action, il n'en est pas pour autant le prisonnier. Il est à considérer comme *« le simulacre d'un être individuel, doué de volonté, de désirs, d'imagination et, parfois, porteur d'une vision du monde ; tout cela en relation, bien sûr, avec le récit. »*[83] . Mais *« plus le statut héroïque du personnage devient problématique, plus les jugements sur sa conduite, ses sentiments sont importants et multiples, voire discordants. La composition du roman peut alors s'en trouver profondément décentrée. »*[84]

Il n'existe pas qu'un seul type de personnage en littérature : du héros, au personnage principal, au protagoniste, au personnage secondaire, à l'anti-héros, pour n'en citer que les plus récurrents.

Tous ces personnages assument des rôles, plus ou moins, importants dans la construction de l'intrigue et dans le déroulement des évènements. Repérer, par exemple, un héros parmi tous les autres personnages n'est pas toujours une tâche aisée, car il faut connaître avant tout quels sont les critères et les caractéristiques qui distinguent tel type de personnage d'un autre type.

Dans un roman choral et à structure circulaire où tous les personnages prennent la parole à tour de rôle d'une manière égale, comment déceler le héros du roman parmi tous les autres personnages? Quels sont les critères à retenir et qui permettent d'affirmer que tel personnage est le héros ou l'anti-héros d'un roman, car *« la frontière entre héros et anti-héros est bien souvent indécidable. […] un anti-héros porte le même poids d'humanité, de passions, de vertus, qu'un héros ; il n'en représente pas le contraire mais simplement la figure inversée ».*[85]

Dans le cadre de cette analyse et pour tenter de répondre à la question posée, les recherches de Hamon sur le personnage, nous seront d'une grande et précieuse utilité. En effet, pour

[83] ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ed. Ellipses, 2006, p. 06.

[84] Nathalie Piégay-Gros, *Le romancier et ses personnages,* Nouvelle Revue Pédagogique – Lycée, n° 22, novembre 2006, p. 23

[85]ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ed. Ellipses, 2006, p. 118.

déterminer le héros parmi les autres personnages, il incombe d'abord de pouvoir les classer et les hiérarchiser parce que tous les personnages ne sont pas mis sur la même échelle.

Hamon propose dans son article[86] paru dans « Poétique du récit » six catégories de critères permettant la hiérarchisation des personnages, et ce, à travers leur « être » et leur « faire ».

1. La qualification différentielle s'intéresse à la nature et à la quantité des qualifications attribuées aux personnages.
2. La distribution différentielle porte sur la quantité de l'apparition des personnages et son degré d'importance.
3. L'autonomie différentielle se rapporte au combinaison des personnages entre eux. Ainsi le héros a tendance à apparaître seul, il dispose du mode du monologue (dans lequel il exprime ses pensées et ses intentions) et du dialogue (dans lequel il communique avec les autres personnages) ; alors que les personnages secondaires ne jouissent, généralement, que du dialogue.
4. La fonctionnalité différentielle concerne le rôle des personnages dans l'action ainsi que son importance, plus le rôle du personnage est important et plus il a des chances d'être un personnage principal.
5. La pré-désignation conventionnelle met en relation l'être et le faire des personnages avec le genre auquel appartient le texte.
6. Le commentaire explicite concerne l'information que le texte porte sur lui-même c'est à dire le statut du personnage par rapport aux autres personnages et au narrateur.

Le roman que nous proposons pour l'analyse de ses personnages est : « Les gens du Balto ». La spécificité de ce roman réside dans le fait qu'il soit un roman choral et dont la structure est circulaire, c'est-à-dire un roman où les tous les personnages jouissent du monologue mais aussi du dialogue et où ils accomplissent tous des actions plus ou moins importantes. De ce fait, ils deviennent tous des héros (ou anti-héros) potentiels.

En appliquant les critères de classification proposés par Philippe Hamon sur le roman de Faïza Guène, nous devrions être à même d'en extraire le héros parmi les autres personnages.

[86] HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Poétique du récit, Ed. Seuil, 1977.

1.2.1. Les qualifications différentielles

Selon Hamon, le héros devrait bénéficier d'*« un certain nombre de qualification que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre, les autres personnages de l'œuvre. »*[87]

Le héros doit être anthropomorphe, figuratif, ayant une généalogie exprimée, prénommé, surnommé, décrit physiquement, motivé psychologiquement, participant aux actions, en relation amoureuse avec un autre personnage (principal), beau, riche, fort, jeune, noble…

Voyons maintenant si ces qualifications existent chez un ou plusieurs de nos personnages. Tous les personnages du roman sont d'une manière ou d'une autre anthropomorphes et sont la représentation éventuelle de personnes réelles.

Dès le début de sa prise de parole, Joël Morvier se présente comme tel : *« Je m'appelle Joël Morvier et j'ai décidé de raconter mon histoire moi-même. »* (GB, p.07). Le « moi » de cette phrase marque bien son individualité et sa personnalité, il est caractérisé par son âge (62 ans), une date de naissance (le 12 avril), il est français (fabrication française), il a une généalogie dont il parle (un père, une mère et un oncle). Il se décrit lui même comme ayant une calvitie assez avancée. Du côté du portrait moral, il est antipathique, insensible, ne se voit pas comme un raciste mais comme une personne ayant des valeurs qui dérangent.

Tanièl (fils de Mme Yéva et de Jacques) est le personnage le moins décrit, mais il est celui qui donne le plus de description sur les autres personnages. On apprend dans son premier monologue qu'il n'est pas Turc mais Arménien de sa mère, qu'il est adolescent (il est au lycée) et qu'il a une généalogie (un père, une mère et un grand père maternel). On apprend grâce à son père qu'il a dix sept ans et qu'il est nerveux.

Magalie, sa petite amie, est une adolescente de seize ans, elle est lycéenne, ayant une généalogie (des parents) et elle est anorexique. Selon Tanièl, elle est blonde, fraîche *« a de jolis cheveux blonds, des doigts fins, une odeur de citron sur sa peau et une voix douce »*. (GB, p.16).

Mme Yéva est Arménienne, a une généalogie (un père), elle est âgée de plus de cinquante ans, elle est hypocondriaque, elle est l'un des rares personnages qui travaillent (mais qui reste quand même pauvre). Elle se décrit elle-même comme une femme qui peut se débrouiller

[87] *Ibid*, p. 154.

toute seule. Selon Joël Morvier, c'est une belle femme parfumée et qui a du caractère. Pour son fils Tanièl et son mari, c'est une femme vulgaire, *« flinguée »*, *« timbrée »* et qui a une voix aiguë et que *« si elle débarque chez vous, elle va vous refiler le cancer du tympan »* (GB, p.16).

Jacques est âgé de cinquante six ans, il est au chômage, il est sourd, il a un corps gros et flasque, il est abruti et il a la maladie du jeu.

Nadia est une jeune lycéenne, a une généalogie (un père, un grand père et un arrière grand père), elle est Arabo-Kabyle, musulmane, elle est « moche » et a des cheveux crépus.

Ali est un jeune lycéen, il possède la même généalogie, la même origine et la même religion que sa sœur. Lui aussi est « moche », il a un gros nez, mais il parle bien et sait se faire respecter.

Yeznig a treize ans (c'est le personnage le plus jeune), il travaille au CAT (Centre d'Aide au Travail), il est mongol (handicapé) et il a des poils partout.

Donc tous ces personnages son anthropomorphes et mènent des vies plus ou moins banales, ils ont tous un âge et quelques descriptions physiques ou morales. Mis à part Jacques, ils ont aussi tous une généalogie.

Ils ont tous des surnoms (trois pour chacun, sauf Joël qui n'en a que deux) qui accompagnent leur nom au début de chaque chapitre qui leur sont réservés.

- Joël, dit Jojo, dit Patinoire.
- Tanièl, dit Tani, Quetur ou bon à rien.
- Magalie Fournier, dite la blonde, la traînée ou la meuf de Quetur.
- Yéva, dite Mme Yéva, la daronne ou la vieille.
- Jacques, dit Jacquot, le daron ou Coco.
- Nadia et Ali Chacal, dits les jumeaux, les Marseillais ou les chacals.
- Yeznig, dit bébé, le gros ou l'handicapé.

La famille de Yéva ne possède pas de patronyme, ils ne sont désignés que par leur nom ou leurs surnoms.

Joël Morvier, Magalie Fournier et Nadia et Ali Chacal ont tous des patronymes qui ne sont pas innocents :

Morvier fait allusion aux mots : mort/vie, car c'est en étant mort qu'il nous raconte sa vie, ou que tout comme sa mort, sa vie n'a aucun sens : *« Je voudrais rendre compte de ce moment [sa mort] avec le plus de poésie possible. Il m'en a beaucoup manqué dans la vie, alors j'essaie d'en foutre un peu dans ma mort. »* (GB, p.50). .

Fournier serait assez proche de « fournée » et qui dans son sens familier désignerait un ensemble de personnes appelées aux mêmes fonctions (ex. une fournée de sénateurs). Magalie, comme toutes les blondes, est qualifiée d'idiote, l'on pourrait dire que Magalie appartient à une fournée de blondes (idiotes).

Le patronyme Chacal a plusieurs interprétations : comparé aux autres canidés, le chacal est classé en bas de l'échelle de cette famille, car ce sont des animaux nocturnes et qui se nourrissent généralement des restes des autres animaux. Si on applique cette vision sur les personnes réelles, on aboutirait à un point de vue raciste, ainsi la famille Chacal (ou toutes les familles arabes en France) serait en bas de l'échelle des citoyens vivant en France. En revanche, le chacal est l'un des rares mammifères pour qui la famille est sacrée, ce sont des animaux monogames et qui gardent parfois leurs petits même après l'arrivée d'une nouvelle portée. En mettant cet état de vie en comparaison avec la famille Chacal du roman, on réalise qu'ils se ressemblent assez, dans le mesure où la famille Chacal est très « solidaire » (GB, p.137) et très protectrice : *« Tiens, il y a aussi la famille arabe de Marseillais qui vient de se joindre à l'équipe. Toujours collés ensemble ceux-là. Ils vont même faire leurs courses en troupe. A croire qu'ils ont la trouille d'en paumer un. »* (GB, p.54).

Tous les personnages ne sont ni surqualifiés, ni motivés psychologiquement, bien au contraire, ils sont faibles et ont beaucoup de défauts et de vices. Ils sont généralement tous pauvres (sauf les deux français : Joël et Magalie qui sont un peu plus aisés financièrement que les autres).

Les deux à entretenir des relations amoureuses sont les deux jeunes garçons : Tanièl et Ali et qui aiment la même fille Magalie, et qui par là entretiennent une relation d'amis/ennemis.

Joël Morvier est sans doute le personnage le plus et le mieux décrit mais ceci ne lui confère pas la possibilité d'être le héros du roman, car dès le début du roman, on apprend qu'il est mort. Un héros se doit au moins d'être vivant. De son côté, Tanièl décrit beaucoup les autres personnages et en sait beaucoup sur leur être, mais ceci ne lui suffit pas pour être considérer comme héros, puisque il n'y a pas assez de qualifications le concernant.

1.2.2. La distribution différentielle

Dans « Les gens du Balto », il n'est pas possible de parler de distribution différentielle dans la mesure où le roman accorde, équitablement, la parole à tous les personnages et ils ont le même nombre d'apparition (trois fois), même si leurs prises de paroles sont tantôt longues, tantôt courtes :

Sur les trois prises de parole :

Joël Morvier compte : 17 pages.

Tanièl compte : 27 pages.

Magalie compte : 19 pages.

Yéva compte : 23 pages.

Jacques compte : 19 pages.

Nadia et Ali comptent : 16 pages.

Yeznig compte : 13 pages.

Ce sont Tanièl et sa mère qui comptent le plus grand nombre de pages par rapport aux autres qui ont approximativement le même nombre (entre 13 et 19). L'hypothèse que Tanièl soit le héros a été réfuté précédemment, sa mère devient donc une héroïne éventuelle. Mais Yéva est malade, elle est hypocondriaque, a des palpitations cardiaques et souffre d'une scoliose ; alors que le héros est, en général, jeune mais sain aussi. Ce qui ne s'applique pas non plus à Yéva.

1.2.3. L'autonomie différentielle

Dans les premiers monologues, les personnages apparaissent tous seuls, ils se présentent ou présentent d'autres personnages. Dans les deuxièmes monologues, ils sont avec les enquêteurs qui sont, linguistiquement, absents ; leur présence n'est qu'abstraite, devinée par le lecteur. C'est en racontant les faits, que l'on remarque la formation, dans la plupart du temps, de couples. Dans les quelques fois où ils sont seuls, c'est rarement pour méditer ou pour que l'on sache plus sur leurs intentions et leurs pensées (ex. Yéva dit, à la page 60 : *« j'essayais de m'occuper comme je pouvais. J'ai vu ma vie défiler devant moi, comme ils le disent à la télé. J'ai tout de suite pensé à Laurène, une assistante qui s'est pendue au huitième étage l'an dernier […] J'ai pensé : « Ca y est, c'est mon tour. »*), mais la plupart du temps c'est pour

rejoindre ou pour attendre un autre personnage. (ex. Jacques dit, à la page : 82-83 : *« Tout ce que j'ai fait en attendant que Yéva rentre du boulot, c'est arracher quelques mauvaises herbes dans le jardin et regarder la deuxième partie de « On en parle »*.)

Le héros est, généralement, celui qui apparaît le plus tout seul, il profite d'une autonomie que les autres personnages n'ont pas. Dans ces moments de solitudes, le lecteur apprend plus sur ce héros puisque celui-ci en use pour raconter ses pensées, ses intentions, ses angoisses…

Dans « Les gens du Balto », c'est Joël qui raconte vraiment ses pensées. Dans son dernier monologue, il évoque son souvenir d'enfance qui a certainement fait de lui ce qu'il est : une raclure : « Avec le temps et le talent, je suis même devenu une bonne vieille raclure » (GB, p.149). Un souvenir qui l'a hanté et qui à « chaque fois qu'[il] ferme les yeux, [il] revoit tout » (GB, p.150). Joël raconte, en étant petit, que son père lui avait demandé de le tuer avec son fusil de chasse. Cet épisode choquant et traumatisant de l'enfance de Joël a sans doute marqué toute sa vie, mais a surtout décidé de la façon de sa mort.

Même s'il est, pratiquement, le seul à apparaître vraiment seul et jouissant du véritable monologue, Joël ne peut être le héros du roman, pour la simple et bonne raison, et que nous avons déjà cité, qu'il soit mort.

1.2.4. La fonctionnalité différentielle

Nous avons déjà mentionné, qu'à chaque fois qu'il y a action, des couples de personnages se forment (Tanièl / Ali, Tanièl / Yeznig, Tanièl / Magalie, Tanièl / Jacques, Yéva / Jacques, Yéva / Yeznig, Yeznig / Joël). L'action proprement dite commence quand les personnages racontent aux enquêteurs ce qu'ils ont fait le jour du meurtre.

Tanièl apparaît, d'abord, en couple avec Ali, ils se battent, ils rentrent chacun chez lui. Tanièl apparaît ensuite avec son frère Yeznig qui le soigne. Puis, il apparaît avec Magalie, ils ont un rendez-vous et ils discutent. Enfin, il apparaît avec son père, prêts à aller se venger de Joël, qu'ils trouvent déjà mort.

Yéva rentre de son travail, elle trouve Jacques qui l'insulte et lui crie dessus : « Je lui ai dit ses quatre vérités » (GB, p. 83). Puis, elle sort tard la nuit pour chercher son fils Yeznig, ils entrent tous les deux dans le bar et découvrent le cadavre de Joël.

Yeznig apparaît en couple avec Joël, qui lui demande de discuter avec lui et puis de le tuer.

Le « faire » de chaque personnage est en rapport avec ceux des autres personnages. Leurs actions sont indissociables les unes des autres. La compréhension et la continuité de l'intrigue en dépendent. L'histoire n'est, tout à fait, comprise par le lecteur qu'après la lecture de tous les témoignages, qui chacun d'entre eux, tel un puzzle, rajoute un élément pour la compréhension de celui qui le précédait.

Aucun des personnages n'est donc distingué par une action héroïque, bien au contraire, ils sont tous lâches, et un autre point commun les relie : ils sont tous menteurs. Dans leur premier témoignage, ils mentent tous sur les faits de cette soirée du meurtre. Ils ont tous vu le cadavre mais arrêtent de raconter leur version des faits juste avant d'y arriver. Ce n'est que leur second témoignage, et après avoir tous regrettés, qu'ils diront la vérité. Certes, ils sont tous innocents (y compris Yeznig dans un certain sens), mais cela ne fait pas d'eux des héros.

1.2.5. La pré-désignation conventionnelle

Celle-ci permet de déterminer, d'emblée, le héros, à partir du genre littéraire dans lequel le texte s'inscrit. Grâce à des conventions ou des codes devenus communs au lecteur, celui-ci peut repérer le héros dès son apparition. Dans le récit réaliste, les personnages sont décrits d'une manière tellement vraisemblable que l'on pourrait les confondre avec de réelles personnes, voire même de s'y identifier. Les personnages réalistes sont comme les personnes que l'on rencontre tous les jours, ils ont des soucis, des angoisses, des fantasmes, etc. ils ne sont pas parfaits comme le pourrait être un héros. Les personnages du roman « Les gens du Balto » sont réalistes, loin d'être des héros, ils ont, certes, quelques qualités, mais encore plus de défauts, ils sont imparfaits et ils le savent car ils le disent, par exemple :

Joël dit à la page 07 : « Je suis un homme antipathique », à la page 10 : « C'est pas que je sois un sentimental… ».

Tanièl dit à la page 71 : « Je suis trop nerveux […] je ne me retiens pas. ».

Magalie dit à la page 20 : « Je suis anorexique. ».

Yéva dit à la page 57 : « Je suis une femme d'une banalité affligeante. ».

Aucun des personnages n'est vraiment distinct des autres. Il est difficile pour le lecteur des « Gens du Balto » de déceler le héros rien qu'en se fiant au genre du texte.

1.2.6.Le commentaire explicite : représente « les endroits précis où le texte propose sa propre mise en perspective, appelle le héros « héros » et le traître « traître », présente telle ou telle action comme « bonne » ou « mauvaise », etc. »[88]. Ces endroits tendront à se regrouper autour de trois axes :

a)- Le langage : apportant un commentaire sur le « savoir-dire » des personnages.

b)- La technée : apportant un commentaire sur le « savoir-faire » des personnages.

c)- La relation sociale quotidienne : apportant un commentaire sur le « savoir-vivre » des personnages.

Mis à part Joël Morvier, aucun des personnages n'a de commentaire sur les autres. Il y a, certes, des opinions, mais elles restent personnelles et ne reflètent pas la position du personnage dans le roman. Ainsi, Joël Morvier est qualifié, par des femmes, à plusieurs reprises de « pervers » (par Yéva à la page 29 et par Magalie à la page 97) et de « déguelasse » (par Nadia à la page 42 et par Magalie à la page 97).

Si Joël Morvier est qualifié de « pervers » et de « déguelasse » par les trois femmes du roman, c'est justement pour accentuer et pour confirmer le sens du commentaire explicite qui lui est attribué. A la différence des autres personnages, ces qualifications lui sont justes. Par ses agissements, le lecteur peut les affirmer même sans que les personnages le disent. Toutes les autres qualifications concernant les autres personnages ne peuvent pas être devinées par le lecteur.

Le langage

Faïza Guène accorde beaucoup de soin aux langages de ses personnages et on remarque que leur langage est le résultat de leur caractère.

Jacques emploie souvent des phrases sans sujets (*Doute de rien* (p.31), *Se marre comme un dindon* (p.31), *Doit être à la troisième émission* (p.32), *A l'air d'en avoir sa claque* (p.32), *Me fait penser* (p.33), *Parie que Didier gagne* (p.33), *Adore ces feuilletons* (p.79), *Vais commencer par appeler* (p.111), *Suis excité comme une puce* (p.112)).

[88] HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Poétique du récit, Ed. Seuil, 1977, p. 158.

Cette omission des sujets vient sûrement de son manque de personnalité, de son manque d'activité et de son manque de vie tout simplement. Ce qui l'élimine également des héros potentiel.

Yeznig, par son handicap, n' « *a aucune notion du temps*. » (GB, p.18), il mélange tous les temps de la conjugaison (*La semaine prochaine, j'ai fêté mes treize ans. J'étais grand maintenant*.(p.45)). Yeznig malgré sa bonté ne peut être un héros puisque, non seulement, il est imparfait physiquement (il est handicapé), mais il s'avère aussi traître, car l'on apprend qu'il a trahi deux secrets en échange de deux jeux pour sa *Game Boy*.

Tanièl, Nadia et Ali, étant de la même tranche d'âge, usent d'un langage très populaire : un mélange de verlan et de langage des jeunes de banlieue, ex : *chelou, relou, vénère, quetur, meuf, tèj, guélar*…, reflétant par là leur niveau social (banlieusard).

Magalie, tout comme sa personnalité, son langage est superficiel. Elle emploie des mots abrégés à la manière d'un langage SMS ou des mots en anglais : *Dsl* (désolée), *Mdr* (morte de rire), *die, whatever, my mother, life, loose, looser,easy, time, add, funny, out, shame, smiley, make-up, down*…

Yéva emploie un langage très vulgaire tout comme ses comportements, elle est traitée plusieurs fois par son fils et son mari d'être une femme vulgaire.

Joël a un langage très froid parfois même blessant témoignant de sa façon d'être mais aussi sa façon de vivre.

La technée

Jacques est le personnage le moins actif dans le roman : *« ça fait bien longtemps que je ne me sens plus un homme. Seulement quelque chose d'inutile posé sur le canapé. […] ça fait des années que je ne me suis pas battu. Tout ce que je sais faire de mes mains c'est changer de chaîne »* (GB, pp. 81-82).

Tanièl est appelé par sa mère *« bon à rien »*, il ne sait rien faire : *« Je voudrais faire quelque chose pour Yeznig, mais j'arrive déjà pas à faire grand-chose pour moi-même. »* (GB, p.18). Il ne va même plus au lycée : *« Les parents savent même pas que je vais plus à l'école. Je sors de la maison tous les matins à 7 h 30 avec mon sac à dos Von Dutch, mais dedans y a ni livres ni stylos. Juste ma PSP, mon tabac, mes feuilles et mon shit. »* (GB, p.18).

Yeznig, même s'il travaille, il ne fait que répéter la même chose : *« Je collerai des étiquettes sur des boîtes, toue la journée. La même chose encore, encore, encore. Étiquettes, boîtes, étiquettes, boîtes. »* (GB, p.46). Son travail, comme sa ville, sont marqués par un enfermement, par un cycle infernal qui emprisonne tous les personnages.

Yéva, on sait qu'elle s'occupe, dans son travail, des dossiers litigieux, mais à part le trajet identique en train qu'elle fait tous les jours pour aller et rentrer du travail, on en sait rien de plus sur son activité.

La relation sociale quotidienne

Dans le roman de Faïza Guène, cette relation sociale se manifeste au sein de chaque famille ; car en dehors de la famille, les personnages n'ont pas vraiment de rapports sociaux. Même si Tanièl et Ali se disent amis, ils finissent rapidement par devenir ennemis à cause de Magalie, même si Tanièl et Magalie se disent amoureux, ils finissent rapidement par ne plus l'être à cause d'un mensonge.

Tanièl décrit le rapport entre Ali Chacal et sa mère : *« Je me souviendrai toujours de la fois où Ali avait chopé la grippe, j'étais allé lui rendre visite et sa mère lui mettait de l'eau de fleur d'oranger sur la tronche, la poitrine et la nuque, c'était pour lui faire descendre la température. La mienne elle ferait jamais ça. »* (GB, p.13).

Tanièl ne jouit pas de rapports affectueux avec sa mère, car celle-ci donne tout son amour à Yeznig qui pourtant : *« Un jour, [il] voudrait la faire glisser par les escaliers ou la ranger dans le frigo. »* (GB, p.45).

Magalie n'entretient pas de bons rapports avec ses parents, pour elle :

> *« Ces jours-ci, c'est la guerre à la maison, des embrouilles tous les jours ou presque. A côté l'Irak, c'est Disneyland. Du coup, ma mère prend des tas de médicaments génériques contre l'anxiété et elle lit des bouquins censés l'orienter dans mon éducation. »* (GB, p.21)

Dans ce roman tout est circulaire, à commencer par la structure même du récit. Cette structure circulaire du roman, dont la situation initiale est identique à la situation finale, renforce le caractère clos de l'espace et accentue l'enfermement des personnages. Le nom de la ville dans laquelle ils vivent : Joigny-les-Deux-Bouts fait allusion à la circularité et à l'enfermement. La mort de Joël Morvier qui est le point de départ et le point d'arrivée (mort comme son père).

