

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

Université Mentouri – Constantine

Ecole Doctorale De Français

N°- d'ordre : Pôle Est
N°- de série : Antenne Mentouri

MEMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de :

MAGISTER

Filière : **Sciences des Textes Littéraires**

**L'aventure scripturale au cœur de l'autofiction
dans *Kiffe kiffe demain* de Faiza Guène**

Présenté par *Nadia Bouhadid*

Sous la direction du Docteur *Farida Logbi*, Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

Devant le jury composé de :

Président : **Dr. Abdou Kamel**, Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

Rapporteur : **Dr. Farida logbi**, Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

Examineur : **Dr. Nedjma Benachour**, Maître de conférences
Université Mentouri Constantine

2006/2007

Dédicace

A la mémoire de mon père ...

A la mémoire de ma tante....

A ma très chère mère dont la tendresse et l'attention étaient pour moi une force apaisante qui m'a accompagnée au long de ce labeur.

A toute ma famille qui a cru en moi et m'a toujours encouragée :

Mouna, Islem, Fahima, Leïla, Mohammed.....

A tous mes amis dont le soutien m'a fort réconfortée et encouragée.

A tous ceux qui m'ont, d'une manière ou d'une autre, soutenue et encouragée, qu'ils retrouvent ici ma sincère gratitude.

Remerciements

Je tiens à remercier vivement Mm. Logbi Farida qui, avec ses précieux conseils et ses observations pertinentes, a guidé à bien l'acheminement de mon modeste travail. Je lui demeure reconnaissante pour son chaleureux accueil, sa disponibilité et surtout son humanité.

Mes remerciements iront également à Mm. Ben Achour Nedjma qui m'a fait découvrir ce sublime roman. Je ne saurais assez la remercier pour m'avoir transmis l'amour de la littérature.

Le plus sincère merci à toute personne qui m'a écoutée, conseillée, encouragée et cru en moi.

Merci à DIEU qui m'a donné courage et patience pour concrétiser ce travail.

SOMMAIRE

| | |
|---|----|
| Sommaire | 1 |
| Introduction | 4 |
| | |
| Première partie : Les abords de l'œuvre | 12 |
| Chapitre I : Etude des indices paratextuels | 13 |
| I. Le nom de l'auteur..... | 13 |
| II.L'intitulé générique..... | 15 |
| III. Approche titrologique..... | 15 |
| 1. Définition et fonctions des titres..... | 15 |
| 2. Approche titrologique de <i>Kiffe kiffe demain</i> | 18 |
| | |
| Chapitre II : Les stratégies d'ouverture et de clôture | 25 |
| I. L'incipit..... | 25 |
| I.1. Définition..... | 25 |
| I.2. Les fonctions de l'incipit | 27 |
| I.3. L'entrée dans <i>Kiffe kiffe demain</i> | 28 |
| II. Les clausules..... | 33 |
| II.1. Définition..... | 33 |
| II.2. La sortie de <i>Kiffe kiffe demain</i> | 34 |
| Chapitre III: Etude onomastique | 40 |
| 1. Doria ou la quête de filiation..... | 41 |
| 2. Mm. Burlaud ou le psychologisme | 45 |
| 3.Yasmina :le courage d'une mère..... | 47 |
| 3. Le père ou « l'absence béante » | 49 |
| 4. Hamoudi/Youssef et l'injustice sociale | 49 |
| 5. Nabil : le nul ou le noble ?..... | 52 |
| 6. Tante Zohra..... | 53 |
| 7. Lila ou le métissage impossible | 54 |
| 8. Les assistantes sociales | 55 |

| | |
|--|------------|
| Deuxième partie : L'écriture autofictionnelle..... | 57 |
| Chapitre I : Autofiction : l'ambiguïté d'un concept..... | 58 |
| Chapitre II : L'autofiction stylistique dans <i>Kiffe kiffe demain</i> | 65 |
| I. Une langue au bout de la langue..... | 66 |
| I.1. Manifestations phono-syntaxique du français branché..... | 66 |
| I.1.1 Prononciation..... | 66 |
| I.1.2. Langue maternelle et interférence..... | 69 |
| I.1.3 La syntaxe | 75 |
| I.2. Propriétés lexicales..... | 86 |
| A. L'argot..... | 87 |
| A.1. Les procédés lexicaux..... | 88 |
| a. Troncation..... | 89 |
| b. La dérivation..... | 89 |
| b. 1. La suffixation..... | 89 |
| b.1.1. La suffixation parasitaire..... | 90 |
| b.1.2. La resuffixation..... | 90 |
| b. 2. La préfixation..... | 91 |
| c. Le redoublement..... | 92 |
| A.2. Les procédés stylistiques..... | 93 |
| -La métaphore :..... | 93 |
| B. Le verlan ou l'argot à clef..... | 98 |
| C. L'emprunt..... | 104 |
| Chapitre III : <i>Kiffe kiffe demain</i> roman autofictionnel référentiel ? | 117 |

| | |
|--|------------|
| Troisième partie : L’espace interculturel autofictionnel..... | 122 |
| Chapitre I : Un regard stéréotypé | 126 |
| 1- Tentative de définition | 126 |
| 2- .Le stéréotype et la banalisation..... | 129 |
| 2.1 Une banlieue aux griffes de la violence..... | 130 |
| 2-1.1 Violence à l’école..... | 130 |
| 2-1.2 Le stéréotype du frère et/ou père tyranniques..... | 131 |
| 2-1.3 Les policiers face aux jeunes de la banlieue..... | 133 |
| 3. Le stéréotype du racisme | 135 |
| 4. Le stéréotype de la famille arabe nombreuse. | 137 |
| Chapitre II: l’entre deux univers | 139 |
| 1- Culture d’origine et intégration..... | 140 |
| 2. Chez Soi comme Ailleurs ou l’entre deux « bleds » | 144 |
| 2-1- Regard porté sur le pays d’accueil..... | 144 |
| 2- 2- Regard porté sur le pays d’origine..... | 147 |
| 3- Le tiers espace comme double absence..... | 150 |
| 4- Regards croisés | 154 |
| Chapitre III : univers culturel universel..... | 160 |
| -Une culture télévisuelle | 160 |
| Conclusion | 168 |
| Bibliographie..... | 172 |

Introduction

Pendant les années quatre-vingts, une nouvelle vague d'écrivains se réclamant d'une « *Littérature beur* » s'est manifestée dans le champ littéraire français. Les beurs (du mot « arabe » en inversant les syllabes) sont les descendants d'immigrés de première génération d'origine maghrébine. Ce mouvement littéraire a été par ailleurs un phénomène social qui a marqué la scène politique en France, avec *La Marche des beurs* en 1983. Effectivement, une marche pour l'égalité et contre le racisme, organisée par les jeunes issus de l'immigration, est partie de Marseille avec 32 personnes pour aboutir le 03 décembre 1983 à Paris par une manifestation de 100 000 personnes. Ces jeunes beurs se sont réunis pour revendiquer publiquement l'égalité des droits et affirmer leur volonté d'être reconnus comme des citoyens français à part entière.

Née dans un tel espace en pleine effervescence, la littérature beur s'est attachée à prendre en charge cette dimension socioculturelle ainsi que politique. Effectivement, les premiers romans beurs avaient pour seul souci de rendre témoignage d'une vie misérable dans un pays d'accueil souvent injuste, de la nostalgie du pays d'origine et du rapport douloureux avec la langue française. Des noms de jeunes écrivains commencèrent ainsi à émerger, entre autres : Mehdi Charef, Nacer Kettane, Farida Belghoul, Mehdi Lallaoui, Azouz Begag... Cependant, la critique n'a pas été très accueillante avec ces récits jugés peu intéressants à l'exception de ceux de Mehdi Charef et surtout Azouz Begag. Ce dernier s'est distingué par la constance de son style et notamment par l'humour qui arrache ses romans au misérabilisme. Le statut social d'immigré de ces écrivains semblait être le seul inconvénient qui les empêchait d'être reconnus, « *comme si le problème qui s'y pose en littérature était celui de la possibilité même d'une activité littéraire dans un espace qui jusqu'à ces dernières années n'a jamais été considéré comme un espace littéraire¹* ». Cette littérature a été donc négligée et peu étudiée, elle s'est vue même attribuer des appellations comme « littérature mineure », « littérature naturelle ».

¹ Bonn, Charles, « *Un espace littéraire émergeant* », art. en ligne : http://lebkiri.com/HTML/Charles_bonn.html

Toutefois, depuis quelques années, le roman beur (appelé également *roman de l'immigration* ou *des immigrations*, « roman issu de la deuxième génération d'immigration ») s'est imposé comme phénomène littéraire important occupant le devant de la scène littéraire en France. Cet espace d'immigration balisé d'abord par la sociologie, se retrouve à la fin du XXe siècle l'objet de multiples études s'ouvrant sur un champ fertile de nouvelles réflexions littéraires. Le mérite de cette génération revient à son refus de soumission à tout conformisme, ces jeunes immigrés refusent ainsi d'avoir le même sort que leurs parents. Ils sont français, la langue française ne leur est pas étrangère et les thèmes qu'ils évoquent diffèrent complètement de ceux de la première génération. Ils manient ainsi différemment l'objet littéraire en multipliant les formes, le style et les genres pour exprimer souvent le mal d'une génération tiraillée entre deux univers.

C'est dans un tel espace que s'est développé l'esprit de notre jeune écrivaine. En effet, Faiza Guène est une jeune française d'origine algérienne, vivant à Pantin en Seine-Saint-Denis. En 2004, à l'âge de dix-neuf ans à l'exemple d'une Sagan, Faiza met les pieds dans le grand monde de la littérature avec la publication de son premier roman *Kiffe kiffe demain*, œuvre qui a été l'une des meilleures ventes de l'année et a été traduite en vingt-deux langues. Guène a par ailleurs réalisé plusieurs courts-métrages : *La Zonzonnière* en 1999, *RTT* et *Rumeurs* en 2002, *Rien que des mots* en 2004. En outre, en 2002, elle réalise un documentaire intitulé *Mémoire du 17 octobre 1961*. En 2006, elle publie son deuxième roman *Du rêve pour les oufs*.

Notre corpus d'analyse est, donc, son tout premier roman *Kiffe kiffe demain*. Nous empruntons à Hachette, l'éditeur de *Kiffe kiffe demain*, le résumé de l'œuvre mentionné sur la quatrième de couverture : « Doria a quinze ans, un sens aigu de la vanne, une connaissance encyclopédique de la télé, et des rêves qui la réveillent. Elle vit seule avec sa mère dans une cité de Livry-Gargan, depuis que son père est parti un matin pour trouver au Maroc une femme plus jeune et plus féconde. Ça, chez Doria, ça s'appelle le mektoub, le destin : "Ça veut dire que, quoi que tu fasses,

tu te feras couiller. " Alors autant ne pas trop penser à l'avenir et profiter du présent avec ceux qui l'aiment ou font semblant. Sa mère d'abord, femme de ménage dans un Formule 1 de Bagnolet et soleil dans sa vie. Son pote Hamoudi, un grand de la cité, qui l'a connue alors qu'elle était " haute comme une barrette de shit ". Mme Burlaud, sa psychologue, qui met des porte-jarretelles et sent le Parapoux. Les assistantes sociales de la mairie qui défilent chez elle, toujours parfaitement manucurées. Nabil le nul, qui lui donne des cours particuliers et en profite pour lui voler son premier baiser. Ou encore Aziz, l'épicier du Sidi Mohamed Market avec qui Doria essaie en vain de caser sa mère. *Kiffe kiffe demain* est d'abord une voix, celle d'une enfant des quartiers. Un roman plein de sève, d'humour et de vie.