Tanièl qui sort de chez lui tous les jours à la même heure mais qui ne va pas au lycée. Jacques qui regarde les programmes télévisés en boucle et qui, à force de les revoir, les connaît presque par cœur. Yéva dont la vie ne tourne qu'autour de la maison, du train et du travail : *« Je prends le train de la ligne B tous les jours à la même heure […] et j'y croise exactement les mêmes gueules. Je sais même à quelle station ils descendent, je le sais pour chacun d'entre eux. »* (GB, p. 57). Tout à Joigny-les-Deux-Bouts est prévisible, rien ne vient perturber cette monotonie : *« Je pointe, je prends le train, je vais acheter mon paquet de Gauloises au Balto et j'arrive à la maison à peu près tous les jours à la même heure, ce qui prouve qu'il n'y a jamais d'imprévu. »* (GB, p.25). D'ailleurs, Jacques le mentionne : *« Si vous voulez entendre des histoires hors du commun, faut pas vivre ici. »* (GB, p.79).

Yeznig qui compte ses dents après chaque repas, qui ne fait que répéter la même chose dans son travail (étiquettes, boites…). Mais qui, surtout, dessine : *« des ronds rouges sur des feuilles. Plein. On sait même plus quoi en foutre tous ses ronds. Il veut pas qu'on les jette. »* (GB, p.73). Cette image de cercles dessinés par Yeznig est très significative, de plus, ces cercles/ronds sont rouges symbolisant le danger, peut être celui de la suffocation et l'étouffement des personnages dans cet espace trop clos. Ils sont enfermés dans un cercle vicieux duquel ils ne peuvent plus sortir ou duquel ils ne veulent plus sortir : *« Si on est allés au Balto, c'est pas pour l'ambiance, c'est clair qu'on aurait préféré les Champs-Élysées. Mais c'est tellement relou de sortir d'ici que du coup, on essaie même plus. »* (GB, pp.68-69). Ces personnages sont aussi enfermés dans le temps, les parents de Magalie qui sont coincés en 1970, Yeznig qui n'a aucune notion du temps, parce que *« Pour être sûr qu'on est en 2008, faut prendre le train et s'éloigner pas mal »* (GB, p.15).

Faïza Guène a enfermé ses personnages, dans une sphère spatiale et temporelle, pour mieux les maîtriser et pour mieux en faire ressortir les vices. Une petite communauté de 4500 habitants située au terminus du RER, qui, un meurtre fera réveillée d'un sommeil beaucoup trop long et émergera au grand jour.

Mais, contre toute attente, depuis la mort de Joël Morvier, ils vont tous changer, positivement. Jacques décide de divorcer de Yéva (symbole de sa liberté), il va même se faire relooker en participant à un programme télévisé. Tanièl commence à voir des éducateurs qui l'aideront à trouver un autre lycée afin qu'il puisse reprendre ses études. Yéva, de son côté, commence, à la fin du roman, à préparer *« doucement »* sa vengeance contre son patron. Ali Chacal apprend

que dans ce pays le moindre petit faux pas lui sera fatal, car il compte mener une carrière d'acteur et il ne voudrait pas *« tout gâcher avec un casier judiciaire. »* (GB, p.140).

Malgré l'application de la théorie de Hamon sur le roman de Faïza Guène, nous n'avons pas pu en déceler le héros. Ceci, n'est sûrement pas à cause d'une faiblesse dans la théorie sémiotique de Hamon, mais parce qu'elle s'applique à des œuvres ayant des héros, contrairement au roman « Les gens du Balto » qui n'en a pas. Il s'agirait plutôt dans ce roman d'anti-héros au pluriel. Car si l'on admet, aujourd'hui, l'existence de ce qu'on appelle un « héros collectif » c'est à dire un groupe d'individus unis par les mêmes valeurs auxquels le lecteur s'identifie. Pourrait-on alors admettre l'existence d'anti-héros collectif ?

Dans la mesure où aucun personnage n'est tout à fait anti-héros tout seul, mais avec l'ensemble des autres personnages qui incarnent presque tous les mêmes valeurs. Anti-héros, certes. Mais ces personnages ne sont pas pour autant inhumains. À la manière d'un héros, beaucoup d'humanité s'en dégage et qui à la fin du roman apprennent quelque chose sur la vie, apprennent tout simplement à vivre.

Même si Joël Morvier n'était pas le plus aimé des personnages, sa mort a contribué, indirectement, à les changer. Cela prouve que même les êtres les plus médiocres peuvent nous apprendre quelque chose qui a de la valeur.

2. Personnages féminins vs personnages masculins

Les romans de Faïza Guène ne sont pas des romans féministes[89] mais la part et le rôle accordés par l'auteure à ses personnages féminins devancent de loin ceux accordés aux personnages masculins. Afin de pouvoir mettre en évidence cette comparaison, nous avons fait appel à l'étude sémiologique de Philippe Hamon[90] concernant le signifié du personnage. Hamon propose une mise en tableau des qualifications (l'être et le vouloir) et des fonctions (le faire) des personnages. Notre analyse a retenu pour les qualifications des personnages les axes pertinents suivants : **axiologie, responsabilité, amélioration.** Le premier axe renvoie au respect des valeurs (familiale et sociale), le second renvoie au fait d'assumer ses responsabilités et le dernier axe renvoie aux personnages qui aspirent à une vie meilleure. Concernant les fonctions des personnages, nous avons retenu les axes suivants : **parole et action**. Le premier axe concerne les prises de parole des personnages et le second concernent les différentes actions qu'ils assument tout au long du texte.

Nous avons choisi d'analyser chaque roman à part pour aboutir à des résultats plus ciblés pour terminer avec une analyse synthétisante à la fin. Nous commencerons la mise en tableau du premier roman de l'auteur *Kiffe kiffe demain*.

[89] Même si dans son premier roman, nous avons pu palper un léger penchant féministe que nous développerons plus loin.
[90] Ph. Hamon, *Statut sémiologique du personnage*, In, R. Barthes et al, *Poétique du récit*, Seuils, 1977, p. 115.

Personnages / Axes	Personnages féminins						Personnages masculins			
	Doria	**Mère de Doria**	**Mme Burlaud**	**Tante Zohra**	**Fatouma Konaré**	**Aides sociales**	**Père de Doria**	**Hamoudi**	**Nabil**	**Aziz**
Axiologie	+	+	+	+	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø
Responsabilité	+	+	+	+	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø
Amélioration	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Paroles	+	+	+	+	+	+	Ø	+	+	+
Actions	+	+	+	+	+	+	Ø	Ø	+	+

Tableau 1 : Qualifications et fonctions des personnages du roman *Kiffe Kiffe demain*

Analyse et interprétation

D'après les résultats du tableau, nous pouvons remarquer que les femmes du roman remplissent toutes les qualifications et fonctions, alors que celles-ci sont toujours lacunaires chez les personnages masculins. Surtout le père de Doria qui ne remplit qu'un seul axe celui de vouloir s'améliorer en partant au Maroc pour se remarier et aspirer d'avoir un garçon, mais ce que le père considère comme une amélioration, Doria le voit plutôt comme un acte égoïste mettant ainsi en doute cette qualification. La figure du père semble totalement effacée puisqu'il n'a même pas le droit à la parole. Doria, sa fille, qui se charge de la narration ne lui accorde aucun espace énonciatif et choisit de le nier comme il le lui a fait à son tour. Le rejet du père par Doria se traduit à travers les qualifications péjoratives qu'elle lui confère comme : *le barbu, l'autre, le vieux* ou *mon connard de paternel*…

Pour Doria, son père est irresponsable puisqu'il les a quittées, elle et sa mère ; livrées à leur sort sans argent et sans leur dire un mot :

> *« Alors un jour, le barbu […] s'est cassé. Comme ça, sans prévenir. Tout ce dont je me souviens c'est que je regardais un épisode de la saison 4 de X-Files que j'avais loué au club vidéo d'en bas de ma rue. La porte a claqué. A la fenêtre, j'ai vu un taxi gris qui s'en allait. C'est tout. Ca fait plus de six mois maintenant. »* (KKD, p. 10)

Il est également dépourvu de tout respect des valeurs, celles qui concernent le respect de l'union familiale en quittant sa femme et sa fille, celles des valeurs humaines en frappant sa fille parce qu'un jour elle lui a demandé comment il faisait pour remplir les papiers avant qu'elle ne sache lire et écrire, alors *« Il a pris ça pour de l'insolence. Il [l]'a frappée. Mais pas juste un peu. Frappée fort et longtemps. »* (KKD, p. 137). Le père de Doria n'a pas de respect pour les valeurs religieuses en ayant que *« de rares moments de piété »* (KKD, p. 158) car *« on va pas prier après avoir descendu un pack de 1664. Ca ne sert à rien »* (KKD, p. 158).

D'ailleurs, tous les autres personnages masculins sont irresponsables et manquent d'éthique. Aziz qui fait sentir à Yasmina (mère de Doria) qu'il est amoureux d'elle, mais qui finalement se marie avec une autre, Nabil qui vole un baiser à Doria puis la néglige et Hamoudi qui ne cesse de voler et de se droguer pourtant ayant déjà expérimenté la prison. Cette dépréciation des personnages masculins ne fait que déployer davantage la survalorisation des personnages féminins qui remplissent toutes les cases du tableau.

Yasmina, la mère de Doria, fait tout pour vivre décemment avec sa fille : elle travaille et suit une formation d'alphabétisation. Elle joue le double rôle de mère et de père pour compenser le vide paternel dans la vie de Doria. Même si son mari l'a quitté, elle n'en parle jamais en mal et ne cherche guère à souiller son image devant sa fille.

Mme Burlaud guide Doria dans sa vie d'adolescente avec ses conseils et ses discussions. Elle lui explique les valeurs sociales tout en essayant de la faire sortir de sa coquille. Son désir d'amélioration réside dans le fait d'améliorer sa patiente.

Doria, bien que jeune adolescente de 15 ans, est responsable. Elle fera du babysitting pour aider financièrement sa mère. C'est elle qui se charge de la narration, donc c'est elle qui parle le plus. Mais ce n'est pas toujours d'elle-même qu'elle parle, mais de tous les autres personnages : ceux qui la déçoivent, qui l'aident et qui la mettent en colère. Elle cherche à s'améliorer en voulant faire une révolte intelligente pour faire entendre sa voix et celle de la communauté (banlieusarde) à laquelle elle appartient :

> *« Moi, je mènerai la révolte de cité du Paradis. Les journaux titreront ' Doria enflamme la cité ' ou encore ' La pasionaria des banlieues met le feu aux poudres'. Mais ce ne sera pas une révolte violente […]. Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, tous. »* (KKD, p. 189)

Tante Zohra a vécu la même situation que Yasmina, son mari aussi est parti en Algérie pour épouser une femme plus fraîche, mais lui ne les a pas quittés et renier comme l'a fait le père de Doria. Il passe la moitié de l'année en Algérie avec sa deuxième femme et l'autre moitié avec tante Zohra. Cette dernière est une femme forte. Son prénom est symbolique *« parce qu'elle est née le 5 juillet 1962, le jour de l'indépendance de l'Algérie. Dans son village, elle était l'enfant symbole de la liberté pendant des années. C'était le bébé porte-bonheur et c'est pour ça qu'on l'a appelée Zohra. Ca veut dire 'chance ' en arabe. »* (KKD, pp. 33-34). Même si tante Zohra ne cherche pas à s'améliorer personnellement, elle cherche à améliorer la vie de ses trois fils. Elle n'épargnera aucun effort pour faire sortir son fils de prison pendant l'absence de son mari.

Fatouma Konaré, bien que personnage secondaire, participe à apporter une touche de féminisme au roman. Cette dernière serait la collègue de Yasmina, et *« c'est elle qui a commencé à dire tout haut que les femmes de l'hôtel se faisaient exploiter »* (KKD, p. 63). A

la fin du roman, on apprend que Fatouma Konaré est devenue *« déléguée syndicale »* et qu'elle avait réussi à gagner la lutte contre leur employeur.

Les assistantes sociales sont également des personnages secondaires mais elles participent activement à améliorer la vie de Doria et de sa mère. Elles ont toutes le sens de l'éthique et de la responsabilité professionnelle et aussi personnelle.

Après avoir analysé le premier roman de Faïza Guène, nous nous pencherons dans un second temps sur les personnages féminins et masculins de son deuxième roman *Du rêve pour les oufs*.

Personnages / Axes	Personnages féminins			Personnages masculins		
	Ahlème	**Tantie Mariatou**	**Nawel et Linda**	**Le Père d'Ahlème**	**Foued**	**Tonislav**
Axiologie	+	+	+	**Ø**	**Ø**	+
Responsabilité	+	+	+	**Ø**	**Ø**	+
Amélioration	+	+	+	**Ø**	+	+
Paroles	+	+	+	**Ø**	+	+
Actions	+	+	+	**Ø**	+	**Ø**

Tableau 2 : Qualifications et fonctions des personnages du roman *Du rêve pour les oufs*

Analyse et interprétation

Sémantiquement parlant, les personnages les plus riches et les plus complexes, dans *Du rêve pour les oufs*, sont, indubitablement, les personnages féminins qui remplissent toutes les qualifications et fonctions retenues par l'analyse. Ahlème, Tantie Mariatou, Nawel et Linda sont toutes responsables et prennent leur vie en main, elles ont des valeurs et témoignent de beaucoup de respect sur tous les plans : sociaux et familiaux. De plus, elles cherchent toutes à s'améliorer même si les circonstances ne les aident pas toujours, comme l'explique Ahlème : « *Evidemment que j'aspire à mieux, mais il faut bien vivre.* » (DRPO, p. 37). Toutes ont la faculté de parler et toutes assument des actions, plus ou moins, importantes dans leur vie et dans celle des autres et sur lesquelles elles ont des impacts positifs.

Le père d'Ahlème, bien qu'elle le nomme *le Patron* (avec toujours un *p* en majuscule), est le personnage le plus pauvre sémantiquement. Depuis l'accident de travail qu'il a eu, il est : « *en train de dire des phrases qui n'ont pas de sens, assis toute la journée dans son fauteuil, en pyjama, on pourrait croire que c'est depuis toujours.* » (DRPO, p. 27)

Foued, à cause de son jeune âge (15 ans), est irresponsable et rend la vie de Ahlème, sa sœur, encore plus difficile. En effet, il s'emmêle à une affaire de drogue et de vente d'articles frauduleuse cherchant à gagner de l'argent facile.

Tonislav est, sans doute, le personnage masculin du roman, le plus complexe, mais ceci ne l'aide pas puisqu'il se verra expulser du pays, brisant par là le cœur de Ahlème.

En dernier lieu, nous analyserons les personnages du troisième roman de l'auteure *Les gens du Balto* :

Personnages / Axes	Personnages féminins			Personnages masculins				
	Yéva	**Nadia**	**Magalie**	**Joël**	**Jacques**	**Tanièl**	**Ali**	**Yeznig**
Axiologie	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
Responsabilité	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
Amélioration	+	+	+	Ø	+	+	+	Ø
Paroles	+	+	+	+	+	+	+	+
Actions	+	+	+	Ø	Ø	Ø	+	+

Tableau 3 : Qualifications et fonctions des personnages du roman *Les gens du Balto*

Analyse et interprétation

Tous les personnages du roman *Les gens du Balto* ont la fonction de la parole parce qu'ils tiennent tous une part de la narration même Joël qui est mort. Mais tous n'ont pas les mêmes fonctions et qualifications. Ce sont Yéva et Nadia qui assument tous les axes sémantiques.

Yéva est le seul personnage à travailler, ce qui fait d'elle un personnage responsable mais ayant aussi le sens de l'éthique puisque c'est elle qui paye les dettes de son mari au chômage et subvient aux besoins de toute sa famille. Elle cherche à s'améliorer : *« J'ai dû taper du poing sur la table pour 36 ridicules petits euros d'augmentation l'an dernier. »* (GB, p. 130). C'est une femme forte qui est *« plus résistante qu'une éponge Spontex. »* (GB, p. 129) et qui n'a pas besoin d'homme dans sa vie puisqu'elle dit : *« Je ne suis pas le genre de femme faible qui crie au secours. Je fais mes affaires moi-même. D'ailleurs, je fais tellement tout moi-même que je devrais réclamer l'allocation femme isolée. »* (GB, p. 30). Elle ne peut ni compter sur son mari, ni sur ses fils, elle affirme : *« Comme toujours, je me trouvais seule à régler les problèmes. »* (GB, p. 63).

Nadia ne travaille pas, elle est lycéenne mais est plus responsable que son frère jumeau et respecte les valeurs de sa famille musulmane et maghrébine contrairement à Ali. C'est elle qui se fait réprimander quand son frère fait des bêtises (puisqu'étant le seul fils de la famille).

De tous les trois romans, Magalie est le seul personnage féminin à ne pas remplir toutes les fonctions et qualifications comme les autres femmes. Ceci est sans doute dû à son jeune âge (16 ans) mais aussi à son éducation, c'est, en fait, la fille d'une riche famille bourgeoise française qui a mal entrepris son éducation, faisant d'elle une fille trop gâtée qui a perdu tout respect pour sa famille et qui n'a aucun sens de la responsabilité.

Joël est le personnage à avoir le moins de fonctions et de qualifications. D'une part, parce qu'il est mort ; d'autre part, parce que tous les commentaires des autres personnages sur lui confirment que de son vivant, n'avait aucune éthique et qu'il n'a jamais aspiré à mieux que de garder le bar qu'il a hérité de sa famille.

Jacques et Tanièl sont deux personnages, sémantiquement, identiques. Ils sont tous deux irresponsables. Le premier est chômeur, le second a quitté le lycée. Jacques n'a plus de respect envers sa femme et Tanièl ne la respecte pas non plus pourtant sa mère.

Ali ne les dépasse que par le fait qu'il est toujours étudiant au lycée. Yeznig, quant à lui, ne remplit aucune qualification puisqu'il est mentalement déficient.

Synthèse

Bien que ne considérant pas son œuvre comme féministe, Faïza Guène accorde beaucoup d'importance à ses personnages féminins et leur attribue des rôles et statuts plus honorifiques qu'elle ne le fait avec ses personnages masculins. En effet, elle déclare dans une interview :

> *« Je suis née en 1985. Je suis d'une autre génération que les féministes des années 70. On n'a plus les mêmes combats aujourd'hui, plus le même regard sur ce que c'est qu'être une femme libre. Je n'accepte pas que le magazine Elle, un parti politique ou des associations féministes me disent comment je dois être libre. »*[91]

L'opinion de Guène sur le féminisme est donc indécise chose qui se manifestera tout au long de son œuvre. Néanmoins la cause féminine reste une question qui la touche profondément et qui l'intéresse et fait partie de son quotidien mais aussi de sa condition de femme issue de l'immigration vivant dans deux mondes différents. Pour elle, faire parler et faire agir des femmes serait une sorte d'émancipation personnelle, une sorte de satisfaction afin d'assouvir un manque et un besoin vital. Si elle dégrade ses personnages masculins, c'est pour mieux faire ressortir les femmes qui *« opèrent une action sur le milieu et le transforment. Leurs désirs, ainsi que leurs actions concrètes, se font ainsi le moteur de la narration. [Elles] recréent au sein des grands ensembles un petit villageà échelle humaine. »*[92]

.

[91] https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254. Consulté le 25/04/2018

[92] Mireille Le Breton, *«'Re-penser' l'identité et la citoyenneté françaises dans les romans* Dit violent *de Mohaled Razane et* Kiffe kiffe demain *de Faïza Guène »*, In *Intrangers (I) : Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Academia, l'Harmattan, 2011, p. 110.

3. L'effet-personnage

La théorie de Vincent Jouve sur l'effet-personnage :

La théorie de Jouve s'insère dans le cadre plus large de la théorie de la réception. Souvent négligée par celle-ci, la notion de personnage n'a jamais été abordée de manière rigoureuse comme l'a fait Vincent Jouve. Selon lui, après la lecture, ce n'est ni l'histoire, ni l'écriture, ni l'intrigue du roman qui marquent le plus l'esprit d'un lecteur et restent dans sa mémoire mais c'est bien le personnage, c'est de lui que se souvient le lecteur et c'est à travers lui qu'il s'identifie et que se poursuit le travail de reconstitution qui donne vie à l'œuvre même après son achèvement, parce qu'à

> *« chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula […] la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde d'évènements, il y est amené à* prévoir *quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'évènements. »*[93]

L'ouvrage de Jouve s'articule autour de trois grandes parties : la perception (qui concerne l'étude de la figuration du personnage pendant la lecture et qui reste toujours modifiable tant que la lecture n'est pas terminée), la réception (qui concerne l'analyse des relations qui ont été nouées entre le lecteur et le personnage) et l'implication (qui concerne l'étude de la continuité en hors-texte des interactions entre le lecteur et les personnages). Pour des raisons purement méthodologiques afférentes à notre démarche, c'est sur la deuxième partie de l'ouvrage de Jouve que nous nous appuierons. La réception est en étroite relation avec sa construction. En effet, même si c'est l'auteur qui construit les personnages, le rôle du lecteur n'en reste pas moins important car c'est lui qui les rend vivants : en comblant les blancs sémantiques appartenant à l'économie narrative, en accomplissant le travail de figuration et en interprétant la signification des personnages.

Vincent Jouve[94] dans sa classification des différents niveaux de lecture retient trois catégories selon les trois types de lecteurs : le lectant (lui-même divisé en lectant jouant et lectant interprétant), le lisant et le lu. Le premier type correspond au personnage en tant qu'effet personnel (comme pion), le deuxième au personnage en tant qu'effet personne et le dernier au

[93] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Ed. Grasset, Biblio essais, 2012, p. 143.
[94] Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Puf écriture, 2011.

personnage en tant qu'effet prétexte. Chacun des trois romans du corpus s'appuie sur l'un ou l'autre (ou sur les trois) de ces niveaux que nous verrons en détail. Pour avoir une meilleure vision de l'approche de Jouve nous lui empruntons le tableau récapitulatif[95] qu'il propose avant de passer à son interprétation.

La réception du personnage

Instance lectrice	Activité	Réception du personnage	Paramètres retenus
Lectant jouant	Prévision	Personnel narratif	-Organisation interne du roman (redondance/entropie) -Scénarios communs et intertextuels -Image de l'auteur (comme vouloir-dire précédant le récit)
Lectant interprétant	Interprétation	Personnel herméneutique	-Reconstruction de l'axiologie du texte -Réception idéologique du personnage -Mise en relation de la valeur du personnage avec l'axiologie du texte
Lisant	Investissement affectif	Personne	-Code narratif (savoir sur l'intrigue) -Code affectif (savoir sur le personnage) -Code culturel (savoir subjectif sur le « bien » et le « mal »)
Lu	Investissement pulsionnel	Prétexte	-Libido sciendi -Libido sentiendi -Libido dominandi

[95] *Ibid*. p. 168.

3.1.Du rêve pour les oufs

Ahlème : effet-personnel

Ahlème est reçue par le lectant jouant comme un pion puisque dès les premières lignes du roman, celui-ci tente de prédire son sort et se laisse duper par l'effet de réel imposé par l'auteure. En effet, l'on apprend dans l'incipit que Ahlème traverse les rues froides de Paris à la recherche d'un emploi où elle croise ses semblables (immigrés sans emploi) et qui *« ont quelque chose dans les yeux qui n'est pas pareil, on dirait qu'ils aimeraient être invisibles, être ailleurs. »* (DRPO, p. 7). Mais le lectant jouant sera surpris à la fin du roman puisque celui-ci est construit en forme de boucle où le début appelle la fin : en réalité, rien ne change à la vie de l'héroïne, nous ignorons son sort et la fin ne fait que réactualiser le début. Nous pouvons, donc, lire aux dernières lignes : *« Je m'approche de la file d'attente. Toujours ces mêmes figures fatiguées. Ces gens lassés. Ces étrangers qui viennent à l'aube pour un ticket. »* (DRPO, p. 154). Bien que dupé, le lecteur n'est pas pour autant déçu. Certes, il croyait à une fin heureuse pour Ahlème, mais celle-ci l'a, tellement, habituée, tout au long du roman, à relativiser et à toujours voir le bon côté des choses, qu'il éprouve une timide satisfaction et croit comme elle que les choses vont bien finir par s'arranger.

Ahlème : effet-personne

Faïza GUENE, afin d'assurer la bonne réception de son héroïne par le lecteur, la doter d'éléments qui appuient son illusion de vie et son ancrage référentiel. Parmi ces éléments, le nom de l'héroïne : elle s'appelle Ahlème, plus loin dans le roman nous apprendrons qu'elle s'appelle Ahlème GALBI. Ce nom n'est ni anodin ni gratuit, dans sa traduction arabe, il signifie littéralement : « Les rêves de mon cœur ». Ce nom impose un investissement de la part du lecteur qui crée des affinités affectives témoignant d'une complicité avec l'héroïne.

L'onomastique n'est pas le seul élément sur lequel s'appuie la réception du personnage chez GUENE, l'illusion d'autonomie de Ahlème qui règne dans le roman est frappante, faisant presque oublier l'image de Faïza GUENE elle-même et faisant admettre qu'elle n'est plus la créatrice de ses personnages mais une simple observatrice. Cette illusion d'autonomie est caractérisée par les multiples adresses au narrataire de la part de Ahlème. En effet, des expressions comme : *« vous comprenez, vous savez, si vous êtes bon en calcul mental, vous constaterez, je peux vous dire, n'y voyez rien … »* qui truffent le texte, accentuent l'effet de vie des personnages, et partant, submergent le lecteur dans le monde romanesque et le mettent

au même rang qu'eux mais aussi au même rang que l'auteure qui n'a plus aucun pouvoir sur eux.

Ahlème qui *veut*, inconsciemment, devenir française puisqu'elle souhaite à tout prix posséder la carte d'identité française : *« Cette petite chose me donnerait droit à tout […] »* (DRPO, p. 46) et qui, quand l'occasion se présente, n'hésite pas à mentir pour se prendre pour une nouvelliste française se faisant nommée : « Stéphanie Jacquet » témoigne d'une puissante modalité volitive, elle rêve (comme son prénom l'indique) d'une stabilité sociale, et partant, attire la compassion du lecteur qui éprouve pour elle de la sympathie, que celui-ci soit comme elle (c.-à-d. sans papiers) et partagerait, donc, le même rêve qu'elle (régulariser sa situation sociale) ou un lecteur observateur (non concerné par ce problème), pris au piège de l'illusion référentielle, voudrait que son héroïne obtienne sa nationalité française, cherchant ainsi une fin heureuse pour elle. Toutefois, le plan narratif proposé par Greimas et qui se présente comme suit :

vouloir → ***savoir*** → ***pouvoir*** = ***faire*** est lacunaire chez Ahlème. Elle ***veut*** cette identité française tant convoitée, pourtant elle ***sait***, qu'étant née en Algérie, cette régularisation ne sera pas facile, ce qui fait qu'elle n'a ***aucun pouvoir*** sur son destin et ne peut donc ***rien faire*** pour le changer.

Le plan narratif du récit de Ahlème se présenterait donc ainsi :

vouloir → ***savoir*** → ***non-pouvoir = non- faire***

Ahlème : effet-prétexte

Ahlème, en tant que personnage-prétexte, s'adresse d'abord à l'inconscient du lecteur. Le voyeurisme auquel nous invite le passage des amoureux (DRPO, p. 58) joue sur la *libido sciendi*. Ce voyeurisme est double dans la mesure où Ahlème et le lecteur sont au même rang et donc complices, puisque Ahlème assiste à cette scène comme observatrice et non comme participante ; ce sont ses sentiments et non ses actions qui sont mis en avant. Ahlème est assise dans un bus et observe un jeune couple amoureux dans *« une osmose impossible à décrire »* (DRPO, p. 58). Cette scène d'amour intense affecte énormément Ahlème qui par la description qu'elle en fait implique le lecteur, contre son gré, dans ce voyeurisme et déclenche chez lui des désirs sexuels. Pour ce faire, Ahlème n'hésite pas à employer un lexique appartenant au monde animal comme pour remonter encore plus au stade préhumain. Cette régression ramène le lecteur aux origines primitives garantissant par là sa sympathie. Ainsi

nous pouvons lire dans le passage : *« Alors il se met à l'embrasser dans le cou et la fille gigote comme un* ***poulet****, ça a l'air de lui procurer de bonnes sensations. Le mec plonge dans sa gorge de plus belle, avec un air de* ***babouin*** *orphelin. On croirait assister à un document* ***animalier*** *»* (DRPO, p. 58). Le jeune homme comparé à un singe ne fait que rappeler la théorie Darwinienne des origines et la scène se passant dans un lieu public accentue son aspect animal.

Mais le vocabulaire choisi n'est pas le seul garant de la sympathie du lecteur, le passage suivant la description des amoureux attire un autre sentiment chez lui : celui de la pitié, car Ahlème n'a pas de vie amoureuse, elle explique : *« Moi aussi j'ai été amoureuse une fois, mais pas en public, pas comme ça ; enfin, je ne crois pas, ou peut être que je en m'en souviens plus. Ca remonte à loin déjà… »* (DRPO, p. 58). Ce passage émotionnel marque l'inconscient du lecteur et assure son adhérence au texte.

3.2. Kiffe kiffe demain

Doria : effet-personnel

L'incipit *in media res* du roman plonge, directement, le lecteur dans le déroulement de l'histoire. Il se trouve face à un début de semaine (le lundi) et face à un début d'histoire : celle de Doria, une adolescente qui explique qu'elle consulte une psychologue chaque lundi à cause de son enfermement depuis le départ de son père au Maroc sans excuse aucune sinon vouloir sauver son honneur : avoir un fils. Le lecteur touché par cette situation délicate se voit, inconsciemment, concerné par Doria et son sort. L'effet personnel est donc obtenu. Le lectant jouant se laisse prendre au jeu de prédiction et tente d'anticiper le destin de la jeune héroïne croyant fermement mais surtout naïvement que le père pourrait, par regret, retourner à sa femme et sa fille, souhait qui, malheureusement, ne s'exaucera pas.

Le « sens » des personnages tient dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux et de la contradiction entre leurs rôles thématiques et actantiels. Trois couples se forment : relation père/fille, relation mère/fille et relation mari/femme. Nous ne nous pencherons pas sur ce dernier couple puisque cette relation est passée sous silence dans le roman et l'auteure ne donne pas plus de détails sinon le fait que la femme n'arrive plus à enfanter. La relation entre Doria et son père fait de lui un personnage-prétexte. Doria, par son statut de narrateur-personnage, est la figure prépondérante du roman, c'est elle qui va décider de la position du lecteur. L'image du père a une valeur particulièrement démonstrative. Le père est moins une

personne que le support des réflexions de sa fille. Simple élément du récit, il appuie l'identification du lecteur à Doria. Pour tous les deux, le père est l'image de l'homme lâche et absurde. Cette différence de statut entre le père et sa fille accentue le problème de l'incommunicabilité. La mère est également un personnage-prétexte, mais l'opposition du père. Doria lui octroie une image survalorisante voire sacrée, pour le lecteur c'est elle qui n'a pas abandonné sa fille, c'est elle qui s'est mise au travail pour subvenir aux besoins de sa fille et c'est elle qui a su tenir debout ce qui reste de cette famille. Ces tensions évoquent au lecteur le problème des familles décomposées et l'impact qu'il peut avoir sur la personnalité et la psychologie de chacun de ses membres.

Doria : effet-personne

Malgré une faible illusion référentielle des personnages, il existe tout de même des indices de leur ancrage à la réalité et qui font leur adhésion de la part du lecteur. En effet, aucun des personnages n'a de patronyme, tous ont des identités civiles imprécises, pire encore, le père de Doria n'a ni nom, ni prénom ; tout au long du roman, Doria le qualifiera de différents noms comme : *« le barbu, mon père, papa, le vieux … »*. C'est le statut de narrateur qui sauve Doria de ce manque de référentialité et c'est elle qui sauve les autres personnages par les descriptions qu'elle leur donne et qui aident le lecteur à mieux les accepter.

Le code narratif du système de sympathie suscite très vite une identification du lecteur à Doria qui nous impose sa vision très amusée et optimiste de la vie. Quant au code affectif, il la rend sympathique puisque sa situation provoque chez le lecteur de la compassion mêlée à de la pitié, mais aussi grâce à son regard scruteur puisqu'elle a un goût prononcé pour la prosopographie. Le code culturel est doublement présent dans le roman, d'une part, dans l'écriture même du roman qui rejoint l'écriture du nouveau roman ; d'autre part, dans ses valeurs dominantes qui sont favorables à Doria et sa mère qui attirent la compassion du lecteur et aussi son soutien inconscient et défavorables au père dont le rapport avec sa fille est opposé au modèle favorable et reconnu par la société.

3.3.Les Gens du Balto

Joël : effet-personnel

Bien que tous les personnages du roman soient des narrateurs, c'est Joël (pourtant mort) qui appelle le plus le lecteur, car c'est le seul personnage à avoir un psycho-récit permettant d'en

savoir plus sur son intériorité. L'épisode qu'il raconte sur la mort de son père pendant son enfance qui affectera toute sa vie mais sa personnalité aussi, le rapproche du lecteur malgré son antipathie. En effet, *« le personnage le plus sympathique est celui qui s'ouvre le plus complètement au lecteur »*[96]. Grâce à sa forme qui rejoint celle du roman policier, le lecteur tente d'examiner tout ce que lui dit le texte sur les personnages afin d'identifier le plus rapidement possible le meurtrier de Joël. Cette quête ne sera pas tout à fait aisée car l'auteure usera de tous les procédés narratifs possibles pour lui fausser route. Rien ne laisse soupçonner que c'est Joël lui-même qui se donnera la mort. En effet, tous les autres personnages ont de bonnes raisons pour le tuer même Yeznig le mongol sera suspecté. Le lecteur n'hésitera pas à s'introduire dans ce monde fictif jouant ainsi le rôle d'enquêteur afin d'élucider ce meurtre et trouver des réponses à ses questionnements.

Le sens que peut déceler le lectant interprétant au personnage se trouve dans la confrontation des rôles thématiques et actantiels : la relation père/fils telle que connue de tous et admise par la société n'admet pas l'acte demandé par le père à son fils celui de le tuer et explique en grande partie le suicide même de Joël. Si celui-ci s'est donnée la mort en en ignorant les raisons, c'est justement parce qu'il ignore les raisons pour lesquelles son père lui a demandé de lui tirer dessus. Cette action originelle fonctionne comme un écho avec l'action finale et la justifie quelque peu.

Joël : effet-personne

Joël s'impose comme personne par sa qualification onomastique : Joël Morvier, dit Jojo, dit Patinoire, son surnom et son sobriquet (on l'appelle Patinoire en référence à son crâne chauve glissant comme une patinoire) accentuent son effet de réel. De plus, son honnêteté envers le lecteur noue solidement son rapport avec lui, nous pouvons lire dès la première phrase du roman ce qui suit : *« Je m'appelle Joël Morvier et j'ai décidé de raconter mon histoire moi-même […] Je préfère me fier à ma bouche. »* (GB, p. 07). Même si le lecteur apprend à la fin de ce chapitre que Joël Morvier est mort ce qui brise l'effet de réel installé au début du roman (un homme mort ne peut, en réalité, raconter son histoire), le suspense et la curiosité sur l'identité du meurtrier comblent cette défaillance et maintiennent la lecture.

Il existe maintes tensions contradictoires entre les trois codes de sympathie. Dans le code narratif, le lecteur se sent concerné par Joël puisque c'est lui la victime, il va chercher avec

[96] Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Puf écriture, 2011, p. 141.

Joël à lever le mystère sur la vérité de son meurtre. Du côté affectif, Joël met le lecteur dans une situation confuse et qui le rend perplexe ; d'une part, Joël est la victime, ce qui attire forcément de la compassion sinon de la pitié, d'autre part, tous les autres personnages témoignent de son mauvais caractère et de sa méchanceté (lui le premier l'avoue d'ailleurs) ce qui influence le jugement du lecteur. Cette indécision quant au code affectif influence le code culturel et le lecteur, sollicité comme sujet, est partagé en deux positions : il est défavorable en ce qui concerne l'action du suicide et est favorable pour comprendre l'impact du parricide sur la vie de Joël Morvier.

Le souvenir longtemps enfoui dans l'esprit de Joël et auquel le lecteur est le seul à y être invité le rapproche plus du personnage et à sa vie privée. Ce souvenir concernant la mort du père interpelle la *libido sciendi* du lecteur, cette scène de meurtre le place en position de voyeur qui assiste malgré lui à ce spectacle et fait réveiller en son inconscient un sentiment de culpabilité et paradoxalement anime chez lui le désir de violence.

Chapitre 2 :

Les effets de l'écriture guénienne sur les personnages

1. Les voix des romans

1.1.Qui se charge de la narration ?

Dans une étude s'intéressant aux rapports auteur/personnage, il est primordial de se pencher sur la question des instances narratives : savoir qui raconte et qui perçoit, permet de démêler les différentes voix qui dominent le récit. Afin de rendre compte de la notion de narrateur, nous allons l'approcher selon les modes de la représentation narrative à savoir son statut et ses fonctions.

Voix ou instances narratives, point de vue ou focalisation, ces notions de la terminologie narratologique prêtent souvent à confusion, il est donc nécessaire de les éclaircir avant de les appliquer sur notre corpus. Pour ce faire, nous nous baserons sur l'ouvrage de référence de Gérard Genette « Figures III » qui les analyse profondément.

Mais plutôt que de commencer par des questions trop complexes, nous voulons d'abord mettre le point sur une notion fondamentale celle du narrateur : qu'est ce qu'un narrateur ?

Selon le Robert (2010), un narrateur est une « personne qui raconte (certains évènements). Conteur. Le narrateur : dans un texte littéraire, celui qui dit 'je'».

Le Larousse rapporte peu ou prou la même définition : « personne qui fait un récit, qui raconte quelque chose ».

Le narrateur est donc celui qui rapporte une histoire, celle-ci peut être la sienne ou non. Le degré d'adhésion du narrateur à l'histoire définit les différents types de narrateurs.

Il est également important de faire la distinction entre auteur/narrateur/personnage. L'auteur est la personne civile réelle qui invente le récit. Le narrateur est l'instance fictive créé par l'auteur pour rapporter les évènements du récit. Le personnage est un des éléments du récit et qui participe à l'édification de l'intrigue. Il arrive que parfois il y a coïncidence entre les identités de l'auteur, du narrateur et du personnage : c'est le cas de l'autobiographie. Mais dans la plupart des cas auteur et narrateur sont deux entités différentes et bien distinctes : c'est le cas de la fiction. Il existe aussi des cas où *« l'identité du narrateur et de l'auteur se recoupent à des degrés divers. Le lecteur ne sait jamais tout à fait ce qui revient à l'un ou à*

l'autre ni ce qui relève de la stricte réalité ou de la pure fiction »[97] : c'est le cas de l'autofiction.

Pour répondre à la question « qui raconte ? », Genette propose la définition suivante de la voix narrative :

> *« aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet » - ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative ».* [98]

Bien que nous ayons déjà mis le point sur la distinction entre auteur et narrateur, nous ne pouvons nous empêcher de penser, du moins même naïvement, que cette voix n'est à l'origine que celle de l'auteur qui tente de se dissimuler derrière cet être de papier qu'est le narrateur. Selon Genette, tous ceux qui participent même passivement, à créer l'activité narrative représentent la voix, et ce bien sûr, à commencer par l'auteur surtout quand il y a chevauchement entre son identité et la personnalité de son narrateur et/ou personnage. Tel est le cas dans les deux premiers romans de Guène. Les deux héroïnes/narratrices de ses récits partagent des similitudes avec leur créatrice ce qui met le lecteur en totale confusion.

Ce que Genette entend par la question « qui voit ? » (nommée également perspective, point de vue ou encore focalisation) c'est : *« ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un 'point de vue' restrictif. »*[99]

Todorov[100] classifie trois types de point de vue selon la relation entre narrateur et personnage :

Narrateur > personnage (où le narrateur en sait plus que le personnage ; ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages).

Narrateur = personnage (le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage).

Narrateur < personnage (le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage).

La première vision de Todorov correspond à ce que Genette appelle « la focalisation zéro » ou point de vue omniscient.

---

[97] Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, 1989, p. 30
[98] Gérard GENETTE, *Figures III*, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972, p. 226.
[99] Ibid. p. 203.
[100] Ibid. p. 206.

Sa seconde vision coïncide avec la « focalisation interne » de Genette.

Sa troisième vision concorde avec la « focalisation externe » ou l'œil de caméra de Genette.

1.1.1. Le statut du narrateur

Le statut du narrateur concerne d'une part son niveau narratif, qu'il soit en dehors ou dans l'histoire (extra- ou intradiégétique), d'autre part sa relation à l'histoire c'est-à-dire qu'il raconte une histoire dans laquelle il participe (ou sa propre histoire) ou l'histoire d'un autre personnage (hétéro- ou homodiégétique). Genette propose 4 combinaisons possibles entre niveau narratif du narrateur et sa relation à l'histoire :

1. Narrateur extradiégétique – hétérodiégétique : narrateur au premier degré (racontant un récit premier) absent de l'histoire qu'il raconte.
2. Narrateur extradiégétique – homodiégétique : narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire.
3. Narrateur intradiégétique – hétérodiégétique : narrateur au second degré (récit dans un récit premier) absent de l'histoire qu'il raconte.
4. Narrateur intradiégétique – homodiégétique : narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.

Il est intéressant de rajouter une autre catégorie de narrateur, dit autodiégétique, quand celui-ci n'est pas seulement un simple témoin des événements, mais le héros de son récit.

Dans les trois romans que nous étudions, l'auteure opte pour ce dernier type de narrateur. Il s'agit de personnages qui racontent leur propre histoire, ils emploient le pronom personnel « je » et deviennent donc des narrateurs autodiégétiques et homodiégétiques.
Le narrateur autodiégétique impose une certaine confiance avec son narrataire puisqu'il l'invite à entrer dans son intimité en lui dévoilant ses pensées et ses émotions. C'est ce que Albert W. Halsall qualifie de 'narrateur digne de confiance' puisque

> *« Toute communication repose sur une confiance minimale entre les protagonistes, et c'est à une rhétorique narrative qu'il incombe de déterminer comment l'énociation contribue à créer, chez l'énonciataire, un rapport de confiance fondé sur l'autorité que l'énonciateur doit s'assurer s'il espère convainvre. »*[101]

[101] Albert W. Halsall in Amossy Ruth, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 23

Dans les romans du corpus, l'emploi du « je » nous plonge directement dans la vie des personnages : dans le journal intime de Doria dans *Kiffe kiffe demain*, dans la vie quotidienne de Ahlème dans *Du rêve pour les oufs* et dans les confessions des 8 personnages dans *Les gens du Balto*. Chacun des trois romans propose une forme particulière mais l'aspect autodiégétique reste une composante commune. Ce choix de type de narrateur, qui ne permet aucune omniscience, invite le lecteur à épouser sa vision des faits. Ce procédé offre une impression d'authenticité et de vraisemblance, convainquant le lecteur de la véracité des évènements. En effet, l'utilisation de la narration à la première personne participe du domaine du vraisemblable.
Il est important d'identifier le statut du personnage puisque cela permet : *« indirectement, de dégager la finalité d'un récit. »*[102]

En effet, le choix d'un type de narrateur a des répercussions importantes sur l'exposition de l'histoire et sur la focalisation proposées au narrataire. Un narrateur racontant sa propre histoire invite le lecteur/narrataire à son intimité et l'appelle à embrasser sa vision des choses interdisant par là toute omniscience. Par contre, un narrateur d'un récit second, (intradiégétique) imposant un enchâssement narratif, va perturber l'illusion référentielle et va affirmer la fictionnalité du récit. L'intérêt du récit à la première personne réside également dans le fait qu'il engage, d'une manière directe ou indirecte, le narrateur dans l'histoire qu'il narre. De plus, l'auteur peut choisir d'exposer le fait que son narrateur puisse être plus ou moins conscient de sa condition de narrateur, le rapprochant ainsi plus de la personne réelle.

S'il y a bien un point commun au niveau narratif entre les trois romans du corpus, c'est l'emploi du même type de narrateur. Il s'agit toujours d'un narrateur autodiégétique à focalisation interne puisque son savoir est limité à celui du personnage qu'il représente. Ce choix de narrateur permet d'être le plus proche du personnage, avec l'emploi du « je » qui restreint, certes, le champ de vision mais qui relève psychologiquement du vraisemblable. En effet, un récit à la première personne donne au texte une force et une autorité garantie. De plus, *« le statut du roman à la première personne apparaît différent dans la littérature contemporaine, où il constitue une forme narrative à part entière et évolue au même titre que les autres formes. »*[103]

[102] JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Ed. Armand Colin, 4e édition, Paris, 2014, p. 29.
[103] Michal Glowinski, *Sur le roman à la première personne*, in Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Ed. du seuil, 1992, p. 245

Cependant, il n'est pas inutile d'évoquer une certaine transgression quant au statut du narrateur dans l'œuvre de Guène surtout dans son premier roman. Doria de *Kiffe kiffe demain* est celle qui se charge de la narration tout au long du roman, elle raconte sa propre vie ce qui fait d'elle une narratrice extra-homodiégétique (autodiégétique), car la présence de déictiques personnels le confirme. C'est, également, elle qui perçoit et qui nous rapporte des descriptions avec un regard critique de tout ce qui l'entoure : des lieux et des personnages qu'elle côtoie. Bien que son point de vue soit, selon l'appellation de Genette « interne », il arrive parfois que Doria, à l'instar d'un narrateur omniscient, sait ce que d'autres personnages font, pensent ou ressentent, ce qui, logiquement, est impossible, comme dans les exemples suivants :

« Dans sa tête [en parlant de sa mère], *elle est ailleurs, encore plus loin que mon père. »* (KKD, p. 11)

« Mme Burlaud me demande si mon père me manque, je réponds « non » mais elle ne me croit pas. » (KKD, p. 10) L'absence, dans cet exemple, d'un verbe modal comme « penser » pour introduire cette affirmation : 'je pense qu'elle ne me croit pas', confirme une certaine omniscience de la part de la narratrice.

En parlant de son père qui est retourné au Maroc pour se remarier et avoir un garçon :

> *« Je sais exactement comment ça va se passer : sept jours après l'accouchement, ils vont célébrer le baptême et y inviter tout le village. Un orchestre de vieux cheikhs avec leurs tambours en peau de chameau viendra spécialement pour l'occasion. A lui, ça va lui coûter une vraie fortune – tout l'argent de sa retraite d'ouvrier chez Renault. Et puis, ils égorgeront un énorme mouton pour donner un prénom au bébé. Ce sera Mohamed. Dix contre un. »* (KKD, p. 10)

En parlant de leur assistant social : *« il ne l'a pas dit mais il devait penser 'Arabes' »* (KKD, p. 18)

Ces exemples témoignent de l'omniscience dont jouit Doria, alors qu'elle n'est censée rapporter que ce qui la touche, parce que *« Par définition, un narrateur homodiégétique ne*

peut être omniscient, et pourtant bien souvent il se comporte comme s'il l'était. »[104] Ce phénomène est ce que Genette qualifie de « paralepse » :

> *« qui consiste en une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe […] Ce peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d'un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir. »*[105]

1.1.2. Les fonctions du narrateur

Il existe six fonctions que le narrateur peut assumer pour la mise en marche d'un récit. Nous nous référerons au classement proposé par Vincent Jouve[106] qui s'est lui-même inspiré des travaux de Genette.

1. **La fonction narrative :** c'est la fonction primaire du narrateur qui est avant tout chargé de raconter une histoire. Cette fonction souvent non déclarée et allant de soi, peut parfois être explicite et *« est souvent l'indice d'un récit autoréflexif »*[107]. C'est le cas d'un des narrateurs du roman *« Les gens du Balto »* qui commence son récit par : *« Je m'appelle Joël Morvier et j'ai décidé de raconter mon histoire moi-même. […] Je préfère me fier à ma bouche. »* (GB, p.7). Ici l'attention est portée sur la figure du narrateur d'autant plus que l'on apprendra quelques lignes plus loin que ce narrateur est mort au moment où il énonce ces propos et qu'il s'agit d'un discours posthume. Cette situation tient le lecteur en haleine et maintient le suspens.
2. **La fonction de régie :** se charge de l'organisation du récit. Le narrateur, à travers cette fonction, articule, à sa guise, son récit. C'est lui qui décide des accélérations et ralentissements du texte. Ainsi, les analpses et les prolepses des deux premiers romans du corpus sont le choix des deux narratrices qui préfèrent telle ou telle anachronie pour raconter leurs histoires ou de les expliquer.
3. **La fonction de communication :** il s'agit dans ce cas des adresses et interpellations à l'intention du lecteur. Les romans de Faïza Guène sont truffés de ces apostrophes souvent directes et brusques et qui créent une atmosphère de sympathie entre personnage et lecteur. Doria la narratrice de *Kiffe kiffe demain*, va même pousser plus

[104] Catherine Pesso-Miquel, *Salman Rushdie : l'écriture transportée*, Presses universitaires de Bordeaux, Broché, 2007, p. 39
[105] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 213.
[106] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, pp. 29-30
[107] *Ibid.*, p. 29

loin cette fonction en s'interdisant elle-même de dire certaines choses, par respect pour le lecteur, en censurant son discours par l'emploi d'expressions comme dans les exemples suivants[108] : *« Elle a cru quoi l'autre ? Que tripoter les cheveux des gens c'était ma grande passion ? Quelle **** **(c'est de l'autocensure)** ! »* (KKD, p. 140), *« Evidemment, pour sa mère, ça a été un vrai cauchemar, bien que pour lui. Cette ***** **(encore de l'autocensure)** […] »* (KKD, p. 179), ou encore : *« Je le connais bien, c'est pas le genre de type méprisant à penser qu'une fille qui a un petit copain, c'est une ****. Enfin, vous voyez ce que je veux dire quoi… »* (KKD, p. 187). La narratrice témoigne de beaucoup de respect pour son narrataire, car les mots censurés sont censés être vulgaires et elle l'en épargne. Non seulement, elle communique avec lui, mais elle le pousse également à réagir et à participer en complétant, à travers un travail d'interprétation, son récit faisant de lui un élément de la diégèse.