Dès que l'idée de réaliser un travail universitaire nous est présentée, nous avons décidé de travailler sur une écrivaine, des noms ont commencé alors à hanter nos rêves : Yasmina Mechakra, Maïssa Bey, Malika Mokaddem... Comme vous pouvez le remarquer nous avons un faible pour la littérature maghrébine et spécialement féminine. Cela n'a aucune relation avec le féminisme mais nous avons toujours admiré ces femmes, notamment algériennes, qui arrivent à prendre la parole, ne serait ce que au cœur d'une fiction, pour coucher sur du papier leur verbe. Kateb Yacine disait justement « *quand une femme écrit, elle vaut son pesant de poudre*¹. »

Faïza Guène, à l'exemple de ces femmes algériennes courageuses, a refusé de rester muette et a pris sa jeune plume pour marquer sa présence en or dans un univers d'immigration au cœur d'une banlieue en crise. Le choix de *Kiffe kiffe demain*, roman d'une écrivaine issue de la deuxième génération d'immigrés répond à notre volonté de découvrir la spécificité de cette littérature qui a su donner voix aux revendications d'une génération insoumise. Un espace littéraire tant ignoré mais qui vient de gagner fièrement droit de cité dans la littérature française ne mériterait-il pas l'intérêt de tout chercheur?

¹ Kateb Yacine cité in la quatrième de couverture de Malika Mokaddem, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993

Nous tenterons, donc, d'expliciter les points forts sur lesquels s'appuie une littérature émergente. Nous avons jugé que *Kiffe kiffe demain* est un corpus représentatif du phénomène littéraire beur qui nous éclairerait le mieux sur ce genre d'aventure romanesque.

Notre problématique aura au centre de son intérêt de mettre en relation la particularité de cette littérature jaillissante avec un concept encore ambigu dans le champ littéraire, celui de l'autofiction. Nous optons ainsi pour une approche qui aura l'ambition de concilier les différentes acceptions données à l'autofiction et prouver que ces dernières aussi divergentes qu'elles paraissent sont en réalité indissociables pour une compréhension intelligible du texte et son contexte se déployant dans le cadre de cette nouvelle conception d'écriture de soi.

L'analyse de toute œuvre nécessite d'abord une approche lucide des balises installées par l'auteur pour asseoir sa fiction. Nous nous interrogerons sur les différentes techniques scripturales mises en œuvre par l'auteure pour ainsi orienter son lecteur vers une meilleure détection de ses intentions littéraires ainsi que l'atmosphère générique dans laquelle s'inscrit le roman.

La lecture de *Kiffe kiffe demain* nous a permis de remarquer que l'originalité de son œuvre réside au niveau de la langue employée. Un foisonnement de questions s'est alors imposé : quelles sont les caractéristiques d'une telle langue qui a valu une renommée internationale à son auteure ? En quoi réside spécialement sa nouveauté ? Quelles sont alors les stratégies mises en œuvre par Guène pour bien activer sa « machinerie scripturale » ? A quels besoins répond une telle mise en scène de la langue ? Et encore est-ce seulement la langue qui a contribué à la réussite de cette œuvre ou bien un espace spécifique qui fait sa richesse et son originalité ?

Une autre interrogation inscrit *Kiffe kiffe demain* dans son rapport avec un genre littéraire. La langue peut-elle nous renseigner sur l'appartenance générique d'une

œuvre ? L'œuvre de Guène est-elle classable ? Sur quels critères s'orienterait-elle vers tel ou tel genre littéraire ? Une telle écriture ne pourrait-elle pas se rapporter à un genre non encore bien défini comme celui de l'autofiction ? Quels seraient alors les enjeux d'une telle forme et les rapports entre l'écriture et le genre autofictionnel chez Guène ? L'autofiction se manifeste-t-elle dans *Kiffe kiffe demain* seulement à travers la langue employée ou y a-t-il d'autres éléments extratextuels qui renforceraient son asseoiement au cœur de l'œuvre.

Cette problématique nous a poussée à envisager notre étude au croisement de plusieurs approches : autofictionnelle, phono-linguistique, sociolinguistique, et même psychosociale. Il serait donc intéressant d'appliquer dans ce sens une approche interdisciplinaire. Nous avons ainsi sollicité plusieurs outils méthodologiques : En matière « d'écriture de Soi » nous nous inscrivons dans le cadre des travaux réalisés par Doubrovsky, Lejeune, Colonna, Jenny et Gasparini au sujet de l'autofiction. Le concept d'autofiction a suscité énormément d'intérêt depuis son apparition vu son caractère de nouveauté. Nous verrons à quel point l'œuvre de Guène répond aux critères d'un tel genre littéraire et les différents champs d'application qu'elle propose. En linguistique les travaux de Claire Blanche Benveniste et ceux de Françoise Gadet au sujet de la langue parlée, nous seront énormément utiles. Quant à la phonologie nous retiendrons deux noms : Pierre LEON et Nicole Derivery.

La sociolinguistique discipline qui s'attache à mettre en interaction le côté linguistique avec sa concrétisation sociale, nous ouvrira des pistes assez pertinentes dans l'explication du linguistique à travers le social. Effectivement, cette discipline « a affaire à des phénomènes très variés : les fonctions et les usages du langage dans la société, la maîtrise de la langue, l'analyse du discours, les jugements que les communautés linguistiques portent sur leur(s) langue(s), la planification et la standardisation linguistiques... Elle s'est donné primitivement pour tâche de décrire les différentes variétés qui coexistent au sein d'une communauté linguistique en les mettant en rapport avec les structures sociales ; aujourd'hui, elle englobe

pratiquement tout ce qui est étude du langage dans son contexte socioculturel.¹" Nous nous intéresserons spécialement aux travaux de Gumperz au sujet de l'alternance, l'interférence et de l'emprunt, ceux de Grosjean et Hamers en bilinguisme et biculturalisme et enfin ceux de Guiraud en parler argotique.

Les travaux en psychosociale nous seront également d'un grand secours. Gordon Allport, psychologue social, définit sa discipline comme une « *tentative de comprendre et d'expliquer comment la pensée, les sentiments et les comportements des individus pouvaient être influencés par la présence réelle, imaginaire²* ». La psychologie ainsi que la psychosociale nous ont fourni des concepts clefs très adaptés à l'analyse des textes littéraires où le langage serait lieu de rencontre, de confrontation de l'imaginaire subjectif et collectif.

Armée de l'ensemble de ces outils et dans une perspective interdisciplinaire nous procéderons ainsi : La première partie sera consacrée aux abords de l'œuvre, c'est-à-dire à tout ce qui nous permet d'approcher l'œuvre sans trop y sombrer. Le premier chapitre analysera *Kiffe kiffe demain* au moyen de quelques balises offertes par le paratexte. L'analyse titrologique sera, toutefois, l'un des éléments que nous privilégions vu l'originalité du titre. Ensuite, dans le deuxième chapitre nous examinerons les stratégies d'ouverture et de clôture du texte qui nous permettraient de saisir la logique guénienne dans l'élaboration des Seuils et des sorties de son aventure scripturale. La thèse de Khalid Zekri sur l'étude des incipit et exipit sera un document de référence incontournable. Enfin, nous déboucherons dans le troisième chapitre sur une analyse onomastique des noms de quelques personnages en rapport avec la thématique récurrente dans le roman.

Dans la deuxième partie, nous tenterons d'explicitier le rapport de l'autofiction à l'écriture. Nous survolerons, au cours du premier chapitre, les différentes

¹ Baylon, Christian, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Nathan, 1991, p.35.

² ALLPORT, G. W., « *The historical background of modern social psychology* » in LINDZEY, G., ARONSON, E. (dir.), *Handbook of Social Psychology*, Reading Mass, Addison-Wesley, 2e ed., vol. 1, 1954, p. 1-80. cité par : Ivana Marková, *Le dialogisme en psychologie sociale*, lien : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/8948/1/HERMES_2005_41_25.pdf

conceptions proposées pour le concept de l'autofiction et nous essayerons d'éclairer les enjeux de cette notion encore ambiguë dans le champ littéraire. Cette tentative de délimitation de la conception de l'autofiction, aussi brève qu'elle soit, nous permettra de nous situer dans un cadre particulier. Le deuxième chapitre adoptera une analyse de l'autofiction par rapport à la spécificité de l'écriture de Guène, nous parlerons dans ce sens de l'autofiction stylistique, première conception proposée par son auteur Serge Doubrovsky. Cette analyse de la langue serait réalisée en investissant des concepts empruntés à plusieurs disciplines : linguistique, phonologie, sociolinguistique. Donc, nous optons pour une étude interdisciplinaire, raison pour laquelle cette étude constituera le gros du travail de la deuxième partie. Le dernier chapitre analysera l'œuvre sous l'angle de l'autofiction référentielle, nous appliquerons en quelque sorte le principe du structuralisme génétique. Autrement dit, nous ferons appel à des éléments extratextuels pour expliciter le rapport de l'œuvre avec l'élément référentiel.

Quant à la troisième partie, elle sera consacrée à l'étude de l'espace interculturel autofictionnel dans l'œuvre, autrement dit, nous approcherons l'autofiction à travers l'espace interculturel qui se manifeste dans l'œuvre. Nous analyserons dans le premier chapitre les stéréotypes générés dans un espace biculturel et socialement très spécifique, celui de la banlieue parisienne. Ensuite, nous examinerons dans le deuxième chapitre « l'entre deux univers », les représentations et les stratégies identitaires utilisées par des locuteurs biculturels pour comprendre leur hybridité. Enfin, le troisième chapitre analysera un mode de référence culturelle très original, c'est un espace de culture d'une jeunesse qui ne connaît pas de barrières.

Nous chercherons ainsi à saisir l'écriture de Guène dans les différentes facettes ayant valu à cette jeune auteure le succès et l'intérêt qui lui ont été consacrés. Son œuvre nous aidera à mieux comprendre un genre nouveau sur lequel porte l'ambiguïté et les avis divergents celui de l'autofiction.

Première partie :
LES ABORDS DE L'OEUVRE

Première partie : LES ABORDS DE L'OEUVRE

Chapitre I : Etude des indices paratextuels

"Un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions"¹ tels que les " titres, sous-titres, préfaces, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde."² Gérard Genette nomme ce "*discours d'escorte qui accompagne tout texte*" le paratexte.

"Il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage."³ *Kiffe kiffe demain* n'est pas riche de données paratextuelles, notre approche se contentera d'analyser les éléments suivants : nom de l'auteur, l'intitulé générique et le titre.

I. Le nom de l'auteur

Chaque auteur une fois le terme mis à son aventure d'écriture se voit automatiquement obligé de la signer. Quelques uns sont tentés de voiler leur identité et choisissent un faux nom ou pseudonyme. Dissimuler son identité renvoie à des choix personnels : certains préfèrent choisir un nom attractif qui contribuerait à une meilleure diffusion de leur production littéraire, d'autres le font contraints tel que Mohammed Mouleshoul qui a choisi de publier ses premiers romans sous le pseudonyme de Yasmina Khadra craignant –étant un militaire- que son vrai nom lui cause des ennuis. Cependant, d'autres utilisent des pseudonymes par simple fantaisie, comme Romain Gary qui a pu décrocher un deuxième prix Goncourt avec son œuvre *La vie devant soi* sous le pseudonyme Émile Ajar.

¹ Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.7.

² Genette, G., "*Cent ans de critique littéraire*", in *Le Magazine Littéraire* n° 192, février 1983.

³ Mitterant, Henri, "*Les titres des romans de Guy des Cars*", in Duchet, C., *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.86.

Quant à l'auteure de *Kiffe kiffe demain*, elle a choisi plutôt de publier sa toute première œuvre sous son vrai nom Faiza Guène. Tout comme son héroïne, Faiza affiche sa spontanéité et assume son écrit. Elle n'a pas eu peur de publier son œuvre sous son vrai nom, quoique ce soit son premier pas dans le monde littéraire, car tout simplement Guène écrit pour le plaisir :

"C'est un peu particulier, je n'ai pas fait la démarche d'écrire un manuscrit pour être publiée. J'écris depuis que je suis enfant, cela me plaît de raconter des histoires.¹"

Soulignons toutefois que le nom de l'auteur est mentionné sur la première de couverture sans l'accompagnement du titre de l'œuvre. On a l'impression que le titre de l'œuvre est Faiza Guène et non pas *Kiffe kiffe demain*. La présentation de la première couverture est, dans une grande partie, du ressort de l'éditeur et c'est à propos de ce sujet que Claude Pinganaud², directeur des Editions Arléa, déclare :

« Un éditeur publie au départ un texte et une personne, pas encore un auteur et encore moins une œuvre même si, au fond, c'est ce dont il rêve² »

Donc Hachette, l'éditeur de *Kiffe kiffe demain*, aurait voulu présenter d'abord à son public, "une personne", la jeune Guène dont le nom était jusqu' alors inconnu. Un nom annonçant un talent remarquable qui promettra un succès international. Signalons seulement que cette présentation de la première de couverture a été appliquée seulement aux premiers exemplaires car une fois ce nom lancé dans le monde livresque et vu l'immense demande, Hachette décide d'en publier davantage mais la nouvelle version comporte le nom de l'auteur (*Faiza Guène*), cette fois-ci accompagné, juste au dessous, du titre de son œuvre *Kiffe kiffe demain*. L'auteure et son texte sont alors exposés au monde entier.

¹ http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

² Claude Pinganaud cité par : Grangeray, Emile, *Enquête littéraire : bousculade au bal des débutants* in Le Monde, édition électronique du jeudi 2 septembre 1999.

II. L'intitulé générique

Dans les premiers exemplaires (rappelons-le toujours), rien n'a été mentionné à propos de l'appartenance générique de l'œuvre. Ce silence à la fois de l'auteur et de l'éditeur est sûrement significatif. Ils auraient voulu laisser au lecteur le soin de juger : le texte, le talent de l'auteur et de ce fait pouvoir lui choisir un classement selon les pertinences de chaque lecteur. Cependant, l'éditeur s'est prononcé sur cette appartenance en mentionnant *Kiffe kiffe demain* comme roman dans la quatrième de couverture :

"Kiffe kiffe demain est d'abord une voix, celle d'une enfant des quartiers. Un roman plein de sève et d'humour."

III. Approche titrologique

Nous estimons que le titre est l'élément le plus important de cet ensemble paratextuel, car c'est le premier signe que l'œil du lecteur embrasse avant tout autre chose. Autrement dit, le titre intervient comme intermédiaire entre l'œuvre et le lecteur. C'est pour cela que nous lui avons réservé une place importante dans cette approche.

1. Définition et fonctions des titres

L'étude des titres ou *la titrologie*¹ s'est imposée depuis un certain nombre d'années comme un outil très important dans l'approche des œuvres littéraires. Un titre est d'abord "*ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée.*"²

¹ Léo H. Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par J-P Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990, p.68.

² Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.173.

Occupant ainsi une place indéniable dans le périphrase¹, le titre joue un rôle très important dans la relation du lecteur au texte. En effet, dans l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire ou non un roman.

L'auteure de *Kiffe kiffe demain* est justement l'une de ces jeunes auteurs quasi-inconnus qui se sont imposés dans le monde littéraire grâce à leurs productions originales. En effet, Faiza Guène est un nom qui n'a vu le jour qu'en 2004, date de publication de son premier roman. Cela dit, le titre *Kiffe kiffe demain* était la seule chose qui pouvait solliciter l'intérêt d'un lecteur. Nous tenterons de découvrir ce que ce titre a d'aussi exceptionnel pour valoir une renommée internationale à sa jeune auteure d'à peine dix-neuf ans. L'impact de ce titre sur le lecteur serait-il dû au fait qu'il soit surprenant? Fascinant? Choquant? Ou enchanteur?

"Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de "marketing"(...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public"². Ainsi, pour qu'un titre "accroche" il doit jouer auprès du lecteur le rôle d'un séducteur et fonctionner de fait comme un texte publicitaire. Claude Duchet définit le titre ainsi :

Le titre est " *un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.*³ »

¹ Genette distingue deux sortes de paratextes : le paratexte situé à l'intérieur du texte (titre, préface, titres de chapitre, table de matière) auquel il donne le nom de *périphrase*, et le paratexte situé à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, journaux intimes) qu'il nomme *épiphrase*. cette notion de « périphrase » est introduite par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, puis développée dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8-9.

² Mitterand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in Duchet, C., *Sociocritique*, Nathan, 1979, p92.

³ Duchet, Claude, «*Éléments de titrologie romanesque*», in LITTÉRATURE n° 12, décembre 1973.

Nous expliciterons les différents aspects par lesquels le titre de notre jeune auteure rend compte de cette rencontre de littérature¹ et socialité.

Se souciant de répondre aux besoins du "*marché littéraire*" le titre est travaillé de plus en plus par l'auteur et l'éditeur. Tout comme un texte publicitaire le titre a pour rôle de mettre en valeur l'ouvrage et de séduire un public et dans cette perspective il est évident qu'il peut réunir ces fonctions : la fonction référentielle (*il doit Informer*), la fonction conative (*il doit impliquer*) et la fonction poétique (*il doit susciter l'intérêt ou l'admiration*). "Toutefois le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est "*amorce et partie d'un objet esthétique*."² Ainsi, il est une équation équilibrée entre «*les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain*²».

Le titre est également considéré comme *emballage* et "*incipit romanesque*"³. *Emballage* car « il promet savoir et plaisir » constituant ainsi un "acte de parole performatif", *incipit romanesque* en tant que premier élément introduisant le texte.

En outre, le titre peut assumer deux fonctions principales : "*mnésique*" quand il sollicite le savoir antérieur (le déjà familier) du lecteur ; de "*rupture*" quand il s'affiche comme nouveau et original. Pendant que dans le premier cas, le titre cherche à atteindre un public précis ou, comme l'écrit C. Duchet «*sélectionne son public*», dans le deuxième, le but est plutôt de se faire de nouveaux admirateurs.

Nous tenterons à travers une lecture analytique de démontrer le fonctionnement du titre dans l'œuvre de Faiza Guène.

¹ Roman Jakobson d'initie la littérature ainsi : « L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la 'littérarité', c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (in : Questions de poétique.- Paris : Seuil, 1974, pp. 11-24 ; p. 15, Trad . Tzvetan Todorov ; éd. orig. Prague, 1921).

² Achour Christiane, Bekkat Amina , *Clefs pour la lecture des récits, CONVERGENCES CRITIQUES II*, éditions du Tell, Alger, 2002, p.71

³ Léo H. Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, op. cit.

2. APPROCHE TITROLOGIQUE DE *Kiffe kiffe demain*

Dans notre cas, le rôle du titre "*Kiffe kiffe demain*" est complexe et, par conséquent, nous examinerons sa fonction par rapport au texte du roman. A travers ce roman, nous essayerons d'étudier la stratégie mise en place par le titre pour reproduire indirectement le texte du roman.

En effet, avec le titre *Kiffe kiffe demain* nous sommes en présence d'un énoncé connotatif. Cependant l'originalité de ce titre réside au niveau de sa structure, il serait alors intéressant de l'approcher aussi bien sur le plan morphosyntaxique que sémantique. En effet, "*le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique.*"¹

Nous nous appuyerons dans notre analyse sur les travaux de Leo Hoek qui, comme le remarque Henri Mitterand, propose un modèle sémantique qui consiste en un découpage " des monèmes constitutifs du titre, appelés ici *opérateurs*, selon une catégorisation qui distingue l'animé humain (considéré pour sa condition, exemple La Demoiselle d'Opéra, ses qualifications, sa situation narrative), l'inanimé (opérateurs objectaux, par exemple les Gommages), la temporalité (indications de durée et d'époque, par exemple Chronique du règne de Charles IX ou La Semaine Chronique du règne de Charles IX ou La Semaine Sainte), la spatialité (par exemple le labyrinthe ou Notre-Dame de Paris), l'événement(ce qu'on pourrait appeler des opérateurs "narratifs", ou encore factuels, par exemple La Débâcle, La Curée)"².

Au plan du dénoté le titre *Kiffe kiffe demain* ne comporte pas d'opérateur spatial, non plus d'opérateur objectal, ni d'opérateur événementiel. En revanche, il est constitué d'un syntagme verbal un peu particulier car le verbe "*Kiffer*" est répété deux fois et suivi d'un opérateur temporel "*demain*". Remarquons-le, cette reprise du verbe n'est pas admissible au niveau de l'écrit mais reste tout de même courante à

¹ Mitterand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », op.cit, p92.

² Ibid. p93.

l'oral, comment peut-on alors interpréter cette récurrence? Serait-il un énoncé articulé en situation d'oral où la répétition représente une forme d'insistance sur l'importance du mot répété? Ou bien, cela ne serait-il qu'une sorte de jeu de mots pour faire allusion à autre chose qu'au sens dénoté du mot?

Quant à l'opérateur temporel "*demain*", il dénote un futur très proche et bien précis : la journée qui suit "aujourd'hui". Cependant, ce même opérateur sur le plan connotatif renvoie à l'Avenir dans son sens large. Nous pouvons ainsi dire que l'action se passera dans un présent aspirant à un lendemain. Mais la nature de ce "*lendemain*" dépendrait du sens donné au syntagme verbal "*kiffe kiffe*".

Revenons d'abord sur la signification du mot argotique "Kiffer" : ce verbe est un néologisme qui a vite gagné droit de cité dans le jargon des jeunes français et qui a pris le sens de "aimer". ***Kiffe kiffe demain*** serait alors : "*aime aime demain*", la répétition du verbe n'est pas alors fortuite mais tout au contraire est utilisée à dessein pour insister sur l'importance de garder l'espoir et d'avoir confiance en son lendemain.

Cependant le jeu sur les sonorités nous oriente vers un sens opposé en faisant allusion à l'homophone "*kifkif*" qui veut dire "c'est exactement pareil". L'expression *Kifkif* est à l'origine une expression arabe qui semble avoir été importée en France au XIXe siècle par les soldats qui avaient été envoyés en Afrique du Nord. Donc, cette expression s'est introduite dans la langue française tout en gardant la même signification "pareil" et a réussi à être admise dans le dictionnaire. Cependant, l'expression "*kifkif*" n'est utilisée qu'en langue familière et notamment entre jeunes. L'allusion à une telle expression nous renseigne sur le genre de langue employée par Faiza Guène.

La combinaison du monème "*Kiffe kiffe*"(pris ainsi dans le sens *kif-kif*) et l'opérateur temporel "*demain*" témoigne d'un vide, d'un lendemain inconnu, d'une perte, et par là même, d'une nécessité de quête. Cela annonce clairement le contenu

du roman. D'ailleurs, les premières pages du roman nous informant que la narratrice est abandonnée par son père annoncent cette perte:

"...les profs, entre deux grèves, se sont dit que j'avais besoin de voir quelqu'un parce qu'ils me trouvaient renfermée (...) je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti. Il est parti loin." (pp.9.10)

De plus, le monème «demain» précise la nature de la perte et le terrain dans lequel les personnages de Guène vont s'inscrire. En effet, l'histoire de la narratrice est celle de son entourage, de toute une communauté beurette souffrant de : l'acculturation, l'intégration, la différence, l'injustice etc. Cet espace d'injustice entraîne un désespoir et du fait une perte de confiance en soi et en son lendemain.

Le titre pris dans le sens de *Kifkif demain* fonctionne sur une condition d'opérateur psychologique car il renvoie à un état d'âme: le pessimisme et l'indifférence. Claude Duchet propose à ce genre de titre le terme de "*sème pathétique*"¹

Cependant, si le titre est pris dans le sens de "*Kiffe kiffe demain*", l'opérateur temporel "*demain*" connoterait "l'espoir" et "le rêve d'un meilleur lendemain". Ce titre réunissant les deux revers de la vie : amour espoir/ pessimisme désespoir ne peut-il pas être considéré comme un opérateur événementiel?

Remarquons également que dans *Kiffe kiffe demain* le verbe est conjugué à l'impératif. Rappelons-le ce temps est utilisé soit pour donner des ordres, soit pour inciter quelqu'un à faire quelque chose et concernant notre titre, comme on l'a vu plus haut, nous retenons cette dernière utilisation.