4. **La fonction testimoniale :** elle expose les relations qui existent entre le narrateur et le récit qu'il raconte. Ces relations peuvent être d'ordre affectif, moral ou intellectuel. La relation affective se manifeste dans notre corpus à travers trois personnages principaux. Dans *Kiffe kiffe demain* c'est le ressentiment que Doria éprouve envers son père après son départ douloureux, blessure qui modifiera toutes ses actions et sa façon d'être. Dans *Du rêve pour les oufs*, c'est la mort de sa mère et l'abandon de sa patrie (ses deux mères) qui feront naître une relation émotionnelle entre Ahlème la narratrice et son histoire, évènement tragique dont elle parlera tout au long du roman. C'est aussi l'épisode traumatique de Joël dans *Les gens du Balto* qui dévoile à la fin du roman deux grands secrets concernant sa mort et celle de son père. Ces trois blessures originelles sont à l'origine de beaucoup d'émotions de la part des trois narrateurs respectifs. Il est intéressant de remarquer que les trois relations émotionnelles sont toujours en rapport aves les parents des narrateurs, ce qui prouve que chez Guène les relations familiales (surtout avec les parents) ont beaucoup d'importance et d'impact sur la vie des individus. Du côté des relations évaluatives, c'est certainement Doria qui excelle dans ce domaine. Avec son regard critique, elle n'hésite pas à juger les personnages qui l'entourent et en faire part au narrataire qu'elle met en situation de complice. Mais Doria a une tendance à juger trop rapidement et trop péjorativement pour ensuite relativiser et nuancer afin de tenter de rétablir un certain ordre ou équilibre. Elle critiquera tout au long du roman l'assistante

[108] Nous avons mis en gras les expressions employés par la narratrice pour s'autocensurer, les censures en questions sont marquées par 4 ou 5 astérisques dans le roman.

sociale (ainsi que son mari et son bébé) envoyée par la mairie pour les aider, elle et sa mère :

> *« La nouvelle, je sais pas son nom. C'est un truc du genre Dubois, Dupont, ou Duprè, bref un nom pour qu'on sache que viens de quelque part ? je la trouve conne et en plus, elle sourit tout le temps pour rien. Même quand c'st pas le moment. Cette meuf, on dirait qu'elle a besoin d'être heureuse à la place des autres. »* (KKD, p. 17)

Mais quand cette dernière leur promet de débloquer des fonds pour qu'elle et sa mère puissent passer leurs vacances au bord de la mer, le ton de Doria change et porte un nouveau jugement positif sur elle en disant que leur assistante est peut être :

> *« […] la fille naturelle de l'abbé Pierre et de sœur Emmanuelle et qu'elle est la générosité incarnée… Soudain, je l'aimais notre chère et adorée assistante sociale. […] Je retire tout ce que j'ai dit sur toi, ton mari et ton bébé Dutruc. Pardon. T'es peut-être une gentille fille au fond. » (KKD, pp. 184-185)*

Il n'en a pas fallu beaucoup à Doria pour changer radicalement son avis. Elle fera la même chose avec sa psychologue Mme Burlaud. Dès les premières lignes du roman, Doria commence une critique péjorative d'elle : *« Mme Burlaud, elle est vieille, elle est moche et elle sent le parapoux. Elle est inoffensive mais quelquefois, elle m'inquiète vraiment. »* (KKD, p. 9). Mais à la fin du roman, Doria reconnaîtra que sa thérapie avec Mme Burlaud l'a beaucoup aidée de sortir de l'enfermement dans lequel elle était au début du récit : *« Voilà Mme Burlaud et moi, on était pas tout à fait sur la même longueur d'onde. Cela dit, je sais que c'est grâce à elle que j'ai réussi à aller mieux. Je nie pas qu'elle m'a aidée énormément. Tiens, je lui-même dit merci à Mme Burlaud. Un vrai merci. »* (KKD, p. 176). Cependant, Doria prend mal le fait qu'elle soit critiquée : *« Elle a peut être raison Mme Burlaud quand elle me dit que je ne supporte pas qu'on porte un jugement sur moi mais que je le fais tout le temps avec les autres. »* (KKD, p. 64). Les relations entretenues entre le narrateur et son histoire sont toujours, chez Faïza Guène, en rapport avec d'autres personnages montrant à quel point cet élément de la diégèse est important pour elle.

5. **La fonction idéologique :** est représentée dans les jugements portés par le narrateur sur des questions universelles en dehors du simple cadre de la fiction. C'est également

Doria qui use de cette fonction quand elle exprime son opinion sur le droit de voter en milieux défavorisés :

> *« Je me dis que c'est peut être pour ça que les cités sont laissées à l'abandon, parce que ici peu de gens votent. On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre. » (KKD, pp. 97-98)*

L'emploi du présent gnomique donne une valeur de vérité générale aux propos de la jeune narratrice.

6. **La fonction explicative :** cette fonction permet au narrateur d'insérer des explications nécessaires à la bonne compréhension de son récit. Comme c'est le cas dans le roman *Du rêve pour les oufs*, où la narratrice Ahlème explique certains mots du dialecte algérien incompréhensibles pour le public français comme la Kerentita : *« Ce gâteau, à base de farine de pois chiches, est une spécialité de l'ouest du pays. »* (DRPO, p. 50), *« Quelqu'un m'a jeté l'*aïn *! On m'a jeté l'œil ! »* (DRPO, p. 75), ou encore *« Une* ziara*, une sorte de désenchantement. »* (DRPO, p. 147)

1.2. Qui se charge du discours ?

Nous tenterons à travers cette analyse de chercher les voix, et particulièrement celle de l'auteure, qui se cachent derrière celles des personnages. Nous allons aborder ce point en deux temps, un premier interne et un second externe. Nous voulons dire par interne : les voix qui se font entendre dans le texte lui-même ; par externe : les échos entre le texte et son paratexte (plus essentiellement les entrevues de l'écrivaine). C'est à travers et grâce ces deux approches que nous pourrons déceler la polyphonie dans le texte. Mais avant de se lancer dans cette étude, nous voulons d'abord rendre compte de la légitimité d'une telle approche.

1.2.1. L'ironie ou les voix de la société

La pluralité des voix apparaît clairement dans l'œuvre de Guène à travers un procédé littéraire puissant qu'est l'ironie. Celle-ci est définie par Ducrot comme un révélateur de voix superposées sans que l'une n'en efface une autre car :

> *« Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on*

> *sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation. »*[109]

Cela voudrait dire que le locuteur L sont les personnages et que l'énonciateur E serait l'auteur ou d'autres voix, donc les personnages ne sont pas responsables de leurs propos en cas d'ironie, et que c'est l'auteur ou une autre instance qui en soient le garant. L'ironie comme double discours est ainsi présente dans les romans du corpus à des degrés et des niveaux différents.

Il serait trop prétentieux voire impossible de vouloir relever tous les cas d'ironie dans les trois textes, c'est pour cette raison que nous nous contenterons d'examiner quelques exemples révélateurs des différents niveaux d'ironie.

Chez Guène, l'ironie apparaît le plus souvent dans le changement de registre de langue comme peuvent en témoigner les exemples suivants : *« Depuis qu'il s'est pointé dans l'entreprise, il s'est mis en tête de dépoussiérer l'organisation du service et de rajeunir nos méthodes. Des* process, *des* plannings *et des* briefings *en veux-tu en voilà. Ça commence à puer l'Amérique au bureau. »* (GB, p. 24). L'emploi de mots en anglais signale la présence de l'ironie, surtout que ceux-ci sont en italique dans le texte. Cette mise en italique est une technique qui enlève le doute sur le sens ironique de l'énoncé. La narratrice en employant en anglais les mêmes mots que son nouvel employeur et en rajoutant le commentaire 'ça commence à puer l'Amérique au bureau' se distancie de son énoncé et ne le prend pas en charge laissant entendre une autre voix, celle des réfractaires de l'américanisation de la France et de l'installation du modèle américain.

L'emploi de mots vulgaires entre guillemets comme *« bon à rien »* ou *« sac à merde »* (GB, p. 11) montre clairement la volonté de ce personnage/narrateur de ne pas prendre à son compte ces propos tenus par sa mère.

Magalie use du même procédé en se distanciant des propos de sa mère, montrant le décalage générationnel comme peut le prouver l'exemple qui suit :

[109] Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Les éditions de Minuit, 1984, p. 211.

> *« Alors ma mère me saoule tous les jours pour que je fréquente Karine Z., une fille du lycée Simone-de-Beauvoir. La pauvre, elle croit que c'est une fille bien, « une bonne fréquentation », c'est ce qu'elle répète souvent. Maman, elle est complètement à l'ouest. D'abord on en 2008 comme je l'ai déjà dit et en 2008, on ne se « fréquente » plus, on traîne ou on sort ensemble à la rigueur mais plus personne ne se fréquente. »* (GB, pp. 20-21)

L'instance qui énonce les expressions entre guillemets n'est certainement pas celle qui les prend en charge. La jeune fille considère comme absurde les idées de la mère et les rejette. L'ironie, dans ce cas, joue pleinement son rôle de double discours.

Un autre type d'ironie, moins déclarée, apparaît dans les romans du corpus et nécessite de la part du lecteur plus de compétences de déchiffrement comme dans l'exemple du personnage Joël qui a passé toute sa vie dans le péché, qui a tué son père et s'est donné la mort *: « Ils ont braqué leur caméras sur moi pendant que des types me transportaient. J'étais sous un drap blanc. Image d'Evangile. »* (GB, p. 55). Dans ce cas, l'ironie apparaît dans la contradiction des actes du personnage et la ressemblance qu'il se fait avec l'Evangile par le simple fait qu'il soit couvert par un drap blanc. Comme si la piété se résumait à un simple bout de tissu blanc.

Un autre exemple de la contradiction des propos avec les faits, celui de Tanièl :

> *« Quand je gueule pour mon fric, elle répond que si elle fait ça, c'est pour le crédit de notre baraque, et que cette putain de maison, quand ils crèveront, elle et mon père, elle finira bien par m'appartenir. Donc, au final, tout ça, c'est pour moi, pour plus tard, pour mon bien. J'en ai ma claque de ces discours pourris d'adultes. »* (GB, pp. 69-70)

Le commentaire conclusif *« c'est pour mon bien »*, est certainement le contraire de ce que pense vraiment le narrateur. La dernière phrase de l'extrait témoigne nettement de la prise de distance qu'a le locuteur vis-à-vis de ces propos, ainsi il ne prend pas en charge *« c'est pour mon bien »* qu'il considère comme absurde et la met sur le compte du monde des adultes.

Dans d'autres cas :

> *« Il n'est d'ailleurs même pas nécessaire que l'énonciateur absurde soit assimilé à quelqu'un de précis. L'essentiel est qu'il soit clair que le locuteur ne prend pas à son compte aucune des positions exprimées dans son énoncé. On pourrait, je pense, définir l'humour comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'y a pas d'identité*

> *spécifiable. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire « en l'air » sans support. »*[110]

Ce genre d'ironie à tonalité comique et que personne ne prend en charge nous le trouvons chez Ahlème dans *« Du rêve pour les oufs »* dans les exemples suivants :

> *« Sonia nous a placés par binômes dans chacun des rayons. Avec la veine que j'ai, je suis tombée sur un rayon outillage avec un petit type qui s'appelle Raphaël Vignon et qui n'a pas décroché un mot de toute la soirée. Génial ! Me voilà coincé dans ce festival de clous, de vis et de boulons avec un mec atteint de constipation verbale. »* (DRPO, p. 35)

Les expressions que nous avons soulignées, tiennent de l'ironie dans son sens premier d'antiphrase qui est *« une manière de se moquer de quelqu'un ou de quelque chose en disant le contraire de ce qu'on veut faire comprendre. »*[111]. Ici Ahlème ne prend pas en charge le sens de ces propos et d'ailleurs personne ne le fait, ce qui leur donne un ton d'humour mais renvoie à un autre type d'ironie dite 'ironie du sort'.

C'est le même cas pour ces exemples : *« […] tout ça pour une rémunération de soixante-cinq euros. Avec cette fortune, je fais seulement deux fois le marché. »* (DRPO, p. 36), *« A 4 heures, j'étais déjà en train de faire la queue dans un froid sans pitié et à 13 heures seulement s'affichait mon numéro. »* (DRPO, p. 48), *« Résultat, je suis revenue le lendemain matin, vaincue, les yeux au sol et, chanceuse comme je suis, je suis tombée sur la même employée que la veille. »* (DRPO, p. 48). Les termes et expressions que nous avons soulignés sont ceux qui jouent le rôle d'antiphrase dans l'énoncé et ne sont pris en charge par aucune instance énonciative.

Il existe dans ce même roman un autre type d'ironie où la cible est toujours l'Etat français comme dans les exemples qui suivent :

> *« Comme il [le père d'Ahlème] ne portait pas de casque, le chef a refusé de payer les indemnités. Alors il y a eu d'abord le syndicat des ouvriers et puis la justice, l'avocat, le procès. Heureusement, on a eu gain de cause à la fin. Invalidité reconnue, incapacité à travailler. Donc il touche une pension et il a même une carte de transport gratuite. »* (DRPO, p. 28)

---

[110] *Ibid.*, p. 213.

[111] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Ed. du Seuil, 2001, p. 18

L'ironie vise, dans cet extrait, l'Etat français ingrat qui exploite les employés d'origine maghrébine et qui reconnaît difficilement leurs droits en cas d'accident de travail, l'adverbe 'même' à la fin du passage vient renforcer la fausse bonne intention de la France.

Quand les agents de la RATP imposent une amende à Ahlème qui a oublié de composter son billet de train, celle-ci dit : *« Me voilà obligée d'injecter cette somme scandaleuse à notre Etat toxicomane à qui il faut toujours plus. »* (DRPO, p. 57). L'ironie fonctionne dans ce cas à travers l'opposition entre le déterminant possessif 'notre' et l'adjectif dépréciatif 'toxicomane' qui ne se conjugue pas ensemble. La comparaison entre l'Etat et un drogué à qui l'on injecte sa dose de drogue qui est en l'occurrence : l'argent des pauvres, contraste également avec l'emploi du déterminant 'notre'. D'une part, l'héroïne s'en distancie, d'une autre, elle se l'approprie ce qui créé un effet ironique.

L'ironie visant l'Etat apparaît également dans l'exemple suivant :

> *« Ça m'a toujours étonné cette drôle de gratitude que le Patron et d'autres messieurs de son âge ont pour leur pays d'accueil. On rase les murs, on paie son loyer à l'heure, casier judiciaire vierge, pas cinq minutes de chômage en quarante ans de boulot, et après ça, on ôte le chapeau, on sourit et on dit : 'Merci la France !' »* (DRPO, p. 66)

La dernière phrase du passage, mise entre guillemets et terminée par une intonation d'interjection, n'est certainement pas prise par Ahlème qui la prend pour absurde. D'ailleurs tout l'extrait ne l'est pas. Elle s'en est exclue à travers l'emploi du pronom impersonnel 'on' qui ne l'englobe pas mais qui fait référence à toute la communauté immigrée exploitée.

Le passage suivant ridiculise la carte de résidence pourtant tant voulue et convoitée par Ahlème :

> *« Presque française. Il ne me manque à la panoplie que ce stupide bout de papier bleu ciel plastifié et tamponné avec amour et bon goût, la fameuse french touch. Cette petite chose me donnerait droit à tout et me dispenserait de me lever à 3 heures du matin chaque trimestre pour aller faire la queue devant la préfecture, dans le froid, pour obtenir un énième renouvellement de séjour. » (DRPO, p. 46)*

La description employée dans cet extrait, du titre de séjour, réduit son importance et le rend ridicule. L'effet ironique apparaît dans le contraste entre les adjectifs dépréciatifs et

l'importance de la chose. Sabrina Fatmi-Sakri affirme que « C'est par le biais de l'ironie qu'Ahlème, le personnage-narrateur en question, s'insurge contre l'inhumanité d'un système impitoyable, contre l'injustice que celui-ci génère et contre la peur de l'expulsion qui pousse les membres de sa communauté à une soumission indigne. »[112]

Mais il règne dans les roman du corpus une autre forme d'ironie, dite ironie du sort. En effet, tout est ironique dans les trois récits : les prénoms, les patronymes, les toponymes, les intrigues…

Ahlème signifie « rêves » en arabe, cependant, même si elle rêve aucun d'eux ne se réalise, le retour au bled qu'elle croyait guérissant ne fait qu'ouvrir d'autres plaies. L'ironie du sort apparaît dans sa constante malchance.

Joël porte un nom ironique Morvier : où mort/vie sont conjointement liées et même interchangeables. C'est avec sa mort que commence son histoire mais s'y achève aussi. Le nom de la ville dans laquelle il vit est ironique : Joigny-les-deux-bouts rappelle le cercle, l'enfermement, le labyrinthe mais aussi l'ironie du sort dans la mesure où le village apparaît comme un espace ouvert mais duquel aucun des personnages n'arrive à en sortir.

Doria porte un prénom ironique dans la mesure où il signifie en arabe 'progéniture', renvoyant à l'intrigue même du roman, celle du départ du père au Maroc à la recherche d'une progéniture mâle. Le nom de la cité dans laquelle vit Doria est également concerné puisque malgré toutes les misères qui y sont vécues, tous les vices qui s'y répandent et toutes les injustices qui y existent porte ironiquement le nom de 'Cité du Paradis'. L'amie de sa mère porte le nom ironique 'Zohra' qui signifie chance en arabe et qui, paradoxalement, n'a pas de chance du tout.

A travers tous ces exemples, il apparaît clairement que l'ironie n'est pas qu'un simple procédé littéraire chez l'écrivaine mais bien un style d'écriture d'énonciation et surtout de dénonciation.

[112] Sabrina Fatmi-Sakri, Du rêve pour les oufs de Faiza Guène ou l'ironie comme stratégie de l'écriture féminine, Synergies *Algérie* n° 13 – 2011, p.143

1.2.2. La voix de l'auteure

Afin de déterminer la voix de l'auteure dans ses textes, nous allons confronter trois passages tirés des trois romans à son opinion sur certains sujets qui sont importants à ses yeux en tant que personne empirique et réelle en dehors du cadre de la fiction.

Dans la conception Bakhtinienne, le discours romanesque : *« offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. »*[113] C'est à cette dernière voix que nous nous intéressons, c'est-à-dire à la présence, en substrat, de la voix de Faïza Guène à travers celle de ses personnages dans ses romans, mais aussi au fait que l'écrivaine puisse se faire le porte-voix de sa génération et surtout de sa communauté. Notre objectif est donc de mettre en lumière l'existence de la figure auctoriale derrière celle de ses protagonistes.

Nous avons choisi de retranscrire *in extenso* les passages en question afin de garantir une meilleure compréhension de cette démarche.

Extrait n° 1 (tiré du roman *Du rêve pour les oufs*, pp. 84-85)

> *« La serveuse sympathique, qui se fait appeler Josiane, m'a apporté mon café serré avec le genre de sourire qui donne envie de revenir même si le petit noir est déguelasse. Curieuse, elle m'a demandé ce que je pouvais bien écrire avec cet air si concentré. Alors je me suis inventé toute une vie, je me suis imaginé être quelqu'un d'important, pour voir ce que ça faisait dans les yeux d'une personne que je ne connaissais pas. Je voulais simplement savoir ce que ça procurait comme sentiment d'intriguer les autres et j'ai décidé que Josiane serait mon cobaye dans cet exercice idiot.*
>
> *« Tu fais tes devoirs ?*
>
> - *Ah non pas du tout…*
> - *Ah bon. Alors qu'est ce que t'écris comme ça ?*
> - *J'écris des nouvelles qui sont publiées chaque semaine dans un magazine.*
> - *Vraiment ? C'est bien, ça… Et c'est quel genre de nouvelles ? Des nouvelles d'amour ? Des histoires de crimes passionnels ? Parce que moi, c'est ce que j'adore lire, je connais tous les bouquins de Pierre Bellemare quasiment par cœur…Et puis aussi, tous les mercredis, j'achète le* Détective, *je sais pas si tu connais, c'est plein d'histoires sordides, d'assassinats, de viols, de gosses enfermés dans des placards. Si tu veux y jeter un coup d'œil, il y a les dix*

[113] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1978, p. 144.

derniers numéros posés sur le bar. Mon boss voudrait que je les enlève de là parce que ça pourrait donner de mauvaises idées à notre clientèle, mais les gens les demandent, ils aiment bien. Et comme je dis, ceux qu'on trouve accoudés au bar ici, bien souvent c'est ceux qu'ont pas grand-chose à dire, alors ça leur donne des sujets pour bavarder. T'es pas d'accord ?

- *Si, si, vous avez sûrement raison…*
- *Oh mais tu peux me tutoyer et m'appeler Josiane ! Je m'appelle Josiane Vittani et je travaille ici depuis au moins dix ans. Moi tout le monde me connaît dans le coin !*
- *Moi c'est Stéphanie Jacquet, mais je signe tous mes articles Jacqueline Stéphanet, c'est pour garder l'anonymat.*
- *Ravie, Stéphanie, dit-elle en me tendant sa main pleine de bagues.*
- *Enchantée, Josiane !*
- *Alors si c'est ni des nouvelles d'amour, ni des nouvelles de crimes, c'est quoi ?*
- *C'est plutôt des nouvelles sociales, je dirais. Des histoires de gens qui galèrent parfois parce que la société ne leur a pas donné le choix, qui essaient de s'en sortir et de connaître un peu le bonheur.*
- *Et ça intéresse les gens, ça ? »*

Le fait que Ahlème se prenne pour une nouvelliste la rapproche déjà de sa créatrice. Ici, le personnage quitte son monde fictif dans lequel il n'est qu'acteur pour s'élever au rand de créateur. Mais ce qui est plus intrigant que le mensonge d'Ahlème sur sa profession c'est le choix de l'identité qu'elle s'est inventée. Celle-ci a choisi de se faire nommer Stéphanie Jacquet et son pseudonyme serait un jeu de sonorités avec les mêmes lettres qui donnerait Jacqueline Stéphanet. Le choix d'une identité dont les connotations renvoient à une personne française de souche (les deux noms sont certainement français) procure à Ahlème le sentiment d'être « quelqu'un d'important » et une certaine satisfaction. Ainsi, le changement d'origine ethnique serait pour elle une sorte de porte à l'ascension personnelle mais aussi sociale. Ses origines maghrébines seraient donc une entrave pour atteindre son objectif.

L'écrivaine Faïza Guène, dans une interview[114] avec Virginia Bart le 19 janvier 2018 déclare vouloir être reconnue en tant qu'écrivaine sans toujours la mettre en relation avec ses origines : « *J'aimerais […] qu'on me définisse par mon regard et non par mes origines géographiques ou sociales.* »[115]

[114] En ligne : http://cheekmagazine.fr/culture/faiza-guene-jaimerais-quon-me-definisse-style-origines/ Consulté le 21 mai 2018
[115] *Ibid.*

Dans une autre interview[116] avec Jérôme Citron le 27 février 2015, nous pouvons également palper la gêne ressentie par l'écrivaine quant à ses origines :

> *« Suite à la tuerie de Charlie Hebdo notamment, j'ai été blessée de devoir me justifier en tant que personne issue de l'immigration, de devoir « rassurer » la population sur ce que je pensais des fous qui ont perpétré l'attentat. J'ai été choquée, comme tout le monde, mais le discours ambiant qui se résume à « L'ennemi est parmi nous » est dérangeant. Le réveil est amer pour une partie de la population qui a immigré en France, a fait des sacrifices pour vivre dans un pays sans en maîtriser ni la langue ni les codes, et voit aujourd'hui que ses enfants qui, eux, sont allés à l'école ne sont pas pour autant totalement reconnus comme des Français à part entière. »*[117]

Elle explique aussi dans la même interview la difficulté d'occuper une place, à proprement parler, en tant qu'écrivaine « *française* » car pour elle « *il est toujours compliqué […] de [se] sentir totalement légitime comme écrivain. Le milieu littéraire reste très parisien, très marqué sociologiquement.* »[118]

Dans une autre interview[119] avec Hubert Artus le 16 septembre 2008, elle affirme

> *« c'est vrai que certains journalistes confondent le livre avec l'auteur. Et se posent davantage la question de savoir ce que pense ma famille de mon succès ou me demander mon avis sur les problèmes que connaissent les banlieues françaises au lieu de me considérer juste comme un écrivain français au même titre que tous les autres. »*[120]

Se prendre pour une Française permet à Ahlème (qui est aussi le rêve de l'écrivaine elle-même ou du moins être considérée comme tel) de pallier tous ces préjugés et clichés.