En outre, le verbe "kiffer" est conjugué à la deuxième personne du singulier autrement dit cet énoncé soit est adressé à quelqu'un de familier, soit il est articulé en situation d'oral où la plupart des conversations se tiennent souvent à la deuxième personne du singulier (le vouvoiement est rarement utilisé). "La deuxième personne

¹ C. Duchet cité par Mitterand, Henri, « *Les titres des romans de Guy des Cars* », in C. Duchet, *Sociocritique*, Nathan, 1979, p92.

peut désigner soit un locuteur déterminé, soit une personne fictive"¹, et dans ce titre la deuxième personne interpelle tout lecteur averti. Ainsi, l'auteur a voulu dès le début induire le lecteur en complice, c'est-à-dire l'impliquer en instaurant cette atmosphère d'intimité. En effet, tout titre "passe contrat avec le futur lecteur : c'est sa valeur illocutoire, sa valeur contractuelle, ce qui en fait un acte de parole performatif. Il promet savoir et plaisir."²

Le titre *Kiffe kiffe demain* est un énoncé court, facile à mémoriser et "allusif" (il ne dévoile pas tout). Nous décelons également une exploitation extrême des traits prosodiques, de la polysémie et de la symbolique des mots.

La séduction d'un titre varie d'un auteur à un autre selon ses objectifs, son talent, les époques et le type de lectorat visé. Cette forme d'attraction peut se faire aussi bien au niveau du contenu qu'à celui de la forme. En ce qui concerne notre jeune auteure, elle a choisi de renforcer cette séduction en jouant à la fois sur les deux aspects. Nous remarquons d'abord un jeu sur les sonorités (le titre offre des allitérations en "k" et "f") puis une sorte d'ambiguïté produite par la signification connotative du titre.

Cela dit, le titre "*Kiffe kiffe demain*" réunit deux signifiés prenant une valeur oxymorique (Kiffer et kifkif) d'où sa polysémie. Il a ainsi une valeur métaphorique c'est-à-dire qu'il résume le contenu du roman d'une façon symbolique. Leo Hoek propose pour ce genre de titre résumant le sujet l'appellation " titre subjectal"³. En effet, l'expression "*Kiffe kiffe demain*" est polysémique et cela se confirme à la lecture du roman. Doria se présente dès les premières pages du roman, après avoir

¹ Benveniste, E., «*Structure des relations de personnes dans le verbe*», art. cité in Ph. Gasparini, *Est-il je?* Paris, Seuil, 2004, p.173.

² Mitterand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in C.Duchet, *Sociocritique*, édit.Nathan, 1979, p91

³ Leo Hoek cité in Mitterand, Henri, *Les titres des romans de Guy des Cars*, in C.Duchet, *Sociocritique*, Nathan, 1979, p91, Selon Leo Hoek il y a deux types de titre: " le titre subjectal, qui désigne le sujet du texte (...) et le titre objectal, qui désigne le texte en tant qu'objet, c'est-à-dire en tant qu'appartenant à une classe donnée de récits, exemples Aventures de..., Révélation sur..., Histoire de etc. »

été abandonnée par son père, comme une fille qui a une vision noire du monde et qui pense que son jour n'a plus de lendemain, c'était pour elle alors Kif-kif demain (c'est pareil) :

"Quel destin de merde. Le destin c'est la misère parce que t'y peux rien. Ça veut dire que quoi que tu fasses, tu te feras toujours couiller (...) C'est comme le scénario d'un film dont on est les acteurs. Le problème, c'est que notre scénariste à nous, il a aucun talent. Il sait pas raconter de belles histoires » (p19)

Vers la fin elle explique sa position :

(...) C'est ce que je disais tout le temps quand j'allais pas bien et que Maman et moi on se retrouvait toutes seules : kif-kif demain" (p.192)

Mais petit à petit les événements heureux dans sa vie se succèdent et elle change d'avis vers la fin du roman et préfère plutôt l'expression *Kiffe kiffe Demain*, et retrouve alors l'espoir et commence même à aspirer à beaucoup de choses :

" Avec tous les événements de cette année de toute façon, je me disais que la vie, franchement, c'est trop injuste. Mais là depuis quelque temps, j'ai un peu changé d'avis...Plein de choses sont arrivées qui ont changé mon point de vue." (P.177)

" Maintenant, Kif-kif demain je l'écrirais différemment. Ça serait kiffe kiffe demain, du verbe kiffer (...) ils ont peut-être raison les gens qui disent tout le temps que la roue tourne (...) Ici, y a plein de truc à changer...je mènerai la révolte de la cité (...) ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, tous."(p.193)

Ainsi, le titre *Kiffe kiffe demain* et le texte du roman sont harmonieusement complémentaires "l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin, et clé de son texte."¹ En effet ce titre est présent au début, au cours et même à la fin du récit, il oriente et programme l'acte de lecture. Autrement dit ce titre *Kiffe Kiffe demain*

¹ Achour Christiane, Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Tell, Alger, 2002.p72

remplit une fonction conative en fonctionnant comme "embrayeur et modulateur de lecture¹."

La structure morphosyntaxique du titre s'écartant de la norme grammaticale du français standard, ainsi que la connotation sémantique nous renseigne sur le genre de langue employée par Faiza Guène. Un titre original qui promet une langue bien imagée et surtout soumise aux besoins linguistiques d'une classe sociale peu favorisée. Signalons que cette rupture est un aspect de la littérarité qui se croise dans ce titre avec la socialité. En effet, le titre fait allusion au langage employé dans les banlieues françaises habitées généralement par une classe sociale marginalisée.

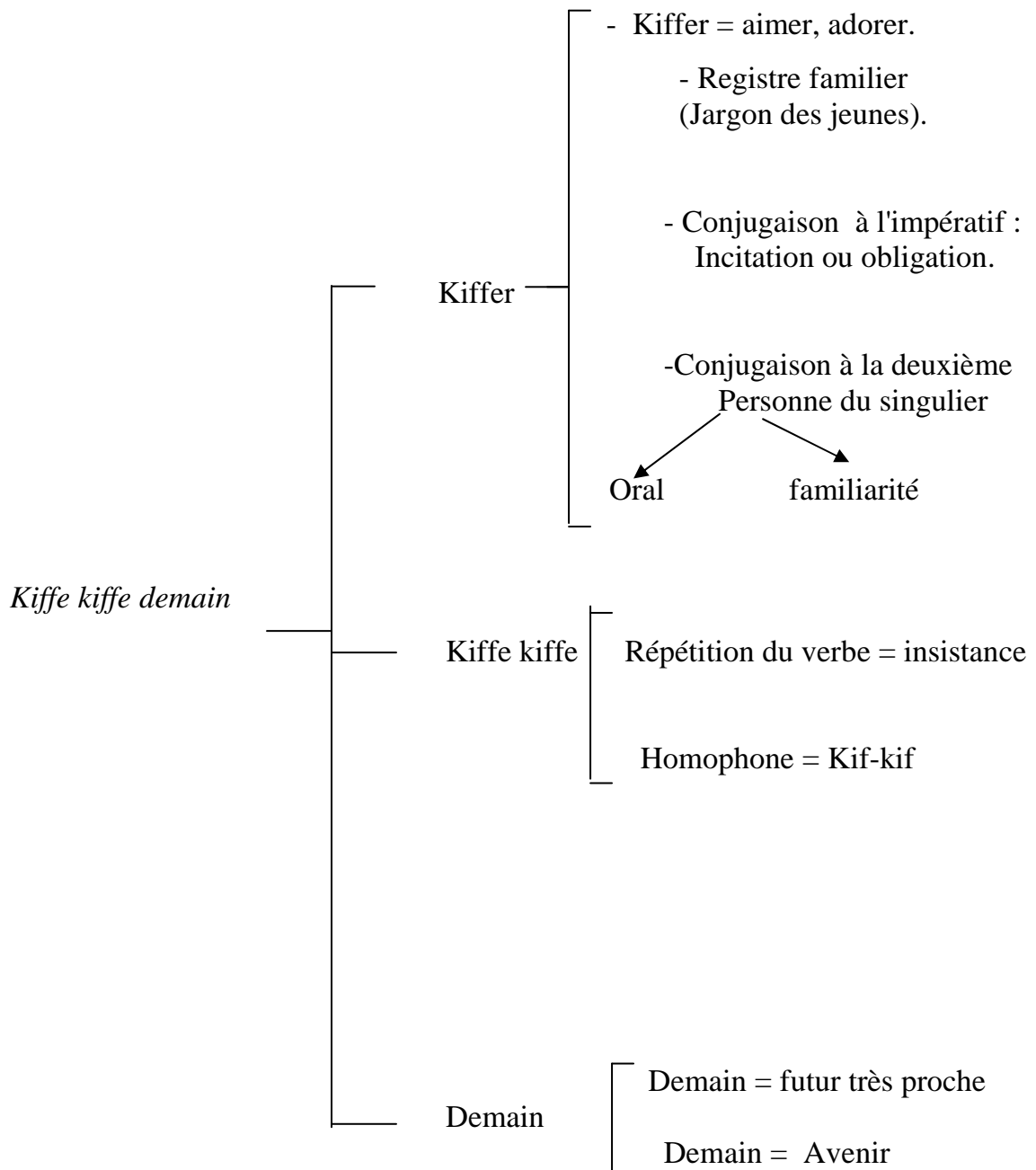
Le choix d'un tel titre veut certainement provoquer chez le lecteur un sentiment d'inattendu et de ce fait stimuler sa curiosité. Comme nous l'avons souligné plus haut, certains titres tentent d'attirer le lecteur en le surprenant et surtout en le fascinant. *Kiffe kiffe demain* en éveillant ainsi l'intérêt remplit une fonction «*apéritive* ». En outre, il remplit une fonction de "rupture" car il se présente comme une démarcation par rapport aux titres habituels par sa formulation « atypique ».

Donc, *Kiffe kiffe demain* a bien rempli son rôle d'accroche et c'est sans doute ce qui lui a valu la vente de plus de 200 000 exemplaires et le tour du monde en étant traduit en vingt-deux langues. Outre la formulation originale de *Kiffe kiffe demain* il y a d'autres facteurs qui ont contribué à son succès et à sa diffusion (entre autres le thème d'actualité, de la vie sociale des "beurs" à un moment où ce problème est soulevé publiquement en France et coïncide avec les dernières émeutes, ce genre d'écrit n'est sûrement pas passé inaperçu).

Cela dit, le choix d'un titre est primordial dans une œuvre. On a vu comment Guène annonce à la fois le contenu du récit et le cheminement de l'écriture.

¹ Achour Christiane, Bekkat Amina , *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, op. cit., p.73

Récapitulons cette interprétation du titre à travers ce schéma :



Le titre "apparaît donc comme l'un des éléments constitutifs de la grammaire du texte, et aussi de sa didactique : il enseigne à lire le texte¹."

¹ Mitterand, Henri, « Les titres des romans de Guy des Cars », in C.Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.91.

Chapitre II : Les stratégies d'ouverture et de clôture

La présente étude tentera de cerner les différentes stratégies mises en place dans l'entrée du texte ou ce qu'on appelle l'incipit ainsi que dans la clôture du texte ou l'excipit dans l'œuvre romanesque de Faiza Guène. Cette analyse nous permettra de mettre au jour les relations entre le début et la fin du texte dans *Kiffe kiffe demain*.

I. L'incipit

I.1. Définition

Après l'étude du titre qui nous a révélé des informations assez intéressantes, il est temps d'aborder le texte proprement dit en commençant par son commencement autrement dit par son incipit.

« On nomme *incipit* le début d'un roman (du latin *incipio* qui veut dire : commencer). À l'origine, on désignait par ce terme la première phrase d'un roman, aussi nommée phrase-seuil. Il est cependant commun de nos jours de le considérer plutôt comme ayant une longueur variable. Il peut ne durer que quelques phrases, mais aussi plusieurs pages. ¹»

L'incipit est donc un élément textuel crucial pour toute lecture, il est « *une annonce ou du moins une orientation générale*² ». C'est dans cette perspective qu'il met en œuvre un ensemble de mécanismes balisant l'entrée pour le lecteur. Il est donc « instant fatidique de rencontre des désirs de l'écrivain et des attentes du lecteur, l'incipit romanesque, "lieu littéraire par excellence"³ ». L'auteur saisit dès lors son talent, sélectionne un public et élabore sa propre stratégie pour présenter un incipit. Toutefois, l'écrivain ne perd pas de vue que l'incipit est " à la fois lieu d'orientation et de perdition, le commencement est un piège qui envoûte le lecteur par l'attraction sensuelle de l'écriture, par le pouvoir stupéfiant de la parole romanesque, par

¹ Wikiwédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>

² Friedrich D. E. Schleiermacher, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987, p. 102.

³ Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, présentation en ligne : <http://www.editionsduseuil.fr/livre/Po%E9tinue,%20n%B0%20136/9782020608411>

l'incessante recherche d'une différence.¹ Certains estiment même que «le roman n'est que le développement de son commencement [...] chaque élément constituant s'y rattache²»

L'incipit est devenu donc une question cruciale dans la critique contemporaine, mais dont les contours restent encore flous. En effet, la délimitation de l'incipit dans le texte est encore l'objet de plusieurs interrogations : serait-il la première phrase d'un texte (phrase-seuil)? Ou juste le premier paragraphe ? Ou encore toute la première page ? Khalid Zekri, en tentant d'apporter une réponse à ces interrogations, définit l'incipit ainsi :

« Fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction (...) et se terminant à la première fracture importante du texte³ »

Cette question de délimitation devient de plus en plus délicate en situant la fin de l'incipit "à la première fracture importante du texte". En effet, cette localisation de "fracture textuelle" relève essentiellement d'estimations subjectives et reste ainsi arbitraire et relative. Cependant, certains signes marquent explicitement cette rupture, Andrea Del⁴ pour délimiter un incipit propose des critères pertinents et assez récurrents: "La présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre, d'un paragraphe ; insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc; la présence d'effets de clôture dans la narration ("donc...", "après ce préambule, cette introduction" etc...) ; le passage d'un discours à une narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un

¹ Del Lungo, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit.

² Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.91.

³ Zekri, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998, p. 46

⁴ Del Lungo, Andrea, "Pour une poétique de l'incipit", cité dans Zekri, Khalid, op. cit., p. 136.

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 spatialité¹".

I.2 Les fonctions de l'incipit :

L'incipit remplit généralement trois fonctions. Il informe, intéresse et noue le contrat de lecture. Il informe en instaurant un décor bien défini : présentation des personnages et de l'ancrage spatio-temporel. « *Il intéresse par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de figures de style ou encore en une entrée in medias res (le récit débute dans le feu de l'action)* ²». Il cherche ainsi à séduire le lecteur en le troublant et en créant chez lui un sentiment d'attente, une curiosité non assouvie. Il noue le contrat de lecture car dès le début, il place des signes permettant au lecteur de deviner le genre du style de l'œuvre. Il remplit dans ce sens une fonction codifiante.

Les fonctions "codifiante" et "séductive" appelées "fonctions constantes" selon Khalid Zekri, accompagnent intimement tout incipit. Signalons, toutefois, que les fonctions de l'incipit peuvent se retrouver dans un même incipit mais à des manifestations à valeurs différentes. C'est également dans l'incipit que se manifeste pour la première fois la voix narrative, c'est pour cette raison que tout signe textuel doit interpeller l'attention du lecteur et solliciter son sens d'interprétation.

Nous allons chercher à relever les topoi d'ouverture c'est-à-dire "les motifs ou les procédés qui ouvrent les textes et permettent le démarrage du récit en orientant ses modalités scripturales (soit sur le mode narratif, descriptif ou l'alternance des deux à la fois).³ "

¹ Zekri , Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op.cit., p.11

² Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>

³ Zekri , Khalid , op.cit, p82.

I.3. L'entrée dans *Kiffe kiffe demain*

La première phrase du roman : « *C'est lundi et comme tous les lundis je suis allée chez Mme Burlaud* », nous plonge directement dans le quotidien d'un personnage-narrateur qui fréquente une vieille dame de façon régulière. Ce narrateur, comme nous le verrons plus loin, est une lycéenne qui prend en charge la narration et nous fait en quelques lignes le portrait de cette vieille femme qui est sa psychologue. L'identité de cette dernière est bien révélée dans le deuxième paragraphe. Par contre, les indications sur l'espace et le temps sont vagues: l'ancrage spatio-temporel du récit est flou. Cette première phrase qui nous a mis en contact avec le texte, nous dévoile une narratrice-personnage plongeant le narrataire dans un récit *in medias res* (dans le feu de l'action).

L'emploi du passé composé dans l'incipit prend une valeur de répétition et d'habitude. Quant à l'instance narrative qui se manifeste dès l'incipit est le pronom personnel « je » désignant une narratrice-personnage. La narratrice semble ainsi être le personnage principal de l'histoire mais son nom n'est pas révélé, de ce fait on ne peut se prononcer sur le statut générique de l'œuvre. Cependant, toute la scène tourne autour de cette narratrice qui essaye de répondre aux questions "bizarres" de sa psychologue :

"Aujourd'hui, elle m'a sortie de son tiroir de bas de collection d'images bizarres, de grosses taches qui ressemblent à du vomi séché. Elle m'a demandé à quoi ça me faisait penser!" (p.9)

La narratrice nous présente une image répugnante mais également assez amusante de son interlocutrice:

" Mme Burlaud, elle est vieille, elle est moche et elle sent le Parapoux. Elle est inoffensive mais quelques fois, elle m'inquiète vraiment (...) elle m'a fixé de ses yeux globuleux en remuant la tête comme les petits chiens mécaniques à l'arrière des voitures."(p.9)

Le procédé descriptif mis en place dans cette « scène du psychologue » renvoie à la technique du portrait à la manière caricaturale. Il s'agit précisément d'un topos d'ouverture axé sur une description péjorative. L'intention, dans ce cas, est d'abord, semble-t-il, la recherche de formes nouvelles pour exprimer un jugement complice. Cette description caricaturale est faite dans un "esprit tendancieux" (Freud) visant à discréditer le personnage-cible "la psychologue" et à faire de son destinataire le complice de la dépréciation. Autrement dit c'est une mise en scène de la description visant un effet de confiance (vraie ou fausse).

On apprend dans le deuxième paragraphe que l'idée de voir un psychologue était celle de ses professeurs au lycée :

"C'est le lycée qui m'a envoyé chez elle. 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." (p.9)

La narratrice est consciente de son problème mais elle essaye de l'ignorer et de se montrer indifférente, et c'est bien là la réaction d'une adolescente qui ne veut pas avouer qu'elle a besoin d'aide. En effet, pour un adolescent reconnaître qu'il a besoin d'autrui est une faiblesse détruisant l'image de l'adulte à laquelle il s'identifie. Dès l'incipit alors, le texte nous met en contact avec une jeune adolescente dont la spontanéité est frappante.

La dernière phrase de ce deuxième paragraphe fait allusion, sous une autre forme, au titre du roman pris dans le sens de kifkif "(...) *je m'en fous, j'y vais*". Ainsi cet incipit remplit une fonction métonymique dans le sens où il résume le roman qui ressasse l'insurrection du personnage contre l'injustice qui l'entoure, soit celle du système patriarcal de son pays d'origine, soit celle de la France accueillante, et réagit contre tout cela par une moquerie amusée et amère à la fois.

Présenter dès le début de son roman un personnage qui consulte régulièrement une psychologue dévoile l'intention de l'auteur : présenter un personnage souffrant d'un trouble, d'une situation difficile, et cherchant à la dépasser. La crise du sujet énonciateur est ainsi révélée dès le départ.

Les indices livrés dans l'incipit ne permettent pas en fait de construire une image du personnage et cachent même souvent un manque informationnel qui les empêchent d'être signifiants : ainsi, on ne connaît ni le nom de la narratrice ni son âge (quoique le mot "lycée" soit un indice qui délimite quand même son âge entre 15 et 18 ans). Donc, le lecteur est d'emblée confronté au sentiment de manque informationnel qui induit une « torsion » de la narration et, par contrecoup, invite le récepteur à s'interroger sur la place de la narratrice et en particulier sa position par rapport au personnage central. Cependant, un lecteur averti pourrait deviner que le "je" se manifestant dès l'incipit est celui de la narratrice-personnage principal. Le troisième paragraphe, situé dans la deuxième page, nous donne plus de détails sur la vie de la narratrice. Il nous révèle les raisons de son enfermement :

"Je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti (...) il est retourné au Maroc épouser une autre femme sûrement plus jeune et plus féconde que ma mère. Après moi maman n'a plus réussi à avoir d'enfant (...) papa, il voulait un fils (...) il s'est cassé. Comme ça, sans prévenir (...) ça fait plus de dix mois maintenant"(p.10)

Ce paragraphe fonctionne comme un flash-back qui nous fait remonter à la source du problème : l'héroïne, d'origine marocaine, est abandonnée par son père pour des raisons qu'elle n'arrive pas à admettre :

"Il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille et je suppose encore plein d'autres choses stupides"(p.10)

Etre délaissée par son père sans aucun avertissement ou un simple au revoir est très décevant pour une adolescente, surtout quand elle apprend qu'elle est en

quelque sorte la responsable de ce départ : *"Moi. Disons que je ne correspondais pas vraiment au désir du client"*(p.10)

Ce retour en arrière a permis "d'exposer après un début *in media res*, le contexte nécessaire à l'intelligence du récit"¹. Nous considérons ce flash-back comme une pause, mais aussi comme une rupture nécessaire pour la compréhension globale de l'incipit. Le flash-back tout en étant une activité de la mémoire renvoie aussi à la technique de la "talking cure" préconisée dans la thérapie psychanalytique. En effet, pour traiter la plupart des maux psychiques et des fois même physiques les psychanalystes poussent leur patient à remonter à la source du mal et surtout à en discuter car la parole est un acte curatif. Bien que cette rupture ne fût pas suscitée par la psychologue, elle épouse très bien le contexte. L'auteur met ainsi les techniques scripturales au service de l'atmosphère thématique.

Après cette pause la narratrice met les pieds sur terre et revient à la discussion avec sa psychologue :

"Quand Madame Burlaud me demande si mon père me manque, je répond "non" mais elle me croit pas. Elle est perspicace comme meuf. De toute façon c'est pas grave ma mère est là. Enfin elle est présente physiquement. Parce que dans sa tête, elle est ailleurs, encore plus loin que mon père" (p.11)

Doria dissimule ainsi, devant sa psychologue, la souffrance causée par le départ du père. Cependant, les clins d'œil à la réalité ne laissent pas le lecteur indifférent. En effet, l'utilisation du mot "perspicace" nous confirme le doute de Mme Burlaud. La narratrice révèle ainsi son intention d'avoir le lecteur pour seul confident, et de gagner de ce fait sa sympathie et sa crédibilité.

Sur le plan typographique, l'incipit s'arrête à ce dernier paragraphe car il est suivi d'un blanc très marquant (toute la page 12). Sur le plan sémantique, nous estimons que c'est à ce niveau également, que se situe la première fracture importante. En

¹ Gasparini, Ph., *Est-il je ?*, op.cit, p.196

effet, on passe sans transition d'un événement habituel "tous les lundi" à un événement ponctuel « Le Ramadan ». Nous pouvons ainsi lire:

"Le RAMADAN a commencé depuis un peu plus d'une semaine....." (p.13)

Le mot Ramadan est écrit en majuscule et précédé d'un déterminant défini "le", ce qui marque son importance. Ainsi, on découvre que la narratrice est musulmane, ce qui explique les caractères en majuscule car pour tout musulman, ce neuvième mois d'hégire, est un mois sacré (mois de jeûne).

La narratrice nous fait ainsi passer d'un événement routinier, "le rendez-vous" chez la psychologue, à un événement religieux sans donner aucun signe séparant ces deux moments. En effet, on ne sait pas combien de temps s'est écoulé entre ce "lundi" et "Ramadan". Remarquons aussi qu'elle nous plonge, tout comme dans la première phrase de l'incipit, dans la monotonie de l'événement (*a commencé depuis un peu plus d'une semaine*), et on ressent que le temps n'a pas une valeur déterminée chez la narratrice. Ce passage non marqué par la narratrice est ressenti comme un silence significatif. En effet, on peut comprendre que le temps qui s'est écoulé ne comportait pas d'événements importants, ou plutôt marquants, qui méritent qu'on en parle.