Extrait n° 2 (tiré du roman *Les gens du Balto,* p. 41, il s'agit des propos des jumeaux Nadia et Ali Chacal, la première réplique est celle de Ali, la seconde de sa sœur)

> *« - Regarde comment tu fais ! On va passer pour des sauvages encore à cause de toi.*

[116] En ligne : https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254 Consulté le 01 mai 2018
[117] *Ibid.*
[118] *Ibid.*
[119] En ligne : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20080916.RUE6634/faiza-guene-je-n-insulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature.html Consulté le 01 mai 2018
[120] *Ibid.*

- *Y a pas besoin de moi, on passe déjà pour des sauvages, c'est pas nouveau. C'est dommage que maman s'écrase. Elle fait toujours ça. Papa aussi d'ailleurs, mais moins. Toujours en train de dire qu'il faut rester discrets, se comporter comme des invités, pas faire d'histoires, parce que c'est pas notre pays ! Comment ! On est nés ici ! Si elle veut rester invitée, c'est son boucan, mais moi, pardon, je suis chez moi, même dans c'te campagne. »*

Dans ce second extrait, la voix de l'auteure y également perceptible à travers l'idée d'intégration. Faïza Guène refuse qu'on lui parle d'intégration, pour elle, ce n'est pas son problème, étant née en France (comme le dit Nadia) cette question la dépasse comme elle l'affirme :

> *« Aujourd'hui, on parle d'intégration, en s'adressant à nous, la deuxième génération, alors que nous sommes nés en France. Personnellement je ne me sens pas concernée par ce truc-là. C'est à nos mères qu'ils auraient dû demander de s'intégrer. Les hommes se sont intégrés par le travail. Mais les mères se sont occupées du foyer, sont restées enfermées, entre elles. Du coup, il n'y a pas eu de mélanges, pas de mixité sociale. C'est pour ça qu'on en est là. »*[121]

Il est très facile de constater le rapprochement entre l'extrait et les propos de l'écrivaine. Pour elle, ce sont les mères qui sont les plus fermées (moins que les pères qui se sont intégrés grâce au travail) et pour qui le problème de l'intégration se pose réellement. C'est pour cette raison que Nadia dit que : *« Papa aussi, d'ailleurs, mais moins. »*. Nous pouvons trouver cette même idée de problème d'intégration des mères par rapport aux pères dans le roman *Kiffe kiffe demain*, même si la mère de Doria réussit à la fin du récit à réaliser un semblant d'intégration.

Extrait n° 3 (tiré du roman *Kiffe kiffe demain*, pp. 97-98)

> *« L'autre soir, ce gros nul de Nabil est venu m'aider à faire mon devoir d'éducation civique. Le sujet ressemblait à un titre de reportage d'« Envoyé spécial » : « L'abstention, pourquoi ? »*
>
> *Avec Nabil le nul on en a discuté. Il pense par exemple qu'un mec de la cité du Paradis qui ne va plus à l'école depuis longtemps, qui n'arrive pas à trouver du boulot, dont les parents ne travaillent pas et qui partage sa chambre avec ses quatre petits frères, « qu'est-ce qu'il en a à foutre de voter » ? Il a raison Nabil. Le type doit déjà se battre pour survivre au quotidien, alors son devoir de citoyen... Si la situation s'améliorait pour lui, il pourrait avoir envie de se bouger et de voter. En plus, je vois pas très bien par qui il pourrait se sentir*

[121] Interview en ligne avec Faïza Guène, propos recueillis par Mélanie Carpentier : http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-faiza-guene-reve-pour-les-oufs-kiffe-demain-440.php Consulté le 01 mai 2018

> *représenté. Eh ben voilà, c'est à ce type-là qu'il faut demander : « L'abstention, pourquoi ? » Pas à une classe de boutonneux de quinze ans.*
>
> *Je me dis que c'est peut-être pour ça que les cités sont laissées à l'abandon, parce que ici peu de gens votent. On est d'aucune utilité politique si on vote pas. Moi, à dix-huit ans, j'irai voter. Ici, on n'a jamais la parole. Alors quand on nous la donne, il faut la prendre. »*

Dans ce troisième extrait Doria la narratrice aborde la question du vote. Celle-ci est très importante aux yeux de l'écrivaine qui déclare :

> *« Je vote et j'encourage les gens à le faire. C'est une solution. Pourquoi les jeunes de banlieue ne sont pas dangereux politiquement et ne servent qu'aux campagnes de communication ? Parce qu'ils ne votent pas. Mais je suis convaincue que les jeunes vont réagir. On est la génération claquée. On s'est mangé des bonnes baffes. Ce serait bien qu'il y ait plus d'informations. Certains jeunes ne savent même pas où il faut aller chercher sa carte d'électeur. Il faut éduquer les jeunes politiquement. La télévision propose des débats qui durent trois heures et auquel on ne comprend rien. On livre des slogans et des têtes d'affiche à des jeunes qui n'y connaissent rien. Ce n'est pas aux jeunes qu'on s'adresse de toute façon. L'école devrait être le lieu de cet éveil. C'est la seule plate-forme où il y a un minimum d'égalité et dans laquelle on peut se sentir citoyen. »*[122]

Ces trois passages nous ont permis de dégager trois préoccupations majeures dans la vie de Faïza Guène à savoir : l'entrave des origines ethniques à l'ascension sociale et culturelle, l'intégration et le droit au vote.

Sur le plan lexical, nous avons pu constater la reprise quasi littérale des mêmes expressions, ce qui nous a permis de dévoiler l'ethos caché de l'auteure à travers les propos de ses personnages, un ethos d'un porte-parole pour éviter d'employer la qualification de militante qu'elle se refuse car elle n'a « pas un tempérament de militante. ». Faïza Guène voudrait dévoiler au monde des réalités camouflées derrière le discours républicain trop optimiste de Liberté, égalité, fraternité. Même si elle ne souhaite parler au nom d'aucune personne, elle s'y sent obliger du fait de sa condition d'auteur pour répondre aux attentes de la communauté à laquelle elle appartient.

[122] *Ibid.*

2. Une écriture contemporaine

L'œuvre de Guène, comme tous les romans de son époque, est marquée et subit les nouvelles transformations que connaît notre monde gagné par la vitesse. Les romans de Guène traduisent cette vitesse dans leur forme : des romans assez courts (dépassant rarement les 200 pages), évitant toutes les longues descriptions trop ennuyeuses, des phrases concises, un style d'écriture simple et surtout des textes fractionnés en chapitres assez brefs. Le travail littéraire se trouve donc condensé, concentré non plus sur la signification du roman même, étant arrivé à une époque d'épuisement sémantique où tout a été dit, écrit et décrit, mais sur les formes génériques du roman donnant naissance à de nouvelles formes hybrides captivantes souvent bien plus que le sens du texte même.

L'œuvre de Guène a une double appartenance générique. D'une part, elle appartient à la littérature beur par ses thèmes, son contenu et surtout par sa langue. D'autre part, elle rejoint la longue file des romans contemporains par sa forme qui impose des bousculades et entorses narratives.

Dans ce chapitre, nous allons mettre les personnages guéniens au carrefour des structures narratives et les affronter à l'écriture et en analyser les effets.

La naissance du roman beur coïncide avec celle du roman contemporain. Tous deux se sont vus naître aux débuts des années 80, cependant chacun des deux avait ses propres combats. Si le premier se concentrait sur le contenu en défendant une identité immigrée collective, le second s'intéressait plus aux formes romanesques nouvelles en se penchant sur des *« existences individuelles, aux histoires de familles [et] aux conditions sociales. »*[123]. Toutefois, les deux courants renouaient avec un réalisme longtemps oublié.

Faïza Guène n'appartient pas à la première génération d'écrivains beurs qui se sont battus pour réclamer leurs droits et supprimer la ségrégation et l'apartheid dans lesquels ils vivaient. Ces combats ne sont plus les siens et de ce fait son écriture en est différente. Ses romans puisent donc leur particularité dans la mixité des genres. Si ses thèmes sont 'banlieusards', son écriture est contemporaine. Le travail pour elle est double, car si les premiers romanciers beurs ne se souciaient pas toujours de l'écriture en faisant de leurs romans des témoignages d'urgence mais aussi de révolte avec souvent une langue souvent mal soignée. Faïza Guène

[123] Dominique Viart et Bruno Mercier, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations,* Bordas, Paris, 2005, p. 5

arrive dans une phase pacifiste et apporte beaucoup de soin à son écriture et à la forme de ses romans avec un message de paix et d'optimisme.

Son œuvre peut donc être rangée dans le 'courant' contemporain grâce à plusieurs stratégies d'écriture que nous avons relevées du fait de leur récurrence et de leur pertinence à savoir : l'emploi de la mise en abyme et l'écriture circulaire.

2.1.La mise en abyme

> *« On désigne par le terme de mise en abyme le fait qu'un passage textuel, […] reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire […] on peut penser à certaines scènes où se lit, de manière concentrée et symbolique, la totalité de l'intrigue. »*[124]

Selon Yves Reuter, la mise en abyme serait une sorte de récit dans le récit sauf que le second n'est que le résumé du premier. C'est ce que l'on compare au médaillon à l'oreille de la « Vache qui rit » qui représente une image en format réduit du couvercle dans lequel elle se trouve. Cette stratégie d'écriture très prisée dans le roman contemporain renvoie à une interrogation de la littérature sur elle-même :

> *« On peut penser que, dans la littérature contemporaine, cette technique participe d'une esthétique qui considère que la littérature doit se réfléchir elle-même (penser en son sein l'écriture, la littérature, la lecture…) plutôt que de vouloir réfléchir le monde. »*[125]

Philippe Hamon n'en donne pas une définition différente mais inclut le rôle des personnages dans cette démarche :

> *« Le texte peut se répéter soi-même, « en abyme », en insérant dans son parcours un fragment (paragraphe, scène, petit récit, histoire exemplaire plus ou moins autonome, etc.) qui, en une sorte de réduplication sémantique fonctionnera comme une sorte « maquette », de modèle réduit de l'œuvre tout entière, et où des personnages reproduiront à l'échelle réduite le système des personnages de l'œuvre dans son ensemble. Par là, l'œuvre se cite elle-même, se referme sur elle-même, et se rapproche de la tautologie, ou de la construction anagrammatique. »*[126]

---

[124] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, 2ème édition, Armand Colin, 2014, p. 58.
[125] *Ibid.*, p. 59.
[126] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, in Poétique du récit*, Points, Essais, Ed. Seuil, 1977, p.

Marie-Laure Bardèche évoque à son tour, le statut acquis par le personnage se chargeant la mise en abyme, qui glisse de celui de personnage à celui de narrateur :

> *« […] la mise en abyme consiste à attribuer à un personnage du récit l'activité du narrateur de ce même récit. Transposer à l'échelle des personnages « le sujet même » de l'œuvre, ce serait donc créer une analogie entre le personnage et le narrateur, comme entre le contenu de l'œuvre et celui du récit qui y est enchâssé. »*[127]

L'œuvre de Guène étant elle aussi une littérature qui s'interroge sur elle-même emploie cette technique que nous analyserons à travers deux de ses romans (les deux premiers, le troisième n'en est pas concerné) dans ce qui suit.

Kiffe kiffe demain

Dans son premier roman, Faïza Guène a inséré deux mises en abyme (la première dissimulée et la seconde déclarée) et un récit enchâssé[128].

Dans la première mise en abyme, Doria passe de statut de narrateur homodigétique à celui de narrateur hétérodiégétique, alors qu'elle était présente dans le récit cadre, elle ne fait que relater des évènements dans le récit second. Il s'agit du résumé d'un roman qu'elle aurait lu.

> *« En vrai, je viens de finir un bouquin de Tahar Ben Jelloun qui s'appelle L'enfant de sable. Ça raconte l'histoire d'une petite fille qui a été élevée comme un petit garçon parce que c'était la huitième de la famille et que le père voulait un fils. En plus, à l'époque où ça se passait, y avait ni échographie, ni contraception. C'était ni repris, ni échangé. »* (KKD, p. 19)

Nous avons considéré ce passage comme une mise en abyme dissimulée, dans la mesure où ne pouvons pas nous empêcher de faire le rapprochement entre le premier récit et le second. Ce rapprochement est possible sémantiquement, parce que *« La mise en abyme […] ne requiert pas de reprise littérale. »*[129]

---

[127] Marie-Laure Bardèche*, Le principe de répétition*, Littérature et modernité, L'Harmattan, 1999, p. 71.
[128] Nous avons tenu à insérer les récits enchâssés dans cette analyse pour appuyer le fait du changement de statut des protagonistes de personnage à narrateur.
[129] *Ibid.,* p. 68.

En effet, les deux récits racontent les histoires de deux familles marocaines pour qui avoir un garçon est une priorité qui peut mener les pères à commettre des actes barbares et injustes vis-à-vis de leurs filles, en l'occurrence les élever comme des garçons ou les abandonner. Ce récit enchâssé a une valeur explicative et montre combien Doria est consciente de sa situation, et dévoile le fait que la société maghrébine n'a pas vraiment changé depuis les années 50 jusqu'à nos jours et que la mentalité patriarcale et régressive existe toujours.

Le deuxième récit enchâssé est une mise en abyme déclarée, Doria y raconte sa propre histoire sous forme d'une imagination :

> *« J'ai eu l'impression de me retrouver dans un reportage à la une, dans l'émission « Sept à huit » […].*
>
> *Ça commence comme ça :*
>
> *' Quinze ans et déjà désenchantée. Pour elle, la vie n'est qu'une brève illusion. Dès la naissance, elle est une énorme déception pour ses parents, particulièrement pour son père qui s'attendait à voir sortir du bidon de sa femme un petit mâle de 3 kilos 500 et 51 centimètres pourvu d'un zizi de taille moyenne, peut être pour se rassurer sur sa propre virilité […].*
>
> *Hélas, c'est le drame, il met bien au monde une petite fille qui se demande déjà ce qu'elle fout là…'* (KKD, pp. 135-136)

Cette mise en abyme vient accentuer la situation dramatique de l'abandon du père pour sa famille juste pour avoir un mâle. Mais ce passage est dédramatisé par l'emploi de l'ironie qui vient assouplir l'horreur du mal causé à la jeune fille par son père, parce que *« se divertir peut être une échappatoire pour garder le moral face à un monde qui ne fait guère rire. »*[130]. Cette ironie apparaît dans la description du fils tant souhaité par le père, les termes appartenant à un registre familier viennent briser le sérieux dudit reportage censé être dans un registre plus soutenu comme *bidon, zizi* pour ne donner qu'une fonction mécanique à ces deux organes : le ventre d'une femme seulement pour enfanter et le pénis que pour reproduire et assurer la virilité. Aussi, les informations données sur le poids et la taille de l'enfant, au gramme et au centimètre près, viennent rendre la situation encore plus sarcastique montrant également une fois la régression des mentalités.

Le dernier glissement narratif de ce roman est un récit enchâssé, il s'agit également du résumé d'un roman à l'eau de rose qui fait partie, pour elle, aux *« livres pourris qu'en temps normal [elle n'] aurai[t] jamais lu. »* (KKD, p. 57). Le roman en question est intitulé « Coup de foudre au Sahara » dont elle n'en évoque pas le nom de l'auteur.

> *« Ça raconte l'histoire d'un nomade du désert qui s'appelle Steve – déjà à ce moment, tu sais que c'est de la myhto -, et Steve, il sauve une jeune institutrice rousse en vacances qui s'est viandée avec son dromadaire. Le type, il a un physique de Rachid et il s'appelle Steve, ça l'inquiète pas plus que ça. Elle tombe amoureuse de ce mec qu'elle connaît même pas, croisé entre deux dunes. »* (KKD, pp. 57-58)

[130] Christiane Ndiaye, *Rira bien… Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2008, p. 6.

Ce qui est particulier dans ce récit emboîté ce sont les commentaires que Doria apporte, qui créent un effet de vertige pour le lecteur qui se trouve en face d'une narratrice homodiégétique qui devient hétérodiégétique et en employant des métalepses provoquant des glissements entre la narration et la fiction, se mettant ainsi au même rang que les personnages du récit enchâssé. Il est intéressant de noter que *« les lectures attribuées aux personnages ont ceci de particulier qu'il s'agit souvent de références qui les caractérisent de façon intertextuelle. »*[131] Les deux romans lus par Doria sont différents et la référence au roman de Tahar Ben Jelloun est particulièrement intéressante dans la mesure où elle fonctionne comme un écho avec l'histoire de Doria en intertexte mais aussi en mise en abyme. Tandis que le second roman est pour Doria juste un passe temps et les termes employés pour le caractériser montrent le point de vue de l'auteure sur cette littérature qu'elle qualifie de *« bas de gamme »*, de plus l'endroit où Doria l'a trouvé : *« dans un carton en bas de l'immeuble. »* (KKD, p. 57) signe bien le classement de cette littérature en bas de l'échelle littéraire pour mieux s'en distancier et s'en démarquer. De cette manière, l'auteure exprime implicitement son appartenance littéraire c'est-à-dire à la scénographie maghrébine.

Du rêve pour les oufs

Ce deuxième roman compte trois glissements narratifs parmi lesquels : un récit enchâssé qui fonctionne comme mise en abyme, une mise en abyme et une lettre. Nous avons inséré cette lettre pour les mêmes raisons qui nous ont poussées à insérer les récits enchâssés de Doria, parce que le changement de statut du narrateur y est flagrant mais important. Il ne s'agit pas dans ce roman de lectures faites par la narratrice, mais des histoires (récits) écrites par elle. Ainsi l'évolution de Faïza Guène en tant qu'écrivaine se lit sous ce changement, ses narratrices passent de statut de lectrice dans *Kiffe kiffe demain* à celui de productrice dans *Du rêve pour les oufs*.

Le premier récit enchâssé est une histoire écrite par Ahlème :

> *« On serait en 1960, par un bel après-midi ensoleillé. Un HOMME viendrait chercher une FEMME. Ils auraient rendez-vous.*
>
> *Tandis qu'il serait en train de garer sa Vespa en bas de chez elle, elle serait en train de l'épier par la fenêtre de sa salle de bains en se disant tout bas : « Comme il est beau ! » Elle se poudrerait le nez une dernière fois avant de descendre le rejoindre. Lui serait ravi de la voir, elle lui aurait énormément manqué ces derniers jours et on le devinerait à la tache sur son jean. Alors ils s'embrasseraient fougueusement. Puis ils seraient montés tous les deux sur la*

[131] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006, p. 69.

> *Vespa et auraient pris la route. Une brise légère leur caresserait le visage et ils se diraient toute la grandeur de leur amour.*
>
> *Arrivés au rond-point du centre commercial, un AUTRE HOMME les intercepterait soudainement. A son visage fermé, on saurait tout de suite que c'est lui le méchant de l'histoire. Il dirait un truc du genre : « Hey ! Vous deux ! Arrêtez ! » Alors la jeune femme s'angoisserait tout à coup et dirait quelque chose du style : « Oh ! Merde ! Putain ! C'est mon connard de frère ! » Là-dessus, une bagarre terrible éclaterait entre le frère et l'Homme, tous les coups seraient permis, les coups de pute, les coups de crasse, les coups de Trafalgar...*
>
> *Le frère prendrait soudain l'Homme par le cou et lui dirait : « Ecoute-moi bien, fils de lâche, c'est la dernière fois que je te vois tourner autour de ma petite sœur, t'as compris ? » Et puis il s'adresserait à sa pauvre sœur : « Et toi espèce de traînée ! Plus jamais je veux que fréquente un Noir, sans papiers, musulman, orphelin, au chômage, avec un casier judiciaire ! Je te tuerai, sinon, petite catin ! » Alors elle essaierait de se défendre : « Mais je l'aime ! » Et le frère têtu, répliquerait : « je m'en fous !» Alors les deux amoureux seraient séparés par le vilain frère militant au Front National, mais l'Homme amoureux et vaillant jurerait de retrouver sa belle... »* (DRPO, pp. 85-86)

Comme dans *Kiffe kiffe demain*, ce premier récit emboîté fonctionne comme une sorte de mise en abyme dissimulée ou d'écho entre l'histoire de Ahlème du récit cadre et celle de la jeune femme du récit encadré. Pour les deux l'amour avec un étranger est impossible. Que cette impossibilité vienne de l'Etat qui expulse cruellement Tonislav, ce *« Yougo, clandestin avec un chicot en argent »* (DRPO, p. 87) ou du frère raciste qui brise l'amour de sa sœur, le résultat est le même.

Le deuxième récit emboîté est une mise en abyme à proprement parler :

> *« C'est l'histoire de cette fille qui avait grandi trop vite et qui était souvent triste. Ce qui la sauvait de ses tracas quotidiens, c'est que la moindre petite chose agréable, qui pouvait blaser la plupart des gens, eh bien, elle, ça la rendait folle de joie. Elle rêvait souvent d'autre chose et elle espérait que cette autre chose arriverait bientôt.*
>
> *Un jour, au milieu d'une longue file d'attente, elle rencontra un violoniste étranger qu'elle aima en accéléré. Cette pauvre fille un peu cloche s'est accrochée à lui comme la fille du* Titanic *s'est accrochée à sa planche de bois dans l'eau gelée. Elle y a cru, à leur histoire, chose qui ne lui était jamais arrivée auparavant, et se disait que c'était peut-être enfin à son tour de connaître le ravissement de l'amour.*
>
> *Hélas, juste au moment où elle croyait atteindre le nirvana, où elle s'était autorisée à se servir un peu de son cœur qu'elle pensait rouillé depuis longtemps, il a fallu que le violoniste disparaisse sans laisser de traces.*
>
> *Elle était tellement triste qu'elle trouvait même que ça ne servait plus à rien d'être triste et elle s'est promis de l'oublier pour toujours. »* (DRPO, pp. 120-121)

Ici, Ahlème, la narratrice, écrit son histoire à la troisième personne du singulier et passe ainsi de narratrice autodiégétique (homodiégétique) à narratrice hétérodiégétique intradiégétique. Elle écrit son récit dans un carnet à spirale dans le 'Café des histoires' comme pour accentuer, ironiquement, l'idée de boucle de récit dans le récit. Cette mise en abyme crée un effet de distance vis-à-vis du récit premier qui montre comment Ahlème se place en position objective mais aussi relative dans l'interprétation de sa propre histoire.

Le troisième glissement narratif venant perturber la narration est un intertexte épistolaire :

> *« […] Ta grand-mère est vieille et malade. Qu'attendez-vous ? Qu'elle parte sans vous dire au revoir ? Vous nous manquez énormément. Chaque fois que nous évoquons votre souvenir ici, c'est toute la maison qui pleure, les larmes coulent même sur les murs. Venez nous voir, que nous puissions profiter un peu de vous et réunir enfin toute la famille. Notre sœur, que Dieu ait son âme, vous a laissés orphelins, elle n'aurait sûrement pas voulu que nous soyons séparés si longtemps. Nous attendons votre retour avec grande impatience, ce grand jour, inchallah, où nous fêterons devant Dieu et de bon cœur nos retrouvailles. Mes aînés sont tous mariés, vous n'avez été là pour aucune fête, et ils ont sincèrement regretté votre absence. Quant aux plus jeunes de mes enfants, ils ont grandi et ne se souviennent même plus de leurs propres cousins… Alors si Dieu veut, peut être que cet été, le destin nous réunira à nouveau. S'il te plaît, Ahlème, peux tu nous envoyer un colis avec des médicaments pour ta grand-mère, les boîtes bleues comme la dernière fois parce que tu sais que tout ça est trop cher ici ?*
>
> *Que Dieu t'accorde sa miséricorde, chère Ahlème, tu seras récompensée, inchallah, ta cousine Souriya te demande de penser à y mettre deux ou trois soutiens-gorge, de marque Playtex, les cœurs croisés en dentelle, s'il te plaît, que Dieu te garde, tu sais qu'elle se marie bientôt. Tu as le bonjour de Sabrina et Razika, nos voisines kabyles, celles qui travaillent au salon de coiffure d'Aïn Temouchent, elles aimeraient que tu regardes les prix des sèche-cheveux turbo, elles te promettent de te rembourser dès qu'elles le pourront ? Naïma, quant à elle, qui a fêté ses dix-sept ans la saison dernière, te demande quelque chose qu'elle appelle « string », je ne sais pas ce que ça veut dire mais elle a dit que toi, tu dois sûrement savoir et seulement, pour finir, j'aimerais que tu m'envoies de France la crème contre la vieillesse que je t'ai demandée, je pense que la marque, c'est : Diadermine. Que Dieu vous préserve et vous guide, qu'il vous comble de tous ses bienfaits et qu'il amène la baraka dans votre maison. Prends bien soin de ton petit frère et de ton pauvre père. »* (DRPO, pp. 115-116)

Ahlème reçoit une lettre, que l'auteure nous livre en intégralité, de la part de sa tante Hanan (qui vit en Algérie), et c'est ainsi que Ahlème passe de statut de narrateur à celui de narrataire au même titre que nous, lecteurs réels. Cette situation vient détruire l'illusion fictionnelle et briser l'enchaînement narratif.