L'incipit dans *Kiffe kiffe demain* s'étend alors sur les trois premières pages, se limitant ainsi à une séance chez la psychologue. On peut considérer qu'il s'agit sans doute du début d'un « psycho-récit »¹. En effet cet incipit nous décrit la vie intérieure de Doria. Cependant, la durée de cet "épisode" n'est pas donnée car on ne dispose d'aucun indice.

¹ Le psycho-récit est constitué par « le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage », D. Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique*, Paris, Seuil, 1981, p. 29.

II. Les clausules

Clôturer un récit est l'une des techniques les plus importantes dans la composition d'une œuvre. En effet, c'est un moment crucial dans le parcours d'une trame narrative, moment aussi très difficile pour l'écrivain contraint de mettre terme à son "nouveau bébé". Il est ainsi soumis à une « *tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée* »¹. Partant du fait qu'un récit est une suite de mots concrétisant une manifestation de la pensée, peut-on réellement mettre fin à une pensée? Limiter l'insaisissable? Préfère-t-on peut être parler d'une "illusion de fin" et non pas de clôture proprement dite.

Nous commençons d'abord par une définition de cette notion d'excipit, puis nous nous livrerons à une détection de tout signe permettant de découvrir les différentes stratégies utilisées par F.Guène dans la clausule de son récit.

II.1.Définition :

Le mot clausule provient du latin *clausula* qui est un "diminutif dérivé de *claudere*, clore, terminer"². Ainsi, la clausule d'un récit est le moment où l'écrivain décide de congédier la narration en mettant le point imposant de la fin. Elle est donc un « *espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin* »³.

Délimiter la clôture d'un texte se révèle, elle aussi, difficile à saisir. Ainsi nous devons chercher tous les signes qui marquent un effet de clôture. Ces signes de fin ou "démarcateurs"⁴ opèrent une fracture dans le texte qui peut être "soit formelle, soit thématique"⁵. Un auteur marque la fin de son récit de plusieurs manières et livre

¹ Zekri, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op.cit, p53.

² Morier, Henri, *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 199. (Pour la première édition : 1961). Cité par : Zekri, Khalid, op.cit, p.53

³ « *La clôture du récit aragonien* » in *Le Point Final*, p. 131. Cité par Zekri, Khalid, *ibid.*, p. 51

⁴ Zekri, Khalid, op. cit., p.56

⁵ Del Lungo, Andrea, *"Pour une poétique de l'incipit"*, cité par Zekri, Khalid, *ibid*, p.43.

au lecteur des signaux de fin comme points de repère pour sa lecture. Ces démarcateurs se manifestent sous différentes formes : "le changement de temps, le changement du discours narratif (rupture ou infraction à l'homogénéité, les contrastes stylistiques, etc.), le changement de la voix et de la personne, l'épuisement ou la saturation des possibilités narratives."¹

Selon Khalid Zekri ces signaux peuvent être explicites, le texte déclare alors sa fin d'une façon appelée "cadence déclarative"². Dans ce cas, la narration adopte dans un premier lieu un procédé métalinguistique (métadiscours) annonçant sa fin, et dans le second lieu la fin se résume en une "seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale"³, ce type de clôture est appelée "clôture épigrammatique"⁴.

Le deuxième type des signaux de la fin concerne les "démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif"². Guy Larroux précise qu'il "serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de *démarcateur* 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"⁵.

II.1. La sortie de *Kiffe kiffe demain*

Nous avons remarqué que dès la page 173, les allusions à la fin commencent à se succéder :

"Ça y est j'ai eu seize ans. Seize printemps, comme ils disent dans les films." (p.173)

L'expression "**ça y est**" marque une rupture dans la diégèse avec son effet d'arrêt. Une année de la vie de l'héroïne s'est ainsi écoulée, on a l'impression que l'histoire

¹ Zekri, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op. cit., p.56.

² Ibid.

³ Armine Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, José Corti, 1985, p.21.

⁴ Ibid.

⁵ Larroux, Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. -Le texte à l'œuvre-, 1995, p.33.

s'est arrêtée à cette date. Certes, l'anniversaire est un évènement important dans la vie de chaque personne mais Guène en profite pour faire allusion à la fin de l'histoire. L'héroïne saisit cette occasion et remue le passé en regrettant d'avoir passé toute une année sans la compagnie de son père et encore une fois le thème de la progéniture surgit:

"Mais si j'étais un garçon (...) mon père serait encore là. IL ne serait pas reparti au Maroc (...) il m'aurait raconté pas mal d'histoires" (p.174)

A partir de cet évènement le rythme du récit commence à s'accélérer. Le lecteur à droit alors à une avalanche de bonnes nouvelles pour chaque personnage:

La libération de Youssef : *« Tante Zohra va bien. Elle a promis de nous rendre visite bientôt. Elle nous a dit que Youssef serait libéré en mai » (p.175)*

La victoire de Fatouma et ses collègues : *"Pour les bonnes nouvelles (...)Fatouma Konaré, l'ancienne collègue de ma mère au formule1 de Bagnolet (...)" délégué syndicale". Le commentaire disait que les filles avaient gagné la lutte. Leurs revendications seraient entendues prochainement." (p.175)*

Le mariage de Hamoudi :

"Hamoudi et Lila qui se marient en avril prochain" (p.177)

L'amélioration de la santé de sa mère : *"Le changement de maman depuis un an. C'est en la voyant aller mieux tous les jours (...) j'ai commencé à me dire que tout se rachète, et qu'il va peut être falloir que je fasse comme elle." (p.177)*

La succession des bonnes nouvelles dans l'histoire de Doria nous fait penser aux fins heureuses des contes. En effet, dans un conte chaque actant passe par des épreuves difficiles mais à la fin de l'histoire les situations de crise sont dénouées. Cependant, Guène rompt avec la fin euphorique d'un conte car Doria déclare que son bonheur n'est pas totalement atteint :

"Par exemple je sais toujours pas ce que je veux faire pour de vrai. Parce que la coiffure, disons que c'est un truc en attendant. Un peu comme Christian Morin. Il a fait la roue de la fortune pendant des années, mais sa vraie voie, c'était la clarinette..." (p.181)

Examinons encore quelques signes de fin dans ce passage :

Mme BURLAUD m'a dit que la thérapie était terminée. Je lui ai dit si elle était sûre. Elle a rigolé. Ça veut dire que je vais bien. Ou alors qu'elle en a marre de mes histoires. (p.179)

Mme Burlaud qui a accompagné le récit depuis le début, et jouait un rôle important dans la vie de l'héroïne, l'auteur décide dans ces derniers moments du récit, de lui donner congé. La psychologue symbolisant l'état de malaise de l'héroïne, annonçant à sa patiente la fin de la thérapie marque le passage d'un état de déséquilibre à un état d'équilibre. En annonçant la fin de la thérapie, Guène annonce de même le début de la fin du récit.

En outre, nous lisons un peu plus loin :

« En partant elle m'a dit quelque chose qui m'a fait bizarre : "Courage". J'avais l'habitude d'entendre : "A lundi prochain!" Mais là, elle m'a dit : " Courage." Ça m'a fait la même chose que la première fois quand j'ai fait du vélo à deux roues » (p.180)

L'expression "à lundi prochain" fait écho à l'incipit "chaque lundi". Cette habitude de l'héroïne de partir chaque lundi voir sa psychologue touche à sa fin. Ce rendez-vous chez la psychologue semble ainsi encadrer le récit.

Les allusions à la fin ne finissent de se succéder :

"Le courage de Mme Burlaud, il m'a fait le même effet que "j'ai lâché!" de Youssef. Ça y est, elle m'a lâchée." (p.180)

L'expression "ça y est, elle m'a lâchée" rejoint les lexèmes employés précédemment : "ça y est j'ai seize ans" et "la thérapie est terminée". En utilisant des signes introduisant la fin de l'histoire, l'auteur dévoile son hésitation à exécuter son récit. Faiza Guène commence ainsi à lâcher un par un les fils de l'histoire.

Cependant, son héroïne finit par la trahir et annonce explicitement le désir de clôturer son récit :

« *En sortant, je me suis sentie un peu comme dans l'avant-dernière scène d'un film, quand les héros ont à peu près résolu le problème et qu'il est **temps de construire la conclusion**. Sauf que moi, la mienne de conclusion, elle sera plus longue et plus dure que celle de Jurassic Park.* » (p181)

Cette déclaration explicite du désir de formuler les derniers mots de l'histoire offre au texte une fin en "cadence déclarative"¹.

Nous avons remarqué également un changement de temps. On parle de changement de temps quand la fin du texte utilise un temps différent de celui de l'ensemble du récit. Ainsi, le passé composé qui a accompagné l'ensemble du texte *Kiffe kiffe demain*, cède la place vers la fin de ce dernier au présent :

"Ils ont peut être raison les gens qui disent tout le temps que la roue tourne (...) 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..." (p.192)

Le présent employé dans ce passage prend une valeur générale. La narratrice se référant ainsi à une vérité générale affirme qu'on ne peut faire l'exception et arrêter le monde à un moment de détresse. En effet, Doria se rend compte que la vie ne s'arrête pas à un moment de désespoir, mais tout au contraire continue son parcours et prouve à l'homme qu'elle est un spectacle interminable de hauts et de bas. Ainsi, la narratrice énonce ces phrases en se référant au code gnomique² :

"J'ai remarqué qu'on se console toujours en regardant les pires que soi." (p.50).

¹ Zekri, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op. cit., p.56.

² « *L'un des très nombreux codes de savoir ou de sagesse...* »: Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 25

« Des fois, je me dis que la vie c'est vraiment un coup de chance quand même. On trouve qu'on a pas de bol, mais on pense pas aux gens qui en ont encore moins que nous... » (p89)

Kiffe kiffe demain a ainsi l'allure d'un "roman d'apprentissage" : apprendre à surmonter son malheur, à comprendre les bizarreries de la vie, à être compatissant, à ne jamais perdre l'espoir et surtout à aimer la vie. A ce sujet, la narratrice ajoute :

"Moi, j'ai appris que ça fait mal d'apprendre" (p.134)

Cependant, le passage au présent n'a duré que quelques lignes car le récit reprend son souffle et fait appel au futur simple. Quand le texte se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau commencement", on parle de "la fin-commencement"¹. Nous pouvons ainsi lire :

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 (...) on se souleva pour être reconnus, tous(...) Comme Rimbaud, on portera en nous" le sanglot des infâmes, la clameur des Maudits". (p.193)

Doria donne libre cours à son imagination et se projette dans l'avenir en proférant des espoirs et ambitions surprenants, et du coup, le lecteur ne reconnaît plus Doria "la pessimiste". Cette nouvelle Doria est pleine d'espoir et de détermination. En outre, nous remarquons dans ce passage une certaine maturité de l'héroïne : elle désire mener une révolte au nom des gens de la banlieue, mais que ce soit une révolte intelligente sans violence. Cette maturité est le fruit de plusieurs épreuves pénibles que Doria a pu surmonter. Cependant, le récit nous surprend en s'énonçant de nouveau au présent tout en marquant une "clôture épigrammatique". En effet, le texte proclame sa fin en une seule phrase constituant, pour elle seule, un paragraphe : "Faut que je côtoie moins Nabil, ça me donne de forts élans républicains..." (p.193)

¹ Armine Kotin-Mortimer, *La clôture narrative*, José Corti, 1989, pp. 22-23.

Cette "Phrase-fin" est une auto-analyse faite par l'héroïne Doria qui réalise qu'elle a changé de l'intérieur. Elle remarque que son espoir a non seulement repris vie, mais qu'elle devient de plus en plus enthousiaste. Outre les événements heureux qui ont contribué à ce changement, la fréquentation de Nabil en est apparemment la plus marquante.

L'homogénéité du récit peut aussi être rompue, comme nous l'avons signalé plus haut, par le changement de la voix et de la personne. En effet, la substitution d'une personne grammaticale par une autre est un fait de rupture qui doit être interrogé. Ce genre de changement est justement repérable dans l'avant dernier paragraphe de *Kiffe kiffe demain*. En effet, nous passons d'un "je" dominant au pronom indéfini "on". Ce pronom indéfini inclut non seulement le narrataire mais tous les habitants de la banlieue :

*"Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où **on** se soulèvera pour être reconnus, tous. 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". (p.193)*

L'histoire considérée comme signifié retrouvant sa concrétisation dans un texte, ne peut s'arrêter tout simplement à l'imposant point final de la narration. Mais, elle le dépasse amplement en promettant d'autres histoires à venir. En effet l'auteur de *Kiffe kiffe demain* pour clôturer son texte l'a tout simplement ouvert en marquant trois points de suspension. Prétendre clôturer un récit est ainsi une idée illusoire, et pour reprendre les paroles de Frédérique Chevillot :

"En faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture"¹

Cette fin n'est donc pas cyclique mais plutôt ouverte et dynamique : espoir et projection dans le futur.

¹ Chevillot, Frédérique, *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies/Anma libri, 1993, cité par : Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op.cit, p 51

CHAPITRE III: ETUDE ONOMASTIQUE

Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose "capitale". On ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre.

Flaubert (Correspondance, Gallimard, 1998)

Le choix des noms attribués aux personnages dans notre corpus d'analyse *Kiffe kiffe demain* mérite une approche très attentionnée. En effet, la plupart des noms sont chargés de connotations dues, soit à leur racine arabe, soit à l'imagination de l'écrivaine. Ainsi, chaque vocable est générateur de significances révélatrices.

Rappelons que "la nomination du personnage est un acte d'onomatopée, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être."¹ Octroyer un nom à un personnage se révèle ainsi un acte conscient répondant aux intentions de l'auteur. Ainsi, le lecteur attentif doit interroger ces noms et ne pas se fier à l'arbitraire du signe et se transforme du coup en un "« détective » onomatopéiste"². En effet, comme le remarque Roland Barthes dans son étude sur les noms proustiens :

"Le nom propre est un signe, et non, bien entendu, un simple indice qui désignerait, sans signifier [...] Comme signe, le nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme."³

Philippe Hamon, quant à lui, désigne le personnage en ces termes :

"Un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu"⁴.

¹ Roland Barthes cité dans Achour Christiane, Bekkat Amina, *Convergence Critique II*, Algérie, Tell, 2002. p.81.

² Ibid.

³ Ibid. p80

⁴ Hamon, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage" in R. Barthes, W. Kayser et al. , *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

Donc, le lecteur aurait à décoder à partir d'un signifiant les différents signifiés possibles ou plutôt visés pour deviner " *le programme de comportement et d'acte*" du personnage une fois son nom énoncé. Nous analyserons les noms de personnage dans le roman en tentant d'établir des correspondances entre le signifiant et les différents signifiés d'un nom (ou, si l'on préfère le langage peircien, entre *representamens* et *interprétants*).

La nomination des personnages dans *Kiffe kiffe demain* :

Dans notre corpus d'analyse *Kiffe kiffe demain*, les noms des personnages sont riches de connotation. Ainsi, cette étude nous permettra de dévoiler l'intention de l'auteur en affublant tel nom à tel personnage. Nous essayerons ainsi de discerner les différentes significations de ces noms en nous référant à des explications intuitives mais argumentées.

Nous procéderons d'abord par une analyse sémantique des noms qui nous orientera dans l'évaluation de la position qu'occupe chaque personnage dans la trame narrative. Enfin, nous expliciterons les relations fonctionnelles qu'établit chaque personnage avec les autres. Signalons que nous avons choisi seulement quelques noms de personnages qui nous ont semblé assez révélateurs.

La présence des personnages féminins dans *Kiffe kiffe demain* est très remarquable. Guène explique ce fait : « *C'est un choix. J'ai la conviction que le changement passera par les femmes.*¹ »

1. Doria ou la quête de filiation :

Doria est à la fois la narratrice et le personnage principal de *Kiffe kiffe demain*. Le nom donné à cette héroïne n'est nullement arbitraire. En effet, Faiza Guène a

¹ http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/portrait.html

choisi pour sa narratrice un nom chargé de connotations. "Doria" est un nom arabe qui se donne à lire de deux manières:

D'une part, ce nom en arabe renvoie incontestablement au terme : /douriya/ qui désigne "la progéniture". Le choix d'un tel nom est très significatif car la recherche d'une progéniture était la raison principale du départ du père. Cette absence du père a marqué l'héroïne pendant toute la dynamique romanesque et devenue carrément pour elle une obsession. L'absence de progéniture mâle causant le départ du père, apparaît ainsi comme un thème marquant dans le roman :

*" Je crois que je suis comme ça depuis que mon père est parti (...) **Papa, il voulait un fils. Pour sa fierté, son nom, l'honneur de la famille...**" (p.10)*

Un peu plus loin :

*"J'y pense à la mort des fois. Ça m'arrive d'en rêver. Une nuit j'assistais à mon enterrement (...) mon père, il était pas là. Il devait s'occuper de sa paysanne enceinte de **son futur Momo...**"(p.23)*

*"Et puis, l'autre mouflet, **c'est pas mon frère. C'est juste le fils de mon barbu de père**" (p.104)*

*"**Mais si j'étais un garçon,** ce serait peut-être différent...Ce serait même sûrement différent (...) Ouais tout se serait bien passé **si j'étais un mec**" (p.174)*

Doria assume mal son destin de fille et réalisant que son père l'a abandonnée injustement, elle commence à devenir de plus en plus pessimiste et ne cesse de se lamenter sur son sort en proférant des paroles humoristiques teintées d'amertume :

« L'avenir ça nous inquiète mais ça devrait pas, parce que si ça se trouve, on en a même pas. (p.22)

Doria se sent alors victime de sa destinée qui pèse sur elle et sur son avenir. Cependant, elle affronte son pessimisme en s'exprimant d'une manière surprenante qui ressemble à celle de Jamel Debbouz. Ce dernier déclare lors d'un spectacle qu'il a animé au Zénith :

" Vous n'avez aucune chance! Alors saisissez-la " (scène présentée au Zénith 2004 DVD). N'a-t-on pas raison alors de l'avoir qualifiée de " sœur de Jamel Debbouz".

Doria ne souffre pas seulement du départ du père mais aussi de leur situation sociale très difficile, chose qui l'a poussée à travailler comme nourrice pour les enfants.

Ainsi le thème du désespoir entraîné par la situation sociale et surtout psychique de l'héroïne apparaît comme un thème primordial dans *Kiffe kiffe demain*. Ce désespoir domine presque tout le texte (du moins la partie prise dans le sens *kifkif demain*). Cependant, ce sentiment du mal ressenti par l'héroïne est subi d'une manière assez amusante car elle tourne tout en dérision. A ce sujet Faiza Guène nous explique le choix d'une telle position :

"On ne peut pas faire semblant, nier la réalité. Je voulais raconter ces choses là mais sans tomber dans un misérabilisme. Dans les films et dans mon livre, il y a le duo d'une réalité difficile et de choses plus positives¹."

En revêtant ainsi une dimension humoristique, *Kiffe kiffe demain* acquiert une légèreté qui l'éloigne de la charge tragique et s'affiche comme un roman très plaisant à la lecture.

D'autre part, le nom "Doria" est également en arabe le nom d'un arbre très exceptionnel car dans la culture arabe cet arbre est désigné comme le symbole de la résistance et de la ténacité. Vu sa symbolique, ce nom d'arbre /dor/ a été porté par une femme très célèbre dans l'histoire arabe. C'était la première reine dans l'histoire de l'islam. Cette reine a marqué l'histoire vu sa forte personnalité impavide devant

¹ Rencontre de Faiza avec des élèves, lien : http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

les difficultés. Effectivement, Doria tout comme le personnage légendaire arabe, a montré de la ténacité en subissant des épreuves très difficiles surtout pour une adolescente. Elle a adopté un mécanisme de défense très surprenant, celui de développer un regard humoristique sur tout ce qui l'entoure.

Ainsi le nom de Doria est chargé de connotations et offre au lecteur le soin de les découvrir. Le nom "Doria" résume l'état psychique de la narratrice car il laisse entrevoir une héroïne se révoltant contre "les raisons stupides" du départ du père (la recherche de la progéniture étant la source de son malheur) et par ailleurs, une fille très courageuse qui a pu malgré tout surmonter ses difficultés et a surtout soutenu sa mère. Doria comprend en fin de compte qu'il faut toujours affronter ses difficultés et garder l'espoir : *"C'est peut être ça la solution : garder toujours un petit espoir et ne plus avoir peur de perdre."* (p.132)

Outre sa position de personnage central dans le texte, Doria présente au lecteur le monde (personnages et événements) ancrés dans la sensibilité et subjectivité d'une adolescente exceptionnelle.

Les relations de Doria avec les autres personnages sont présentées d'un point de vue distant et analytique. Chaque personnage est caractérisé, soit d'une façon dévalorisante en poussant des fois l'ironie à l'extrême, soit de manière à susciter la sympathie. Ainsi, les autres personnages sont perçus à travers la psyché de Doria. Guène nous informe plus sur son héroïne en ces termes :

"Mon personnage vit des choses difficiles, elle n'a pas un quotidien tout rose mais elle prend beaucoup de distance en le racontant. On en rit même si c'est un peu triste. Je raconte des choses importantes dont j'avais envie de parler. C'est plus marquant lorsque c'est raconté de façon particulière, avec un ton décalé."¹

Le signifiant "Doria" a ainsi deux signifiés renforçant sa symbolique, et confère, du coup, à ce nom un dynamisme romanesque considérable.

¹ http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

2. M^{me}Burlaud ou le psychologisme :

M^{me}Burlaud est la psychologue de l'héroïne Doria. Ce nom a une connotation péjorative teintée d'une certaine ironie. Le terme Burlaud se prête à deux interprétations :

Dans un premier lieu ce nom renverrait à l'adjectif "burlesque" qui désigne le caractère d'une chose extravagante et ridicule. Effectivement, l'auteure de *kiffe kiffe demain* nous présente une image péjorative de son personnage, ainsi nous pouvons lire :

" Mme Burlaud, elle est vieille, elle est moche et elle sent le Parapoux. Elle est inoffensive mais quelques fois, elle m'inquiète vraiment " (p.9)

Dans un deuxième lieu on peut "décortiquer " le mot "Burlaud" et lire dans

Burlaud : Bur = bure : la laine rêche

Laud = l'eau

Burlaud = la laine rêche + eau

Burlaud aurait, donc, le sens d'une laine mouillée qui expliquerait la qualification donnée par l'auteur :

"Mme Burlaud, elle est vielle, elle est moche et elle sent le Para-poux"(p.9)

Effectivement, la bure mouillée dégage une mauvaise odeur c'est peut être ce qui a inspiré Faiza Guène dans le choix de ce nom pour que son qualificatif "parapoux" ait un sens. Le nom Burlaud est cependant repris par l'héroïne vers la fin de l'œuvre : « *Déjà son nom Burlaud, non mais sérieux, ça rime à rien comme nom, et puis ça sonne moche. Après y a son parfum qui pue le parapoux* » (p. 175)

Le choix d'un tel nom semble ainsi basé sur des intentions ironiques reflétant l'imagination fertile de Guène. Ce personnage de psychologue n'a de relations directes qu'avec l'héroïne "Doria". Toutes les deux se donnent rendez-vous chaque lundi dans sa clinique. Mme Burlaud accompagne la narration jusqu'au bout, c'est une figure très importante dans la vie du personnage principal. Elle est ainsi

considérée en tant que "guide spirituel", quoique son caractère "bizarre" arrive parfois à bloquer la narratrice :

« Elle vient d'un autre temps. Je le vois bien quand je lui parle, je suis obligée de faire attention à tout ce que je dis. Je peux pas placer un seul mot de verlan ou un truc un peu familier pour lui faire comprendre au mieux ce que je ressens. »
(p.179)

Certes Doria a présenté sa psychologue à maintes reprises d'une manière dévalorisante, mais ce n'est qu'à la fin du roman qu'elle s'est rendue compte que Mme Burlaud lui a apporté énormément d'aide:

« 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 ça que j'ai réussi à aller mieux. Je nie pas qu'elle m'a aidé énormément. Tiens, je lui ai même dit merci à Mme Burlaud. Un vrai merci. » (p180)

Comme Mme Burlaud n'a pour patiente que Doria, ses relations avec les autres personnages se limitent à ce que Doria lui raconte. Alors, elle se contente de l'écouter car elle est la thérapeute-type selon la talking-cure :

« C'est ça ce que j'aime bien chez Mme Burlaud : elle juge jamais. Elle te prend toujours au sérieux, même quand tu fais un immeuble HLM en pâte à modeler mauve. » (p.49)

Avec ce personnage de psychologue qui marque le décor narratif de *Kiffe kiffe demain*, on assiste à un retour vers le psychologisme. Effectivement, le roman contemporain, après avoir déclaré la mort de l'auteur et l'effacement du personnage, reprend une nouvelle inspiration d'écriture de soi qui privilégie la subjectivité et la mise en relief du Moi.