Ces récits emboîtés démontrent la prise de conscience qu'ont les personnages guéniens de leur situation diégétique.

2.2.L'écriture circulaire

Parmi les stratégies d'écriture qui rattachent l'œuvre de Faïza Guène au courant contemporain c'est, sans doute, l'écriture circulaire. Cette dernière accentue l'interrogation de la littérature sur elle-même, qui fait que les romans circulaires se terminent toujours par un éternel retour aux origines. Il ne s'agit pas dans notre cas de discuter la question de l'intertextualité qui requiert la présence implicite d'un texte dans un autre, définie par Genette par *« tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. »*[132], ou comme expliquée par Michael Riffaterre par *« la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. »*[133] mais plutôt une reprise inhérente au texte lui-même qu'il s'agisse de sa forme ou de son contenu. Dans le premier cas, il est question d'une reprise du début dans la fin et nous avons donc affaire à un roman qui se relit à l'infini tel un serpent qui se mord indéfiniment la queue car *« il existe toujours une soudure littérale de l'incipit et de l'explicit, dont la superposition joue alors le rôle d'un* da capo. *»*[134]. *Da capo* est une locution italienne qui signifie, dans le domaine musical, « depuis le début » et indique que le morceau doit être repris depuis le commencement. Dans le second cas, la circularité est dans l'histoire même, dans son intrigue, dans son décor ou dans sa temporalité.

Cette pratique de la circularité est apparue depuis le XXe siècle et s'est accentuée avec le nouveau roman remettant en cause le roman traditionnel et linéaire.

> *« Ayant perdu le respect du commencement et de la fin, ayant abandonné les formes caduques et stériles de la trinité, le roman innove en revenant sur lui-même. La forme circulaire est largement adoptée en ce qu'elle donne plus de liberté à l'écriture et minimise l'importance de l'intrigue qui n'est plus qu'une sorte d'accessoire. Toutefois, elle trace également un parcours romanesque fermé et non progressif. Le roman se transforme alors en un cercle vicieux, étouffant et infernal. C'est entre ces deux extrêmes antinomiques de l'image du cercle, entre une ouverture salutaire et prometteuse de renouveau et une fermeture infernale et stérile, que s'inscrit la littérature du XXème siècle. »*[135]

[132] Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Coll. Points Essais, Ed. Seuils, 1982, p.7
[133] Cité in, Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Coll. Points Essais, Ed. Seuils, 1982, p.9
[134] Jan Baetens, *Qu'est ce qu'un texte « circulaire » ?*, In Poétique, n° 94, avril 1993, p. 215.
[135] Sophia Dachraoui, *La circularité romanesque au XXe siècle*, article disponible en ligne : http://www.lacauselitteraire.fr/la-circularite-romanesque-au-xxeme-siecle Consulté le 28 avril 2018.

Cependant, dans les nouveaux romans : *« il s'agit simplement d'une stratégie à travers laquelle ils affirment la négation de l'anecdotique et donc le vide existentiel de l'homme. »*[136].

La situation chez Guène est toute différente, la circularité n'est pas simplement une forme vide, mais l'effet de boucle est lié à la thématique des romans. De ce fait la circularité se fait double chez elle, c'est ce que Jan Baetens appelle *« la circularité plurielle ou répétée, où les reprises se multiplient à l'intérieur du discours ou de l'histoire. »*[137] et ses romans deviennent des cercles vicieux étouffant pour ses personnages pour lesquels aucun changement ne s'opère entre le début et la fin. Au contraire, cette situation *« ne fait qu'accréditer l'effacement du narrateur et du temps alors qu'un récit stable et linéaire aurait été totalisant et unificateur de l'identité narrative. »*[138]

Cette écriture transgressive permet de dégager l'absurdité du monde dans lequel nous vivons et dans lequel évoluent les personnages. La littérature ne se veut plus une description du réel mais le réel lui-même avec toutes ses horreurs.

Dans sa thèse intitulée *« Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio »*, Khalid Zekri propose trois types de circularités pouvant relié l'incipit à la clausule : la circularité diégétique qui concerne le sens de l'histoire narrée, la circularité narrative où l'instance narrative reste la même au début comme à la fin *« Le récit est ainsi encadré selon une stratégie circulaire du narrateur qui se situe dans l'incipit et la clausule au même niveau narratif. »*[139], et la circularité énonciative qui fait coïncider le même système énonciatif à l'incipit et à la clausule.
Dans les romans de notre corpus, la circularité narrative et énonciative se chevauchent puisque les narrateurs sont tous homodiégétiques et la narration est toujours assurée par un « Je- énonciateur » présents dans les deux frontières des récits. C'est pour cette raison que l'accent sera mis sur le premier type de circularité.

1. **La circularité diégétique :** dans le premier roman de Faïza Guène, ce type de circularité n'est pas aussi apparent que les deux autres. Elle est palpable dans le fait que Doria nous raconte une année de sa vie qui commence avec le début d'une année

[136] *Ibid.*
[137] Jan Baetens, *Qu'est ce qu'un texte « circulaire » ?*, In Poétique, n° 94, avril 1993, p. 216.
[138] Negin Sharif, *Structures et enjeux de la répétition dans La chouette aveugle de Sadegh Hedayat : une poétique du ressassement*, Thèse de Doctorat soutenue en 2009, Cergy-Pontoise, p. 33.
[139] Zekri, *Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris, 1998, p. 217.

scolaire et s'achève avec la rentrée qui suit. L'idée de boucle y est donc temporelle. Elle est présente également dans les rendez-vous ponctuels et réguliers qu'elle a avec sa psychologue. D'ailleurs le roman s'ouvre sur cette idée de répétition qu'il gardera jusqu'à sa fin : *« C'est lundi et comme tous les lundis, je suis allée chez Mme Burlaud. »* (KKD, p. 9). Ainsi, tout au long du récit, Doria ira chaque lundi voir Mme Burlaud qui, justement, l'aide à sortir de sa coquille et de son enfermement : *« Les profs entre deux grèves, se sont dit que j'avais besoin de voir quelqu'un parce qu'ils me trouvaient renfermée… Peut-être qu'ils ont raison, je m'en fous, j'y vais, c'est remboursé par la Sécu. »* (KKD, p. 9), *« Je me rends compte que ma mère est sociable, contrairement à moi. »* (KKD, p. 89). Doria est donc bien consciente de sa situation et c'est, ironiquement un retour qui en est la cause, car son père est **retourné** au Maroc (son pays d'origine) pour se **re**marier. Le point de départ de l'histoire de Doria est un retour. L'histoire commence ainsi par sa fin et le roman tente de nous apporter les explications nécessaires à son interprétation. Doria est enfermée dans sa cité de Livry-Gargan entre son immeuble, les halls et le lycée, mais elle également enfermée dans le temps. Son journal débute à la rentrée et se referme une année après. Les grèves des enseignants, du lycée de Doria, réclamant plus de sécurité, viennent immobiliser le temps de la narratrice qui nous explique : *« Au lycée aussi il y a une grève. C'est comme si tout s'était arrêté autour de moi. Ça fait que quelques jours mais j'ai l'impression que ça dure depuis une éternité. »* (KKD, p. 64)

Dans *Du rêve pour les oufs*, la circularité se manifeste autrement, si dans le premier c'est le temps qui est circulaire, dans celui-ci c'est le déplacement qui l'est. C'est dans un mouvement de va-et-vient entre la France et l'Algérie que réside la circularité. Cette obsession vécue par les immigrés de vouloir retourner au pays, y compris Ahlème, constitue un mouvement circulaire et impose un cercle vicieux, car le retour au « bled » est toujours vécu pour eux comme un échec. Les immigrés ou leurs enfants n'y trouvent pas non plus leur place et se situent dans le non-lieu. Ni Français, ni Algériens. Cette état des choses montre bien la stérilité et le creux de la structure circulaire que subissent les personnages et les plonge dans un chaos sans issue. La circularité est d'autant plus marquée dans les deux frontières du roman que sont l'incipit et la clausule. Ahlème, personnage principal du roman, nous fait la description, au début comme à la fin du texte, des jeunes maghrébins, qui comme elle, sont en quête d'identité :

Incipit :

> *« je marche au milieu des gens, ceux qui courent, se cognent, sont en retard, se disputent, téléphonent, ne sourient pas et je vois mes frères qui, comme moi, ont très froid. Ceux-là, je les reconnais toujours, ils ont quelque chose dans les yeux qui n'est pas pareil, on dirait qu'ils aimeraient être invisibles, être ailleurs. Mais ils sont ici. »* (DRPO, p. 07)

Clausule :

« Je m'approche de la file d'attente. Toujours ces mêmes figures fatiguées. Ces gens lassés. Ces étrangers qui viennent à l'aube pour un ticket. » (DRPO, p. 154)

L'adverbe « toujours » employé dans la clausule renforce l'idée de circularité et l'impossibilité de sortie. Non seulement, la structure circulaire a pour effet l'enfermement des personnages mais elle les pousse à la folie ou la rêverie : deux concepts présents dans le titre même de l'ouvrage. Les personnages du roman qui rêvent deviennent ou sont déjà fous. Ahlème qui porte le prénom symbolique « rêves » devient en quelque sorte « folle », comme elle l'affirme : *« Comme je suis trop émotive, je crois que j'aurais été capable de verser deux ou trois larmichettes devant eux. Et ils auraient pensé que c'est moi la folle. Je dois l'être un peu au fond… »* (DRPO, p. 128). Ahlème est consciente que ce sont ses rêves qui la délivreront ou qui la conduiront à la folie, c'est pourquoi elle écrit :

> *« des choses dans un petit carnet à spirale […] Dedans, [elle] raconte un peu ce qu'[elle] vi[t] […] ce qui [la] fait péter un boulard. [Elle se] di[t] que si un jour [elle] devien[t] ouf comme [son] père, au moins [son] histoire se inscrite quelque part, [ses] enfants pourront lire qu'[elle a] rêvé. »* (DRPO, p. 38)

C'est dans *Les gens du Balto*, que la circularité est la plus marquée et la plus présente. Le roman s'ouvre sur le récit de Joël et se termine avec un autre récit du même personnage. Nous pouvons lire à la fin de l'incipit ce qui suit : *« Je baigne dans mon sang, à poil, dans une position incroyable. Je pensais voir défiler ma vie comme dans un film, mais c'est une connerie. J'entends seulement des voix. »* (GB, p. 10) et à la fin de la clausule ce qui suit : *« Je baignais dans mon sang, à poil, dans une position incroyable. Prêt pour le lever du rideau. »* (GB, p. 154). Dans ce cas, nous assistons à une circularité de l'histoire et une circularité du discours. En effet, *« il suffit d'une ouverture et d'une clausule identiques […] pour que l'histoire et le récit se place dans une perspective de circularité. »*[140]. La reprise

[140] Jan Baetens, *Qu'est ce qu'un texte « circulaire » ?*, In Poétique, n° 94, avril 1993, p. 216.

littérale des mêmes mots au début et à la fin crée un effet de boucle dans le discours d'autant plus que l'histoire elle-même est circulaire dans la mesure où tous les personnages vont être appelés tour à tour à trois reprises pour raconter leur version des faits. La reprise des mêmes expressions montre bien la soudure littérale qui existe entre ces deux lieux stratégiques du roman à une exception près, celle du changement du temps de conjugaison. Alors que le verbe « baigner » est conjugué au présent dans l'incipit, il est à l'imparfait dans la clausule ce qui insinue, paradoxalement, à travers ces variations un retour en arrière appuyé par l'expression « Prêt pour le lever du rideau » métaphore de début (celui d'un spectacle en l'occurrence le roman lui-même) qui renvoie le lecteur à la case de départ. Alors qu'il se croyait avoir achevé sa lecture, il se retrouve devant un éternel recommencement.

2. **Les circularités narrative et énonciative :** dans les trois romans du corpus l'instance narrative est la même instance énonciative puisqu'il s'agit dans les trois cas d'une narration à la première personne, même pour le troisième roman qui compte plusieurs personnages garde la même instance au début et à la fin.

   Les personnages principaux sont ceux qui se chargent de la narration mais sont ceux qui se chargent du discours également. Les romans présentent des focalisations internes avec des narrateurs homodiégétiques qui nous livrent tous leurs secrets, leurs envies les plus sombres, leurs sentiments, leurs pensées et leurs rêves à la manière de journaux intimes. C'est à travers le regard des trois personnages principaux Doria, Ahlème et Joël que se construisent tous les autres personnages.

3. Faïza Guène : une écriture de la transgression et de l'hybride

3.1. Une écriture de l'intime

L'écriture de Guène échappe à toute tentative de définition ou de délimitation générique. Bien que nous puissions lire la désignation « roman » sur la couverture de ses ouvrages, nous ne pouvons nous empêcher de croire à une certaine dimension autobiographique de son œuvre de par la ressemblance existante entre elle et ses personnages féminins notamment de ses deux premiers romans.

C'est pourquoi Barbara Havercroft se demande : *« Où doit-on ranger les textes qui, ne présentant ni le sous-titre « roman », ni la coïncidence onomastique des trois instances discursives, sont, malgré tout, d'ordre autobiographique ? »*[141]

Mais, il serait porter préjudice à l'écrivaine que de considérer son œuvre comme purement autobiographique, surtout qu'elle s'en défend ardemment. Mélange de fiction et de réalité : telle est la description de ses romans. Cette définition se rapprocherait de l'autofiction de Doubrovsky et qui serait : *« Fiction, d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut,* autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. »*[142]. Encore une fois, cette définition ne saurait l'englober puisque l'autofiction suppose la coïncidence entre auteur/narrateur/personnage. Toutefois, pour certains théoriciens, ce critère onomastique reste à discuter comme le souligne Joël Zufferey : *« On en conclut que le paradoxe de l'autofiction, lié au paramètre onomastique, n'apparaît pas toujours, dans les textes, avec le même tranchant que la théorie poétique a pu donner à penser par la formulation d'une alternative (A est ou n'est pas N). »*[143]

Vincent Colonna ne dit pas autre chose, quand en détournant la conception doubrovskienne, va plus loin avec ce qu'il nomme l'autofiction fantastique et où *« L'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance. »*[144]. Maupassant disait cela quand il affirmait que le romancier représentait tous ses personnages *« en changeant l'âge, le sexe, la situation sociale et toutes les circonstances de la vie de [son] moi (…) l'adresse consistant à ne pas laisser reconnaître ce moi par le lecteur sous tous les masques divers qui servent à le cacher »*[145]

Ainsi, il serait tentant de ranger l'œuvre guénienne sous cette dernière catégorie. Mais là aussi, la classification est impossible, dans la mesure où Colonna précise que l'histoire devrait être invraisemblable, chose qui ne peut être appliquée à notre corpus, puisque la romancière elle-même affirme que : *« [Son] ambition est de faire des romans populaires au sens noble du terme, c'est-à-dire des romans dont les héros sont des gens ordinaires. »*[146] ou encore *« Quand*

---

[141] Barbara Havercroft, *Le discours autobiographique : enjeux et écarts*, in *La Discursivité*, Ed. Nuit blanche, Canada, 1995, p. 176.
[142] Serge Doubrovsky, *Fils*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1977.
[143] Joël Zufferey, *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Harmattan-Academia, 2012, p. 10.
[144] Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004, p. 75.
[145] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006, p. 17.
[146] En ligne : https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254 Consulté le 27 mai 2018

j'écris, je ne songe pas à surprendre le lecteur. […] j'écris sur des héros ordinaires. »[147] Ce penchant est certainement l'une des caractéristiques de la littérature contemporaine, car selon Laurent Flieder :

> *« l'emploi d'une langue dépouillée semble aller de pair avec le centrage du récit des personnages ordinaires hommes et femmes du commun qui, de se rencontrer et d'échanger quelques paroles et quelques sentiments, relèvent une nature attachante ou complexe. Le romancier, plutôt que de leur faire vivre des aventures exceptionnelles, se contente de les regarder à la loupe et dévoile alors une richesse de caractères que l'on n'aurait pas soupçonnée. Les personnages se livrent peu à peu et leur devenir anodin gagne progressivement en épaisseur et en signification. »*[148]

Partant de toutes ces définitions et tous ces constats, notre regard serait plutôt penché sur un autre genre de l'écriture de l'intime qu'est le roman autobiographique à la première personne, selon nous, ce genre littéraire, issu de l'autobiographie, serait le plus apte de rendre compte de l'appartenance générique de l'œuvre de Guène, dans la mesure où l'histoire du personnage principal d'un roman autobiographique est fortement inspirée de celle de son auteur.
Pour Philippe Lejeune, le roman autobiographique serait :

> *« tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner qu'il y a identité de l'auteur et du* personnage *alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits 'impersonnels' (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des* degrés. *La 'ressemblance' supposée par le lecteur peut aller d'un 'air de famille' flou entre le personnage et l'auteur jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché'.»*[149]

Ce sont justement ces 'airs de famille' dont parle Lejeune qui ont titillé notre esprit et qui nous ont poussé à puiser davantage dans la vie de Faïza Guène et qui s'est avérée une puissante source d'inspiration pour ses romans. Dans un entretien avec Samba Doucouré, elle affirme : *« C'est clair qu'une histoire qui se déroule autour d'une famille algérienne m'est plus familière puisque j'en ai les codes et les valeurs. »*[150]

---

[147] En ligne : http://africultures.com/jecris-sur-des-heros-ordinaires-12056/ *Consulté le 27 mai 2018*
[148] Laurent Flieder, *Le roman français contemporain*, Seuil, 1998, p. 20.
[149] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Seuil, 1996, p. 25.
[150] En ligne : http://africultures.com/jecris-sur-des-heros-ordinaires-12056/ Consulté le 27 mai 2018.

Dans le but de mettre en pratique cette comparaison[151], nous avons dépouillé plusieurs articles en ligne (entretiens, biographies, critiques) et nous avons divisé ses critères de comparaison en deux catégories. La première concerne la romancière en tant qu'individu ayant une vie en dehors de la fiction (âge, lieu de naissance, famille, origine…) ; la seconde renvoie à l'idéologie de l'auteure et ses reflets dans ses écrits.

Première comparaison

	Faïza Guène	**Doria**	**Ahlème**
Commune	Pantin (Paris)	Livry-Gargan (Paris)	Ivry (Paris)
Département	Seine-Saint-Denis	Seine-Saint-Denis	Val-de-Marne
Région	Ile de France	Ile de France	Ile de France
Situation	Nord Est de Paris	Nord Est de Paris	Sud Est de Paris
Code postal	93500	93190	94200
Quartier	Les Courtillères quartier dit 'sensible'	Cité du Paradis	
Origine	Algérienne de l'ouest (maghrébine)	Marocaine (maghrébine)	Algérienne de l'ouest (maghrébine)
Nationalité	Algéro-française	Franco-marocaine	Algérienne
Age	19 ans lors de la sortie de KKD 21 ans lors de la sortie de DRPO	16 ans	24 ans
Naissance	1985	Autour des années 80	Autour des années 80
Couleur des yeux	Verts	Verts	

[151] Nous ferons la comparaison avec les deux protagonistes des deux premiers romans de l'auteure étant les plus marquées par les ressemblances.

Les rapprochements, ici faits, sont incontestables et même s'il ne s'agit pas d'œuvre autobiographique à proprement, elle en a quelques traits. La ressemblance avec son personnage Doria est plus marquante, du fait de son jeune âge lors de l'écriture de son premier roman. Les similitudes deviennent moindres avec son second roman à cause des critiques qu'elle à reçues concernant son premier auquel on a souvent collé l'étiquette « d'autobiographie ». Cherchant à s'en défendre, elle tente de marquer ses distances avec ses personnages, pour aboutir avec son troisième roman à habiter 8 personnages (hommes et femmes) et ainsi signer la fictionnalité de son œuvre.

Mais il arrive que son écriture flirte parfois avec le registre autofictionnel, quand elle s'approprie publiquement d'une manière quasi-littérale des propos tenus par ses personnages ou l'inverse quand elle les leur confère.

Deuxième comparaison

Faïza Guène	**Ses personnages**
Pendant toute mon enfance, j'ai entendu : « *Tu dois te comporter en France comme une invitée.* »[152]	**Nadia** : *« Elle fait toujours ça. […] Toujours en train de dire qu'il faut rester discrets, se comporter comme des invités. »* (GB, p. 41)
« Comme beaucoup d'immigrés, mes parents pensaient retourner vivre au pays »[153].	**Doria** : *« Les enfants, ça a pas dû leur effleurer l'esprit. Mais les parents, eux, ils doivent y penser depuis le premier jour où ils sont arrivés en France. Depuis le jour où ils ont fait l'erreur de foutre les pieds dans ce putain de pays qu'ils croyaient le leur. »* (KKD, p. 106) **Un personnage secondaire** : *« Mon seul rêve était de retourner chez moi. »* (DRPO, p. 126)
« Zola c'est ma « came ». Par contre les romans à l'eau de rose, ce n'est pas mon truc. »[154]	**Doria** : *« Des livres pourris qu'en temps normal, j'aurai jamais lus. Des romans à l'eau de rose style Barbara Cartland. »* (KKD, p. 57)
« C'était en octobre, en plein conseil de classe, que la voiture a cramé. On a entendu une explosion. Tous les profs sont	**Doria** : *« Au lycée aussi il y a une grève. C'est comme si tout s'était arrêté autour de moi. Ça fait que quelques jours mais*

[152] En ligne : https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254 Consulté le 01 mai 2018
[153] *Ibid.*
[154] En ligne : http://lewebpedagogique.com/lewebzine/2015/01/06/rencontre-avec-faiza-guene/ Consulté le 27 mai 2018

allés aux fenêtres. Moi aussi. La principale est d'abord restée assise puis elle est partie voir. Elle a dit, très calme, que c'était la sienne. Elle en était à sa deuxième voiture brûlée... Depuis, elle utilise la caisse du collège. J'étais très énervée, en colère. Les profs ont fait grève, le maire de Pantin a tenu un discours devant le gymnase. Il y a eu une réunion de tous les délégués de classe pour mettre en place des initiatives en liaison avec "Stop la violence". Deux ou trois profs ont par ailleurs été agressés lors de l'année scolaire 1998-99 »[155]	*j'ai l'impression que ça dure depuis une éternité. M. Loiseau, le proviseur, s'est fait agresser dans les couloirs par un élève de l'extérieur. […] Depuis, au lycée, c'est la misère. Les trois quarts des enseignants n'assurent plus les cours. Il y a même Mme Benbarbiche qui accroche des partout des affiches avec marqué : ' MARRE DE LA VIOLENCE !!' »* (KKD, pp. 64-65)

Ces quelques exemples, qui ne sont pas les seuls, montrent la touche autofictionnelle que nous pouvons relever des textes du corpus. La vie de l'auteure influence fortement ses écrits sans pour autant tomber dans le calque parfait. Il s'agit comme l'a précisé Hamon d'une question de 'degrés'.

3.2.Une écriture fragmentaire

Il est indéniable que l'intime occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Guène. Toutefois, avec et comme beaucoup d'écrivaines contemporaines qui refusent :

> *« L'immobilisme des règles et des conventions générales de l'autobiographie canonique. Elles ont bousculé et déplacé les formes traditionnelles de l'écriture du moi, afin de graver textuellement l'empreinte de leur petite histoire à même l'archive historique. Ancré dans la pratique et le quotidien, ce travail littéraire de transposition a grandement contribué à l'éclatement des genres, à la mise au jour de nouvelles formulations autoreprésentatives. »*[156].

Ce rejet des règles conventionnelles se traduit, chez Guène, à travers une écriture fragmentée qui reflète un certain malaise identitaire. Si l'écriture fragmentaire tire sa force dans un éventail stylistique, c'est justement dans cette variété qu'apparaît la crise d'identité. Tout est fragmentaire dans l'œuvre de Guène. L'auteure même est fragmentée entre deux cultures ; le genre, et comme nous l'avons déjà vu, est fragmenté entre fiction et réalité ; le temps est fragmenté (absence d'ordre chronologique, éclatement de la structure linéaire) ; la langue est

[155] En ligne : http://arlindo-correia.com/120305.html Consulté le 27 mai 2018

[156] Cécilia Wiktorowicz Francis, *Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle*, in *Le soi et l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les presses de l'Université de Laval, 2003, p. 150.

fragmentée entre français, arabe, verlan et argot ; la structure est fragmentée en micro-récits ou en chapitres.

Prendre la parole pour une femme est en soi une transgression, prendre la parole pour parler de « soi » devient une double transgression. Shérine Abou Al Nagaa considère l'écriture fragmentée chez les femmes arabes : *« comme un avantage qui donne au discours féminin une richesse, car le soi féminin occupe une place intermédiaire entre le public et le privé en franchissant les frontières qui le distinguent. »*[157] Quand ce « moi » est lui-même fragmenté le problème est encore plus accru. Tahar Ben Jelloun apporte son explication sur le sujet :

> *« Une fille qui ose s'exprimer – en s'opposant, en affirmant son individualité et son indépendance – est généralement mal vue ; elle est considérée comme un élément de désordre porteur d'une double trahison ; elle froisse deux images et devient elle-même une blessure qui blesse : elle provoque une déchirure dans le tissu social originel, sensé être maintenu dans sa réalité malgré où à cause de l'émigration ; puis elle perturbe l'image que la famille essaie de donner du pays d'accueil. Prendre la parole est une forme de rébellion ; ce processus peut parfois aboutir à l'émancipation ; il se trouve accéléré du fait de la cohabitation de deux univers, celui d'où on vient et qu'on transporte avec soi (il fait partie des bagages, même s'il supporte mal le voyage), et celui dans lequel on tente de vivre en attendant un éventuel retour au pays. La fille, même si elle est solidaire de la famille et de l'ensemble de la communauté, à cause notamment de la menace raciste, prend une distance avec son milieu pour signifier une rupture qu'elle vit dans son corps et dans son psychisme : la situation d'exil – elle ne l'a pas choisie ni cautionnée – devient pour elle une exigence pour affirmer sa volonté de comprendre, d'agir, et surtout de ne pas reproduire l'itinéraire (le destin) des parents. Son obsession : ne pas leur ressembler. Puisque le déracinement est en soi une fatalité et un échec, elle voudrait en faire une dynamique de libération. Elle n'y arrive pas toujours. Les pressions interviennent de tous les côtés. »*[158]

En effet, dans son premier roman, Faïza Guène insère un épisode éloigné, à première vue, de l'intrigue mais qui apparaît ensuite de premier ordre et rajoute une touche d'amertume. C'est l'histoire d'une jeune fille du quartier nommée Samra, cette dernière a toujours été incarcérée à la maison sous la surveillance ferme de son frère et de son père, jusqu'au jour où cette dernière décide de s'enfuir de cette prison de force à la poursuite de son amour. La fugue de la jeune femme a conduit à une chasse acharnée mais vaine de la part de son frère et de son père qui l'a conduite à la paralysie. L'insertion de cet épisode confirme ce qu'Adil Jazouli affirme concernant l'évolution de l'écriture des jeunes écrivaines beurs, selon lui :

---

[157] Shérine Abou Al Nagaa, *Nissayi am nasaoui*, Le Caire, Al-haya al-misriyaa, 2002, p.171, In Gasser Khalifa, *L'autobiographie au féminin*, L'harmattan, Paris, 2013, p. 173.

[158] Tahar Ben Jelloun, *Hospitalité française*, Paris, Ed. Seuil, 1984, p. 112, In Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?* L'Harmattan, Paris, 2012, p. 15

> *« Après avoir passé des années à militer et à parler au nom du groupe social de référence, beaucoup de jeune se penchent plus particulièrement sur les problèmes rencontrés par leurs mères et leurs sœurs comme si […] elles ressentent aujourd'hui le besoin de parler au jour de ce qui fait leur différence dans la différence : femme et maghrébine en France. »*[159]

Ce qui est le plus dure pour la romancière, et c'est le cas pour toutes les romancières beures, c'est de parler de ce déchirement entre le familial et le social, car être une femme dans une société maghrébine n'est déjà pas facile, l'être dans une société française qui les renie, l'est encore davantage ce qui fait que *« les personnages féminins, de même que leurs créatrices, vivent un profond sentiment d'aliénation, de mal de vivre, car comment être soi-même quand il faut réconcilier ces deux côtés de son être. »*[160]

Pour coucher ce malaise sur du blanc, l'auteure fragmente également sa langue, en jouant sur les registres, elle se permet de dire avec toutes les facettes de sa personnalité et de son identité ce qu'elle et ses semblables vivent au jour le jour.

Appartenant à la deuxième génération issue de l'immigration, ses textes sont donc truffés de mots appartenant au registre argotique et au verlan typique des banlieues. Nous pouvons citer concernant l'argot, l'usage de suffixes pour donner une nouvelle coloration dépréciative à certains termes, comme le suffixe *–asse*, dans des mots comme : *blondasse, poufiasse, pétasse*… ou encore le suffixe *–ard*, dans des mots à connotation péjorative également comme : *blédard, flemmard, crevard*… Nous avons recensé l'emploi des préfixes qui renvoie à un langage, dit branché, utilisé par les jeunes tels : ultra ou super : « *des dents* ultra*blanches* » (KKD, p. 42), *elle a pleuré* super *fort* (KKD, p. 14).
L'emploi de termes comme : *tune, blase, kiffer, keuf, dicave, chourave* ou encore *djouf* appartenant aussi au registre argotique. Des termes et expressions vulgaires comme : *enculés, sac à merde, lèche-cul, démouler un bronze*…Du verlan, nous pouvons retenir ces quelques exemples : *rebeu (arabe), cheum (moche), meuf (femme), ouf (fou), relou (lourd), chelou (louche).* De l'arabe[161] : *wesh, l'aïn, l'aïd elkébir, naâl chétane, habs, chétane, ziara, kerentita, mektoub, hchouma, starfoullah*…

[159] Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?* L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 15-16.
[160] *Ibid.*
[161] La plupart de ces termes sont traduits en bas de page ou expliqués dans le texte.

Le mélange de ces registres créé une fragmentation langagière qui enrichit le texte et met en valeur la richesse culturelle de l'écrivaine qui manie avec beaucoup de souplesse un large éventail de langages.
Le temps est également fragmenté dans la mesure où les narratrices usent à leur guise d'analespse et de prolepse qui se traduisent dans la réminiscence des souvenirs ou dans la projection dans le futur brisant ainsi l'ordre strictement chronologique. Ce qui a pour effet la création d'un récit éclaté représentant de la réalité féminine et personnelle de la jeune romancière.

La division en micro-récits ou en chapitres des romans du corpus par l'auteure appuie l'idée de fragmentation : *« Ce découpage, à rapprocher des plans-séquences cinématographiques, donne son rythme à l'ouvrage et permet au lecteur de passer rapidement d'un épisode à l'autre. »*[162] Bien que souvent déceptive par sa forme, l'écriture fragmentaire permet, paradoxalement, au lecteur de rester attentif aux multiples changements éventuels. Cette prédilection pour le fragment est une caractéristique de toutes les nouvelles écritures féminines du moi, qui trouvent en lui une manière d'exprimer leur effritement et leur déchirement. Ce qui mène inéluctablement à un éclatement des genres, et de ce fait *« le genre sexuel côtoie et transforme le genre littéraire. »*[163] puisque ce sont les femmes qui ont modifié la conception de l'écriture du moi de façon à ce qu'elle s'adapte à leur situation spécifique pour donner naissance à de nouvelles formulations d'autoreprésentations comme : l' *« autofiction, biofiction, fiction autobiographique, récit de soi, autoportrait, autobiocopie, […] carnets, souvenirs, témoignages, journaux fictifs, récits épistolaires réels ou imaginaires. »*[164]

En effet, les trois romans du corpus représentent trois différents types d'écriture personnelle, journal fictif pour Doria, mémoires et récit de vie pour Ahlème et roman autobiographique pour « *Les gens du Balto* ». Faïza Guène multiplie, elle, aussi les écritures du moi qui

[162] Marc Sourdot, *Mots d'ados et mise en style : Kiffe Kiffe demain de Faïza Guène*, In Adolescence, vol. 70, no. 4, 2009, p. 895.
[163] Cécilia Wiktorowicz Francis, *Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle*, in *Le soi et l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les presses de l'Université de Laval, 2003, p. 150.
[164] *Ibid.*

semblent *« induire, presque invariablement, certains phénomènes de métatextualité qui, refermant le roman sur lui-même, met en question l'activité littéraire elle-même. »*[165]

3.3.Ecriture et oralité

L'oralité se manifeste, dans l'œuvre de Guène, à travers deux mondes différents. D'une part, elle apparaît dans le style oralisé (des jeunes) et qui ancre les romans dans la banlieue du pays d'accueil. D'autre part, elle est présente dans les proverbes de Tantie Mariatou (*Du rêve pour les oufs*) et qui ancrent le récit dans la tradition africaine et plus particulièrement le Nord de l'Afrique notamment le Maghreb et pays des origines. Cette oscillation langagière et culturelle montre la double appartenance sociale et culturelle de la romancière. Il est également possible de rajouter la présence de l'oralité dans la narration simultanée des romans et l'emploi du « je » qui font que le lecteur à l'impression d'écouter et non de lire car la narration orale offre au récit

> *« l'effet davantage d'une narration-parole que d'un récit évènementiel proprement dit. Cela est dû à la forme subjective adoptée par le récit (récit à la première personne), mais aussi à son rattachement au genre « mémoratif » (récit de souvenir) qui, dans la plupart des œuvres, favorise la parole de la confidence, de la confession, de l'aveu, du débat avec soi-même. En plus du discours immédiat, ce sont surtout les formes discursives narrativisées et transposées qui sont utilisées. »*[166]

Cette narration orale donne à lire une écriture naturelle et authentique.

Parmi les procédés employés par l'écrivaine et qui renvoient à la langue parlée des banlieues, nous avons retenus la brièveté des phrases, l'absence du « ne » de la négation, la disparition du sujet et les adresses au lecteur.

L'auteure emploie souvent des phrases courtes construites parfois sans verbes, caractéristique d'un langage oral, surtout de jeune comme dans les exemples suivants : *« Et puis il y avait l'odeur. Il jouait le type compatissant mais c'était un mytho. Rien du tout. Il en avait rien à foutre de nous. »* (KKD, p. 18), *« Ah bah voilà… On y est. Il parle de Virginie. Ma grande sœur qui travaille à la télé. »* (GB, p. 22), *« D'abord ouais, notre père travaille au marché. Il est pas au noir. Il a une licence comme n'importe quel commerçant. Il se lève tôt. Il vend des*

[165] Sébastien Hubier, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003, p. 101.
[166] Abdallah Mdarhri Alaoui, *Narratologie. Théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Okad, 1989, p. 141.

légumes. Les légumes, c'est important pour la santé. » (GB, p. 39). Ces phrases comportent beaucoup de spontanéité que l'on ne peut retrouver que dans une langue orale.

L'absence de l'adverbe de la négation « ne » est également une marque de langue parlée, souvent employée dans les romans du corpus, comme nous pouvons le voir dans ce qui suit : *« Je suis pas turc. Il veulent pas capter la différence.* » (GB, p. 11), *« Mais dans ma famille, on les aime pas.* » (GB, p. 11), *« Le problème, c'est que notre scénariste à nous, il a aucun talent. Il sait pas raconter de belles histoires.* » (KKD, p. 19), *« Je veux pas y aller parce que j'ai pas envie d'abandonner ma mère, même si c'est rien qu'une semaine.* » (KKD, p. 39)

Un autre trait d'oralité apparaît dans l'absence de sujet comme dans les exemples suivants : *« Et le problème, c'est que ça se passe pas comme à Carrefour : y a pas de service après vente.* » (KKD, p. 10), *« Y a pas très longtemps, Maman a commencé à travailler.* » (KKD, p. 14), *« Y a pas besoin de moi, on passe déjà pour des sauvages, c'est pas nouveau.* » (GB, p. 41), *« Faut pas mettre tout à l'envers Nadia.* » (GB, p. 41).

Cette omission du sujet est une des particularités du parlé des jeunes de banlieues.

Enfin, les adresses au lecteur sont d'autant d'indices de l'oralité dans le corpus. En effet, Guène en use presque d'une manière abusive, mettant le lecteur comme interlocuteur dans l'échange verbal ou comme témoin, comme peuvent le justifier les exemples qui suivent : *« si vous êtes bon en calcul mental, vous constaterez donc que nous n'étions que huit dans la salle obscure.* » (DRPO, p. 40), *« Eh bien je peux vous dire que Foued est un petit enfoiré inconscient.* » (DRPO, p. 93), « *N'y voyez rien de dégueulasse surtout.* » (DRPO, p. 133), *« Vous avez vu, je fais comme les avocats des films américains.* » (KKD, p. 47), *« Vous voyez pas le rapport ? Moi non plus.* » (KKD, p. 76), *« Ah oui, je vous avez pas dit.* » (KKD, p. 107), *« Enfin, vous voyez ce que je veux dire quoi… »* (KKD, p. 187). En l'impliquant, de la sorte, le lecteur se sent participer à l'histoire dont il n'a plus l'impression de lire mais plutôt de vivre. A ce propos, Louis-Ferdinand Céline, puisqu'il était le pionnier à marquer ses textes par l'oralité, disait : *« Le lecteur qui me lit ! il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans sa*

tête !… dans sa propre tête !… […] Pas simplement à son oreille !… non !… dans l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! dans sa propre tête ! »[167]

Un autre indice de l'oralité dans l'œuvre de Guène (plus particulièrement dans son deuxième roman) se manifeste dans la présence de la parole africaine à travers plusieurs dictons et proverbes. Afin de rendre compte de l'importance de leur poids dans la signification et l'interprétation du texte, nous avons choisi de les mettre en tableau en face de leur contexte :

Proverbe	**Contexte et signification**
« On a besoin de ses deux mains pour applaudir » (DRPO, p. 41)	Ce proverbe a été inséré dans le texte pour mettre en valeur la relation de complémentarité dans les relations homme/femme.
« Il faut guetter les assiettes vides pour apprécier son repas. » (DRPO, p. 42)	Ce proverbe signifie, dans son contexte, l'importance de la séduction pour les femmes.
« Ce n'est pas parce que le serpent est immobile qu'il est une branche. » (DRPO, p. 67)	Ce proverbe a la même signification que son homologue occidental : *« Les apparences sont souvent trompeuses. »*
« La queue du lézard est coriace, plus on la coupe, mieux elle repousse. » (DRPO, p. 81)	Ce proverbe signifie la ténacité et l'obstination des hommes à toujours obtenir ce qu'ils veulent.
« Rien ne sert de courir, si c'est pour rattraper le guépard. » (DRPO, p. 101)	Signifie que certaines objectifs sont impossibles à atteindre même si la bonne volonté y est.
« La planche de bois peut rester cent ans dans le fleuve, elle ne sera jamais un caïman. » (DRPO, p. 142)	Signifie que l'on ne perd jamais ses origines.
« Il faut embrasser plusieurs crapauds avant de trouver son prince. » (DRPO, p. 154)	Signifie qu'il faut persévérer pour atteindre ses objectifs.

[167] In Marie-Hélène Larochelle, *De la crudité au grand cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline*, article disponible en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2010-v46-n2-etudfr3908/044540ar/ Consulté le 22 avril 2018.

La majorité de ces proverbes renvoient au monde animal rappelant ainsi les fables à morale de Jean de la Fontaine. Ils apportent, pour la plupart, à Ahlème un enseignement des relations homme/femme. Cet enseignement, la protagoniste, ne l'a pas reçu de la personne qui est censée le faire : sa mère, morte avant de l'avoir transmis à sa fille. C'est donc Tantie Mariatou qui a joué ce rôle et qui intègre dans le discours une double transmission orale. D'une part, elle le fait de bouche à oreille en respectant les traditions ancestrales de l'éducation en Afrique qui se fait de mère en fille. D'autre part, elle le fait avec l'insertion de proverbes qui appuient la tradition orale par leur caractère autoritaire car considérés comme des arguments d'autorité non négociables de la sagesse des anciens. Mais dans le roman, les proverbes n'ont pas seulement une dimension éducative mais aussi divertissante, comme l'explique Ahlème : *« Puis elle [Tantie Mariatou] a conclu par une de ses phrases magiques qui ont l'art de dénouer les situations les plus critiques et de détendre les atmosphères les plus chargées. »* (DRPO, p. 41). D'ailleurs, dans la culture africaine,

> *« l'humour satirique souvent mordant […] permet de cibler des situations sociales et politiques inadmissibles (abus de pouvoir, injustices, inégalités, exploitations, etc.), et, d'autre part, le tragi-comique pouvant dédramatiser des expériences de guerre, de violence, ou de dépossession apparemment sans issue. »*[168]

Les termes employés pour qualifier ces proverbes leur confèrent une posture miraculeuse et apaisante (*magique, l'art de dénouer, détendre*). Ils sont à double usage, ils apportent des solutions aux problèmes rencontrés par l'héroïne mais aussi rajoutent une touche d'humour dédramatisant des situations sérieuses et délicates.

Conclusion

Cette deuxième partie de notre travail a été consacrée à l'écriture de Faïza Guène, et ce, en analysant le système de ses personnages mais aussi les effets de ses stratégies scripturales sur ces derniers. Dans une perspective sémiologique, nous avons étudié les signifiants et les signifiés des personnages principaux pour faire surgir les configurations sémantiques des textes ainsi que leur statut vis-à-vis des autres personnages. Le schéma actanciel proposé par Greimas a permis de comprendre les différentes quêtes des personnages principaux. L'étude du troisième roman de Faïza Guène a nécessité une approche sémiologique différente des deux premiers, c'est ainsi que nous avons fait appel aux travaux de Philippe Hamon dans

[168] Christine Ndiaye, Rira bien…Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones, Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2008, p. 7.

le but de caractériser les personnages de ce troisième texte de notre corpus. L'application de la théorie de Hamon sur ce roman n'a pas pu mettre en lumière le héros, puisque le texte n'en contenait pas. Mais nous avons pu constater la présence d'une autre catégorie de personnage, celle d'anti-héros collectif qui fonctionne comme celle de héros collectif mais dans son sens péjoratif. Le personnage dans ce roman n'est plus capable d'assumer seul le rôle d'anti-héros, ce sont donc tous les personnages qui participent à créer un anti-héros collectif. Bien que les personnages de notre corpus ne soient pas des héros, mais la part donnée aux personnages féminins est bien plus importante que celle accordée aux personnages masculins. Pour comprendre ce choix de l'écrivaine, nous avons procédé à une comparaison des personnages féminins et masculins en nous appuyant sur la théorie de Philippe Hamon sur le signifié des personnages. Cette analyse a montré que l'œuvre guénienne ne s'inscrit pas dans le courant féministe mais se rattache à une écriture féminine qui décrit le vécu des femmes sans pour autant être engagée dans une cause bien précise. L'analyse du rôle du lecteur nous a permis de comprendre les relations entre personnage/lecteur mais aussi leurs interactions. L'effet personnage, ainsi nommé par Vincent Jouve, est sans doute l'effet le plus marquant chez le lecteur après la fin de la lecture. En effet, c'est en lui que s'identifie le lecteur, ce sont aussi les valeurs qu'il véhicule qui affectent le lecteur et qui créent un système de sympathie entre eux. Mais la part du lecteur sur le personnage n'en est pas pour autant négligeable ou inexistante car sans lecteur il n'y aurait de personnage, c'est l'interprétation qu'il en donne qui fait que les personnages deviennent vivants.

Dans le deuxième chapitre consacré aux effets de l'écriture guénienne, nous avons d'abord analysé les voix des romans d'un point de vue narratif et d'un point de vue discursif. Nous avons donc étudié le rôle et le statut du narrateur puisque dans les trois romans du corpus, il s'agissait de narration autodiégétique. Cette approche nous a permis de comprendre les relations entre auteur/narrateur et de mettre en lumière le genre romanesque adopté par l'écrivaine. Afin de faire ressortir l'entité chargée du discours, nous avons mené une lecture au second degré des romans et l'ironie nous a paru comme le moyen le plus subtile choisi par l'écrivaine pour passer des messages sous-entendus. Ainsi, derrière la parole des personnages, se cachait la voix de la société et la voix de Faïza Guène elle-même. Parmi les stratégies scripturales qui inscrivent l'œuvre guénienne dans le courant de l'écriture contemporaine nous avons relevé la mise en abyme et l'écriture circulaire qui montrent comment la littérature s'interroge désormais sur elle-même mais surtout comment ces deux

techniques influencent les personnages et font que ces derniers deviennent des êtres conscients de leur situation. A la fin de ce chapitre, nous nous sommes penchés sur les particularités scripturales propres à l'auteure de notre corpus, à savoir l'écriture de l'intime, l'écriture fragmentaire et l'oralité qui créent un genre hybride et transgressif différent des premiers romans beurs et qui s'en détache.

Conclusion

Notre travail s'est donné pour objectif de déterminer, d'une part, les effets des stratégies scripturales employées par Faïza Guène sur la construction et l'être de ses personnages, d'autre part, il a été question de mettre en lumière la vision du monde de la jeune romancière ainsi que l'appartenance générique de son œuvre, et ce, en étudiant la/les relation(s) qu'elle entretient avec ses protagonistes.

Afin d'aboutir à des réponses à ces interrogations nous avons opté pour une perspective multidisciplinaire, car non seulement le sujet foisonnait en questionnements mais la richesse et la complexité du concept même de personnage l'imposait.

Il est bien évident, que le personnage n'est, certainement, pas une notion immuable et aux contours bien définis. Aussi complexe qu'il soit, son parcours littéraire l'est également. Ainsi pour une meilleure compréhension des personnages, il nous a paru nécessaire de dresser, brièvement, le panorama de son évolution. Dans le premier chapitre, nous avons pu voir comment le personnage est passé de cet héros mythique, légendaire et aux histoires extraordinaires à cet être sans nom sur le lit de la mort. Mais contre toute attente, alors que l'on le croyait mort, avec le Nouveau Roman, ce dernier semble être une constante inhérente au roman lui valant une renaissance. A ce titre M. Ezquero apporte son explication sur le sujet :

> *« (…) après les excès auxquels s'était livrée une critique qui ne faisait aucune différence entre personnage et personne, la réaction avait été saine et violente. Ce fut la mort du personnage, perpétrée par la critique et consommée par le Nouveau Roman français. Pourtant le personnage, expulsé par la porte, revenait par la fenêtre et refusait de se laisser réduire à l'état d'actant-acteur-fonction. »*[169].

Si aujourd'hui, le personnage survit c'est certainement grâce à son réalisme et sa richesse psychologique. Il a été débarrassé de tous les artifices qui rendaient son accessibilité difficile. Il est plus facile au lecteur contemporain de croire et de s'identifier à un personnage qui lui ressemble qu'à un personnage aux pouvoirs surnaturels et aux actions invraisemblables.

Une explication du contenu des romans formant notre corpus était plus qu'indispensable pour assurer la compréhension de notre travail ainsi que notre démarche. Nous avons donc présenté les résumés des trois récits avec une attention particulière à la présentation des personnages étant le noyau de cette recherche.

[169] Cité in Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnage et didactique du récit*, Coll. Didactique des textes, 1996, p. 15.

Nous avons jugé nécessaire de nous arrêter sur l'analyse des lieux d'ouverture et de fermeture des romans parce qu'ils présentaient des similitudes venant emprisonné les personnages dans une boucle textuelle et programmant par la suite leurs comportements. L'analyse des articulations entre débuts et fins a pu faire ressortir plusieurs types de relations sémantiques notamment des relations de dévoilement en l'occurrence celui des secrets cachés, des relations de déplacements qui réactualisent les possibles sémantiques, des relations de continuité qui font que le texte se relit indéfiniment et enfin des relation de rupture brisant la possibilité d'une relecture.

Dans le second chapitre de la première partie, nous avons d'abord abordé l'étude de l'espace dans lequel Faïza Guène a choisi de camper ses personnages et de comprendre ses choix, parce que l'étude de l'espace dans un roman contribue à la compréhension du mécanisme psychique de l'auteur et d'expliquer certains aspects du roman. L'analyse a pu dégager quatre espaces qui ont été sélectionné plus pour leur aspect symbolique que descriptif. Les espaces en question sont : la banlieue, le village labyrinthique, les cafés parisiens et le Maghreb.

Loin des stéréotypes des premiers romanciers beurs sur la banlieue, celle décrite par Guène n'est pas vue comme un espace clos et de marginalisation. Même si on y trouve de la misère et parfois de l'injustice. Elle reste, néanmoins, un espace d'entraide et de solidarité. La banlieue chez la romancière n'est pas un lieu détesté par ses personnages et la volonté de la quitter n'est pas un thème obsessionnel pour eux.

Le village de Joigny-les-deux-bouts, est un village aux allures labyrinthiques, d'abord par son nom qui signifie symboliquement 'le cercle', ensuite par son effet sur les personnages. Même s'il donne une image d'un village comme tous les autres, il n'en reste pas moins un lieu d'égarement et d'étouffement dont il est impossible de sortir. Pourtant la mort d'un des personnages sera pour les autres une sorte d'issue de secours, car même si certains n'arrivent pas à quitter le village, ils sortiront de leur coquille dans laquelle ils étaient enfermés.

Les cafés parisiens sont des lieux de rencontres mais surtout de dialogue et d'ouverture au monde témoignant de l'importance, pour l'auteur, des échanges humains dans la société actuelle où prime l'individualisme.

Le Maghreb est perçu, par les personnages, tantôt avec beaucoup de nostalgie comme le pays des sources et des origines, tantôt avec beaucoup de rejet comme étant les pays des parents et non celui des enfants pour qui un éventuel retour définitif n'est pas envisageable. La plupart

de ces lieux montrent comment l'auteure, à travers leur symbolique, manifeste son intégration et son approbation à une appartenance sociale et géographique mixte, sans que l'une n'affecte l'autre.

L'étude du temps et son rapport avec les personnages a montré comment le jeu sur les digressions temporelles, à savoir les analepses et les prolepses, affecte la vision des personnages vis-à-vis de leur vie. Si la projection constante vers le futur chez Doria témoigne de sa jeunesse et de son insouciance. Les retours fréquents au passé de Ahlème expliquent sa nostalgie de sa vie antérieure.

L'étude du système des valeurs des personnages a mis en évidence celui de l'auteure. Ce sont généralement les femmes qui créent des liens de sympathie avec le lecteur et exposent des valeurs favorables et ne cherchent pas à choquer l'opinion du lecteur.

L'étude des thèmes les plus récurrents, quant à elle, a montré comment l'écrivaine traite du même thème différemment d'un roman à l'autre et comment à travers eux, elle expose son propre point de vue. Les thèmes que nous avons recensé sont au nombre de quatre et sont : l'intégration (ou la désintégration), les parents, le retour au pays d'origine et la télévision. Les trois premiers ne sont pas nouveaux pour la littérature beur, ils en sont même une constante. Cependant, c'est leur manière d'être perçus qui est différente. Si l'intégration était la raison de plusieurs combats pour les premiers romanciers, Faïza Guène ne se sent pas concernée par cette question, puisque le fait même d'être née en France l'en exclut. S'intégrer, serait pour elle, une affaire de personnes qui ont quitté leur pays pour vivre dans un autre. Dans la plupart des romans beurs, le père est la figure de la force, du maintien de la famille et des valeurs. Chez Guène, le père est désacralisé et ne siège plus sur le trône que les premiers lui ont offert, au contraire c'est l'image de la mère qui est mise en avant et qui représente la force et les valeurs humaines. Le thème du retour au pays, même s'il est présent chez Guène, il ne représente pas un passage obligé comme dans les premiers textes beurs, si Doria et sa mère n'envisagent plus d'y retourner, Ahlème le vit comme un échec. Le dernier thème retenu, celui de la télévision, est un thème nouveau et joue le double rôle d'ouverture et d'enfermement pour les personnages.

Dans la deuxième partie, nous avons d'abord approché les personnages d'un point de vue sémiologique qui permet selon nous de faire ressortir la signification des personnages, c'est ainsi que nous avons étudié le signifiant et le signifié des personnages principaux. Ensuite nous avons appliqué la théorie de Phillipe Hamon pour pouvoir les hiérarchiser et expliciter

leur statut vis-à-vis de l'œuvre. Cette analyse a permis de mettre en lumière une nouvelle notion celle d'anti-héros collectif qui fonctionne comme un parallèle avec celle de héros collectif. Si le personnage n'est plus capable d'assumer seul le rôle de héros, chez Guène, il n'est même plus capable d'assumer seul celui d'anti-héros, montrant par conséquent que la notion de personnage souffre toujours.

Nous avons par la suite fait une analyse comparative entre les personnages féminins et masculins des trois romans, pour démontrer l'importance de la femme et de son rôle dans la société d'aujourd'hui. Même si l'œuvre de Guène ne défend pas des causes féministes, à proprement parler, elle en affiche une part, du fait que ce sont toujours les femmes qui ont rempli les cases des tableaux des qualifications et fonctions proposées par Hamon dans le but de comprendre la signification des personnages et de faire surgir les raisons de ce choix par l'auteure.

Puisque toute œuvre est destinée à être lue, elle n'est donc pas le seul travail de l'écrivain. Le rôle du lecteur est tout aussi important, c'est lui qui achève l'œuvre en remplissant les blancs sémantiques qu'a laissés l'auteur. Pour ce fait, nous avons étudié l'effet personnage sur le lecteur. L'ouvrage de Vince Jouve 'l'effet personnage' a été notre référence pour mener à bien cette analyse. La théorie de Jouve consiste à étudier l'impact et l'effet des personnages sur le lecteur et la sympathie qui en résulte. Ces effets sont de différents types : l'effet-personnel considérant le personnage comme un pion dont les actions peuvent être prédites par le lecteur, l'effet-personne qui appuie l'illusion de vie et l'ancrage référentiel des personnages, et l'effet-prétexte qui s'adresse à l'inconscient du lecteur éveillant sa *libido sciendi*.

Dans le second chapitre de cette deuxième partie, nous avons voulu chercher les voix des romans, parce que, selon Bakhtine, il n'y aurait de texte monologique où primerait l'unicité d'un sujet parlant. La littérature populaire, par son caractère souvent revendicatif, se donne à une lecture polyphonique. Les romans de Faïza Guène, très proches du populaire, dissimulent des voix derrière celles des personnages. De ce fait, nous avons, dans un premier temps, étudié les voix d'un point de vue narratif en cherchant à savoir qui se charge de la narration. Dans un second temps, nous avons abordé les romans d'un point de vue discursif en cherchant de déceler qui se charge du discours. Dans les trois romans du corpus nous avons constaté que l'auteure opte toujours pour des narrateurs autodiégétiques, c'est-à-dire des narrateurs qui racontent leur propre histoire à la première personne, ce type de narrateur ancre le texte dans

le domaine du vraisemblable puisque le lecteur se sent impliqué lui aussi dans l'histoire. L'auteure justifie elle-même ce choix dans une interview[170] :

> *« Ce que j'aime, c'est me mettre dans la peau d'un personnage et, au fil de la plume, le faire évoluer. C'est pourquoi j'écris toujours à la première personne. J'aime l'idée que le lecteur se sente interpellé par le narrateur. Mon ambition est de faire des romans populaires au sens noble du terme, c'est-à-dire des romans dont les héros sont des gens ordinaires. »*

L'écrivaine cherche, intentionnellement, a interpellé le lecteur en optant pour ce type de narrateur. Sa voix se fait entendre donc derrière celle des personnages puisqu'elle les habite tout au long du processus d'écriture.

Parmi les stratégies discursives employées par la romancière et qui renvoient à la polyphonie, nous avons retenu l'écriture ironique qui fait que celui qui parle ironiquement ne prend pas en charge ses propos bien au contraire, il les rejette à une autre entité responsable de l'énonciation. Ainsi nous avons sélectionné des trois textes des passages ironiques qui mettent en évidence la présence de plusieurs voix derrière les voix des personnages comme celle de l'auteure mais aussi à celle de groupes sociaux. Dans d'autres cas, nous avons pu remarquer que les propos ironiques sont rejetés par les personnages mais ne sont également pas pris par aucun énonciateur ou que l'ironiste se vise lui-même et créant un effet d'autodérision.

Pour chercher la voix de l'auteure, nous avons confronté des extraits de ces textes à ses propres opinions publiques que nous avons recensées en ligne à travers ses interviews. Cette approche a permis une détection directe de la voix de l'auteure à travers celles de ses personnages.

Nous avons par la suite d'explorer les stratégies scripturales utilisées par la romancière qui inscrivent son œuvre dans la littérature contemporaine. Nous avons pu retenir deux techniques très prisées par le roman contemporain à savoir la mise en abyme et l'écriture circulaire. Ces stratégies renvoient à une interrogation de la littérature sur elle-même, mais montrent aussi comment les personnages se mettent au même rang que l'écrivain et leur compréhension de leur statut. L'écriture circulaire permet de dégager l'absurdité du monde dans lequel évoluent les personnages. La littérature ne se veut plus une description du réel mais le réel lui-même avec toutes ses horreurs.

[170] https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254 [en ligne] consulté le 18 mai 2018

Enfin, nous avons étudié les particularités de l'écriture guénienne et qui participent à la mise en place d'un genre hybride et transgressif et leurs impacts sur les personnages. Nous avons retenu : l'écriture de l'intime, l'écriture fragmentaire et l'oralité. L'écriture guénienne est une écriture qui vacille entre la fiction, l'autofiction et l'autobiographie sans tomber entièrement dans l'un ou l'autre genre. De ce fait, il devient ardu au lecteur de différencier l'écrivaine de ses personnages. Il en résulte une écriture de l'intime certes, mais indécise. La question qui se pose est : où la classer ? Dans le genre autobiographique ? Autofictionnel ? Les contours, étant flous, créent un genre hybride. L'écriture fragmentaire se traduit dans son œuvre à travers différents niveaux : l'identité de l'auteure (franco-algérienne), le genre est fragmenté dans son indécision, le temps est fragmenté ne respectant plus la linéarité, la langue est fragmentée entre français, arabe, verlan et argot, la structure romanesque est éclatée en micro-récits. La fragmentation chez Guène est le reflet d'un malaise identitaire. La dernière stratégie transgressive utilisée par la romancière est l'oralité qu'elle insère, à sa guise, dans le roman, genre par excellence de l'écrit. Cette transgression se manifeste à travers deux types d'oralité, d'une part, l'oralité du langage, celui des jeunes de banlieue, qu'elle manie avec d'autres registres ; d'autre part, l'oralité contenue dans les proverbes africains de Tantie Mariatou (un personnage du roman 'Du rêve pour les oufs'). Cette oralité contient en elle toute la sagesse des anciens et que Tantie Mariatou transmet à Ahlème pour lui inculquer un enseignement traditionnel.

Nous pensons à travers notre travail avoir répondu à la problématique que nous nous sommes fixé au départ. Faïza Guène est différente de ses homologues et son écriture l'est aussi. Elle a su se démarquer et c'est ce qui a engendré son succès. Faïza Guène apporte un nouveau souffle à la littérature beur souvent misérabiliste en bousculant la langue, les thèmes, le genre et ceci affecte ses personnages qui deviennent en quelque sorte sa marque de fabrique. Ces derniers, à son image, sont des gens ordinaires (pour reprendre ses termes) mais riches en significations, ils s'expriment sans artifice aucun avec des mots de la rue, des mots de l'arabe, le tout teinté d'une pointe d'humour.

Bibliographie

Corpus

GUENE Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Hachette Littérature, 2004

GUENE Faïza, *Du rêve pour les oufs*, Hachette Littérature, 2006

GUENE Faïza, *Les gens du Balto*, Hachette Littérature, 2008

Ouvrages théoriques

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1978

BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition*, Littérature et modernité, L'Harmattan, 1999

BARTHES Roland, Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, Coll. Points Essais, Ed. Seuils, 1972

BEGAG Azouz et CHAOUITE Abdelatif, *Ecarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990

BELGHOUL Farida, *Témoigner d'une condition*, in *Actualité de l'Emigration*, 11 mars 1987

BONN Charles (sous la dir.), *Etudes littéraires maghrébines : Littératures des Immigrations : 1) Un espace littéraire émergent*, N° 7, 1996

BOURASSA Lucie (sous la dir.), *La Discursivité*, Ed. Nuit blanche, Canada, 1995

COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004

DEL LUNGO Andrea et al., *Le début et la fin, une relation critique*, Ed. Classiques Garnier, 2010

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1977

DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Les éditions de Minuit, 1984

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Ed. Grasset, Biblio essais, 2012

ELGALAI Fatiha, *L'identité en suspens, à propos de la littérature beur*, Ed. L'Harmattan, 2005

ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006

FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Seuil, 1998, p. 20

FOURCAUT Anne, *Bobigny, Banlieue rouge*, Edition de l'Atelier, 1986

GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Ed. du seuil, 1992

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Ed. Essais, 2007

GENETTE Gérard, *Figures III*, Coll. Poétique, Ed. Seuil, 1972

GENETTE Gérard, Palimpsestes : La littérature au second degré, Coll. Points Essais, Ed. Seuils, 1982

GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998

GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Personnage et didactique du récit*, Coll. Didactique des textes, 1996

GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, 1989

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003

JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Puf écriture, 2011

JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 4e Edition, Armand colin, Paris, 2014

KHALIFA Gasser, *L'autobiographie au féminin*, L'harmattan, Paris, 2013

LARROUX Guy, *Le mot de la fin, La clôture romanesque en question*, Ed. Nathan, 1995

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Seuil, 1996

MDARHRI ALAOUI Abdallah, *Narratologie. Théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Okad, 1989

MONTALBETTI Christine, *Le personnage, Textes choisis*, Ed. Flammarion, Malesherbes, 2003

NDIAYE Christine, Rira bien…Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones, Mémoire d'encrier, Montréal, Québec, 2008

OUELLET Pierre (sous la dir.), *Le soi et l'autre, l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les presses de l'Université de Laval, 2003

PESSO-MIQUEL Catherine, *Salman Rushdie : l'écriture transportée*, Presses universitaires de Bordeaux, Broché, 2007

REDOUANE Najib et BENAYOUN-SZMIDT Yvette, *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?* L'Harmattan, Paris, 2012

REUTER Yves, *L'analyse du récit*, 2ème édition, Armand Colin, 2014

RUTH Amossy, *Images de soi dans le discours, la construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Ed. du Seuil, 2001

VIART Dominique et MERCIER Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris, 2005

VITALI Ilaria, *Intrangers, Post-migration et nouvelles frontière de la littérature beur*, Tome 1, Académia, L'Harmattan, 2011

ZUFFEREY Joël, *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Harmattan-Academia, 2012

Articles

BAETENS Jan, « Qu'est ce qu'un texte 'circulaire'? », Poétique, n° 94, avril 1993

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », Poétique du récit, Ed. Seuil, 1977

DEL LUNGO Andrea, « L'incipit romanesque », Ed. Seuil, Collection « Poétique », Paris, 2003

DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », Poétique n° 94, 1993

DESPLANQUES François, « Quand les Beurs prennent la plume », Revue européenne des migrations internationales, vol. 7, n°3, 1991

FATMI-SAKRI Sabrina, « Du rêve pour les oufs de Faiza Guène ou l'ironie comme stratégie de l'écriture féminine », Synergies *Algérie* n° 13, 2011

HAMON Philippe, « Clausules », Poétique n° 24, Paris, 1975

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Poétique du récit, Points, Essais, Ed. du Seuil, 1977

HARSAN Ramona, « La (Re)construction textuelle de l'identité chez Faïza Guène et Abdellah Taïa », In Bulletin of theTransilvania University of Braşov • Vol. 5 (54). No.1 – 2012.

PIEGAY-GROS Nathalie, « Le romancier et ses personnages », Nouvelle Revue Pédagogique – Lycée, n° 22, novembre 2006.

SAAVEDRA DE QUESADA Teresa, « Les Banlieues à travers les romans à l'aube du XXIème siècle »**,** SYNERGIES Venezuela Nº 3, 2007.

SOURDOT Marc, « Mots d'ados et mise en style : Kiffe Kiffe demain de Faïza Guène », Adolescence, vol. 70, no. 4, 2009

Mémoires et thèses en ligne

BENAMAR Mohamed Adelatif, « Réalité et Fiction du roman beur : Le Gone du Chaâba, Azouz Begag, Kiffe kiffe demain, Faiza Guène, Ali le Magnifique, Paul Smail », Université d'Oran 2, Thèse de doctorat, 2014/2015, [en ligne]
www.univ-oran2.dz/images/these_memoires/FLE/...15/thèse%20doctorat%20(1).pdf

BOUHADID Nadia, « L'aventure scripturale au cœur de l'autofiction dans Kiffe kiffe demain de Faiza Guène », Université de Constantine, Mémoire de Magistère, 2006/2007, [en ligne]
https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BOU984.pdf

SHARIF Negin, « Structures et enjeux de la répétition dans La chouette aveugle de Sadegh Hedayat : une poétique du ressassement », Thèse de Doctorat soutenue en 2009, Cergy-Pontoise [en ligne]
http://www.theses.fr/2009CERG0402

SOUKALOVA Barbora, « L´analyse lexicométrique de l´œuvre de Faïza Guène », Mémoire de Maîtrise, Brno, 2010, [en ligne]
https://is.muni.cz/th/180496/ff_m/Memoire_de_maitrise.pdf

STAEBLER Marie-Anne, « Analyse des stratégies d'émancipation ou d'adaptation des personnages de romans beurs à la réalité des marchés sociaux de l'échange », Mémoire de Master, Université de Stellenbosch, 2009 [en ligne]
https://scholar.sun.ac.za/bitstream/handle/10019.1/.../staebler_analyze_2009.pdf?

ZEKRI Khalid, « Etudes des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et Jean-Marie Gustave Le Clézio », Thèse de Doctorat, Paris, 1998 [en ligne]
http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF

Articles en ligne

DACHRAOUI Sophia, « La circularité romanesque au XXe siècle », [en ligne]
http://www.lacauselitteraire.fr/la-circularite-romanesque-au-xxeme-siecle

LAROCHELLE Marie-Hélène, « De la crudité au grand cru : une étude de l'invective dans les romans de Louis-Ferdinand Céline » pp. 153-171, [en ligne]
https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2010-v46-n2-etudfr3908/044540ar/

SEBKHI Habiba, « Une littérature 'naturelle' : le cas de la littérature 'beur'», [en ligne]
http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm

Entretiens avec Faïza Guène en ligne

http://arlindo-correia.com/120305.html

http://africultures.com/jecris-sur-des-heros-ordinaires-12056/

https://www.cfdt.fr/portail/actualites/-interview-faiza-guene-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254

http://evene.lefigaro.fr/livres/actualite/interview-faiza-guene-reve-pour-les-oufs-kiffe-demain-440.php

http://cheekmagazine.fr/culture/faiza-guene-jaimerais-quon-me-definisse-style-origines/

https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20080916.RUE6634/faiza-guene-je-n-insulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature.html

http://lewebpedagogique.com/lewebzine/2015/01/06/rencontre-avec-faiza-guene/

Table des matières

Introduction 04

Partie I : Autour du personnage 12

Chapitre 1 : Quelques points de repères 13

1. Histoire littéraire du personnage 15

2. Constitution des romans 17

2. 1. Kiffe kiffe demain 17

2.2. Du rêve pour les oufs 20

2.3. Les gens du Balto 20

3. Personnages et frontières textuelles 21

3. 1. Etude des incipits et des clausules 21

3. 1.1. Définition et délimitation de l'incipit 23

3.1.2. Fonctions de l'incipit 24

3.2. Définition et délimitation de la clausule 25

3.3. Articulation début/fin 26

3.4. Les gens du Balto 27

3.5. Du rêve pour les oufs 32

3.6. Kiffe kiffe demain 34

Chapitre 2 : Le monde des personnages guéniens 38

1. Personnages et espace/temps 39

1.1. Espace et personnage 39

1.1.1. La banlieue 40

1.1.2. Le village de « Joigny-les-deux-bouts » 42

1.1.3. Les cafés parisiens 44

1.1.4. Le retour au Maghreb 46

1.2. Temps et personnage 47

1.2.1. Kiffe kiffe demain 47

1.2.2. Du rêve pour les oufs 57

1.2.3. Les gens du Balto 62

2. Personnage et axiologie……. 65

3. Personnage et thématiques……. 75

3.1. L'intégration (ou la désintégration)……... 75

3.2. Les parents……. 82

3.3. Le retour au pays……... 85

3.4. La télévision……... 87

***Partie II : L'univers diégétique de Guène*…… .** 92

Chapitre 1 : Le système des personnages guéniens……. 93

1. Sémiologie des personnages…….. 95

1.1. Statut sémiologique des personnages…… 95

1.2. La notion d'anti-héros chez Guène…… 101

1.2.1. Les qualifications différentielles…….. 104

1.2.2. La distribution référentielle…….. 107

1.2.3. L'autonomie différentielle…… 107

1.2.4. La fonctionnalité différentielle……. 108

1.2.5. La pré-désignation conventionnelle…….. 109

1.2.6. Le commentaire explicite……. 110

2. Personnages féminins vs personnages masculins…….. 115

3. L'effet personnage……. 125

3.1. Du rêve pour les oufs……. 127

3.2. Kiffe kiffe demain…….. 129

3.3. Les gens du Balto……... 130

Chapitre 2 : Les effets de l'écriture guénienne sur les personnages……..... 133

1. Les voix des romans……... 134

1.1. Qui se charge de la narration ? …… 134

1.1.1. Le statut du narrateur……... 136

1.1.2. Les fonctions du narrateur……... 139

1.2. Qui se charge du discours ? ……. 142

1.2.1. L'ironie ou les voix de la société……. 142

1.2.2. La voix de l'auteure……. 148

2. Une écriture contemporaine……... 153

2.1. La mise en abyme……. 154

2.2. L'écriture circulaire…….. 160

3. Faïza Guène : une écriture de la transgression et de l'hybride…….. 165

3.1. Une écriture de l'intime…… 165

3.2. Une écriture fragmentaire……. 170

3.3. Ecriture et oralité…….. 174

Conclusion ……. 180

Bibliographie…… 186

Tables des matières…….. 193

Résumé

Dans une perspective pluridisciplinaire, notre thèse tend à déceler les impacts des stratégies scripturales de l'écrivaine sur ses personnages ainsi qu'une mise en place du genre romanesque. De ce fait, nous avons approché les romans du corpus de deux manières : extrinsèque et intrinsèque. Dans la première, nous avons inséré les textes de Guène dans le contexte de la contemporanéité et nous avons pu dégager deux stratégies à savoir la mise en abyme et l'écriture circulaire. Ces deux techniques ont des effets directs sur les agissements des personnages et surtout sur leur connaissance de leur condition de personnage. Dans la seconde, nous avons étudié les techniques propres à l'auteure, en l'occurrence, l'écriture de l'intime, l'écriture fragmentaire et l'oralité. Ces trois moyens ont pu mettre en avant les relations entre auteur/personnage et, de ce fait, le statut générique de l'œuvre de Faïza Guène.

Mots clés :

Faïza Guène – personnage – littérature contemporaine – stratégies scripturales – genre romanesque.

Abstract :

In a multidisciplinary perspective, our thesis aims to detect the impact of the writer's scriptural strategies on her characters as well as the setting up of the novelistic genre. As a result, we have approached the novels of the corpus in two ways: extrinsic and intrinsic. In the first, we have inserted Guène's texts in the context of contemporaneity and we have been able to identify two strategies, namely mise en abyme and circular writing. These two techniques have direct effects on the actions of the characters and especially on their knowledge of their character condition. In the second, we studied the author's own techniques, in this case, the writing of the intimate, the fragmentary writing and the orality. These three means were able to highlight the relationship between author / character and, therefore, the generic status of the work of Faïza Guène.

Keywords :

Faïza Guène - character - contemporary literature - scriptural strategies - novelistic genre.

ملخص

في منظور متعدد التخصصات ، تهدف أطروحتنا للكشف عن أثر استراتيجيات الكاتب على شخصياتها وكذلك إعداد النوع الروائي .وكنتيجة لذلك ، فقد درسنا روايات الكاتبة بطريقتين: خارجية وداخلية في البداية ، قمنا بإدخال نصوص 'غين' في سياق المعاصرة وتمكنا من تحديد استراتيجيتين ، هما وضع الهاوية والكتابة الدائرية .هذان الأسلوبان لهما تأثيرات مباشرة على تصرفات الشخصيات وخاصة على معرفتهما بحالتهما الشخصية .في الثانية ، درسنا تقنيات المؤلف الخاصة ، في هذه الحالة ، كتابة الحميمية ، الكتابة المجزأة والشفوية .كانت هذه الوسائل الثلاثة قادرة على تسليط الضوء على العلاقة بين المؤلف / الشخصية ، وبالتالي ، الحالة العامة لعمل 'فايزة غين'

الكلمات المفتاحية:

'فايزة غين' - الشخصية – الأدب المعاصر – الاستراتيجيات الكتابية – النوع الروائي.