3. Yasmina : le courage d'une mère

Ce nom est octroyé à la mère de Doria. Yasmina est une femme illettrée travaillant comme femme de ménage dans un formule1 Bagnolet. Yasmina, tout comme sa fille, a trouvé du mal à accepter le "départ lâche" de son mari :

La mère de Doria refuse de retourner au Maroc car comme l'explique la narratrice : *" Ma mère dit que ce serait une grande humiliation pour elle. On la montrerait du doigt" (p.22)*

Après Doria, elle a tout fait pour avoir un deuxième enfant mais en vain, cependant Yasmina atteste beaucoup de courage et de foi : *"Ma mère, elle dit que si mon père nous a abandonnées, c'est parce que c'était écrit." (p.20)*

Le choix du nom "Yasmina" pour la mère de l'héroïne, comme celui des autres personnages, a certainement une visée. Examinons d'abord sa signification : le nom "Yasmina" désigne en arabe "la fleur du jasmin". Nous pouvons ainsi deviner toute la symbolique du jasmin. En effet, cette fleur est le symbole de pureté, de beauté et d'espoir. Le personnage Yasmina, étant d'abord une mère, assume justement toutes ces significations. De plus, Yasmina est une femme courageuse qui a tout affronté pour un meilleur avenir pour elle et sa fille. Elle a commencé d'abord par affronter son illettrisme :

" Maman, elle va suivre une formation d'alphabétisation. On va lui apprendre à lire et à écrire la langue de mon pays (...) C'est marrant parce que maman appréhende cette formation. Elle est jamais allée à l'école, alors elle flippe. " (p.80)

En commençant sa formation, Yasmina a quitté le travail au formule 1 Bagnolet car elle y était mal traitée surtout par son responsable. Grâce justement à cette formation et à l'assistante sociale, elle décroche un poste de travail en tant que dame de cantine pour la municipalité :

"Quand elle me l'a annoncé, elle avait l'air heureuse et ça faisait un bout de temps que c'était pas arrivé. Elle est dame de cantine pour la municipalité. Elle sert les enfants de l'école." (p.143)

Tout comme sa fille, Yasmina a réalisé des changements dans sa vie et auxquels elle n'avait jamais pensé :

"Elle commence à lire quelques mots et elle est très fière d'écrire son prénom sans se tromper (...) Elle est active et libre maintenant alors qu'avant c'était loin d'être le cas." (p.116)

"Je sais pas ce qu'ils lui ont fait à la formation mais elle est plus la même. Elle est plus heureuse, plus épanouie." (p.144)

Yasmina entretient avec sa fille de très bonnes relations définies d'abord par le respect, l'amour et la solitude. Notons que la mère est une figure omniprésente dans la majorité des romans beurs (*Le thé au harem d'Archi Ahmed, Le gone du Chaâba, Béni ou le Paradis Privé*). Ces romans présentent souvent une image survalorisée de la femme-mère car « face à un nouveau système social (le système occidental) et à une nouvelle situation (celle de l'immigration), la femme du Maghreb, au lieu de perdre ses pouvoirs habituels, va les renforcer et les augmenter, au détriment de la figure paternelle¹ ». En effet, dans *Kiffe kiffe demain* c'est la mère qui prend tout en main après le départ du père. Guène, comme si pour rendre hommage à cette mère, l'auteure écrit à chaque fois « Maman » « ma Mère » avec une lettre majuscule.

¹MANGIA, Anna Maria, "Les rôles féminins dans les romans "beurs", lien: <http://www.limag.refer.org/Textes/Collimmigrations1/Mangia.htm>

4. Le père ou « l'absence béante »

Le nom du père n'est pas cité dans le roman, il est cependant désigné par plusieurs lexèmes : « *Papa* », « *mon père* », « *le barbu* », « *l'autre* ». Chaque vocable traduit l'état des sentiments éprouvés par la narratrice à l'égard de son père, c'est ainsi que Doria se retrouve balancée entre nostalgie, mépris et même indifférence. Ce lieu vacant du père entraîne du coup un besoin de restituer cette filiation perdue.

L'absence du père est un thème très récurrent dans la littérature d'émigration/immigration. Cette absence n'est pas seulement physique, le père peut être présent mais dénué de tout pouvoir. En effet, dans son deuxième roman *Du rêve pour les oufs*, Guène met en scène un père qui a perdu une grande partie de ses capacités mentales dans un accident de travail.

5. Hamoudi /Youssef et l'injustice sociale

Hamoudi :

Le nom "Hamoudi" vient du mot arabe "hamada" qui veut dire "remercier le bon dieu". "Hamoudi" est également utilisé dans certaines régions de l'Algérie, comme surnom pour une personne sympathique.

Cependant "Hamoudi" dans *Kiffe kiffe demain* n'est pas un surnom mais plutôt le prénom du meilleur ami de Doria. C'est un jeune très agréable qui l'a connue depuis qu'elle était "*pas plus haute qu'une barrette de shit*". Ils passent, tous les deux, des heures à discuter dans le hall de l'immeuble. Doria l'apprécie énormément au point qu'elle pense que "*si Hamoudi était un peu plus vieux, j'aurais bien aimé que ce soit mon père*" car Hamoudi, lui, n'a que vingt-huit ans. L'originalité de Hamoudi c'est que tout en étant un ex- prisonnier, fumeur de shit et voleur de voiture, il arrive très bien à réciter à Doria des poèmes de Rimbaud :

"Il me récite des poèmes d'Arthur Rimbaud. Du moins le peu qu'il se rappelle (...) mais quand il me les dit avec son accent et sa gestuelle de racaille, même si je comprends pas grand-chose au texte je trouve ça beau." (p.27)

Cela témoigne du contraste que vivent les jeunes de la banlieue qui tout en dévoilant un visage de délinquants, dissimulent un fond humaniste voire romantique. C'est seulement leur situation sociale difficile qui les pousse à suivre la mauvaise voie. Faiza Guène nous explique davantage :

" J'ai eu aussi envie de raconter les raisons, de donner des explications que nous n'avons pas l'occasion d'entendre. Sans porter de jugements, j'essaye de montrer que les gens sont humains, qu'ils sont dans un contexte socio-économique qui peut expliquer certains actes.¹"

Hamoudi est toutefois un jeune homme conscient et responsable :

"En roulant un énième joint, il m'a dit : "La famille c'est ce qu'il y a de plus sacré." Il sait de quoi il parle : il a huit frères et sœurs et ils sont presque tous mariés." (p.28)

C'est pour ces raisons qu'il décide de renoncer au métier de voleur et réussit à être embauché comme un agent de sécurité dans une entreprise mais on l'a vite renvoyé car on l'a accusé de vol :

"Hamoudi, il aimait bien ce travail. Il commençait à trouver ça bien la légalité (...) il est très brun, assez mat de peau et il a de gros yeux noisette... Une pure tête de Méditerranéen. Il dit que c'est la raison pour laquelle on l'a accusé injustement. Je sais pas s'il est parano mais en tout cas, ils avaient pas le droit de l'accuser sans preuve. Ça se fait pas." (p.124)

Hamoudi comme beaucoup de jeunes beurs est victime du racisme et de l'injustice sociale. Mais il n'a pas perdu confiance en lui et réalise que *"l'amour est aussi une façon de s'en sortir"*. En effet, sa rencontre avec Lila, femme divorcée élevant toute seule sa fille Sarah, a changé le parcours de sa vie:

"Hamoudi, grâce à Lila, est sorti de sa mauvaise impasse. Il a trouvé un nouveau travail: vigile à Malister, la petite superette d'en bas de chez moi. Mais c'est en

¹ http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

attendant de trouver autre chose et d'arrêter enfin le deal (...) il parle carrément de faire sa vie avec Lila" (p.157)

Hamoudi décide enfin de se marier avec Lila et de fonder une famille. Un parcours original : de voleur à père de famille, il devrait tout comme son nom l'indique, remercier le bon Dieu pour un tel changement.

Youssef :

Le nom "*Youssef*" dans la culture arabo-musulmane fait référence au prophète Youssef réputé pour sa beauté incroyable et le fait d'être emprisonné injustement. Le personnage Youssef dans *Kiffe kiffe demain* partage justement toute ces caractéristiques avec le prophète cité dans le coran:

"Youssef, il conduit vite, il est grand et il est très beau. Quand on était petits, on était dans la même école primaire, il me défendait tout le temps parce que j'avais pas de frère et que lui était un "grand de CM2".

Youssef est donc un garçon gentil et très humaniste. C'est le fils de "tante Zohra", l'amie de la mère de Doria. Cependant, il a été accusé d'implication dans un trafic de drogue et de voitures volées. Doria pense qu'il est innocent :

« (...) j'y comprends plus rien à cette justice pas juste si **Youssef va en prison.** »
(p.36)

"Il méritait vraiment pas de perdre un an de sa vie aussi bêtement. C'est comme Hamoudi. Après la prison, il a fait de l'intérim et de pleins petits boulots de merde, aussi galère les uns que les autres (...) il vit du deal et il peut pas mener une vie normale." (p.87)

Guène a ainsi choisi ce nom à dessein pour faire encore allusion à l'injustice. Youssef est à l'instar de beaucoup de jeunes de la banlieue qui gâchent leur vie en s'impliquant dans des histoires malveillantes et donnent ainsi une mauvaise image

de leurs quartiers. Pourtant ces jeunes sont pleins d'énergie qui pourrait être exploitée si elle était prise en charge.

6. Nabil : le nul ou le noble ?

Le choix de ce nom n'est aussi nullement innocent. Nabil en arabe veut dire "noble". Cependant, cette noblesse n'apparaît qu'à la fin du roman car Nabil est présenté au début de *Kiffe kiffe demain* comme un garçon "nul" :

"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" (p.46)

Signalons toutefois le jeu de mots entre le qualificatif "nul" et le nom du personnage "Nabil". Ces deux mots ont la même initiale "n" et finale "l". La nullité de Nabil ne se traduit guère par son manque d'intelligence mais plutôt par sa dépendance à l'égard de sa mère. Sa mère étant une femme prétentieuse croyant que son "fils Nabil c'est un génie":

" J'ai remarqué que les mères arabes pensent souvent ça de leur 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. " (p.46)

Nabil est le fils d'une copine de la mère de Doria. Il vient chez elle pour l'aider à faire ses devoirs, mais ce qui gêne Doria c'est que Nabil se prend vraiment pour un génie :

"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 (...) Ce type, il se la raconte trop! Il croit qu'il connaît tout sur tout." (pp.46-47)

Il est le premier garçon à avoir embrassé Doria. C'était un baiser par surprise, alors elle était très contrariée :

"Non seulement il bouffe tous mes crackers mais en plus il ose m'embrasser sans demander mon avis! (...) ça ressemble pas vraiment à ce que j'avais imaginé pour

mon premier baiser (...) je lui en veux à Nabil de m'avoir volé mon premier baiser"
(pp.100-101)

Mais petit à petit elle commence à réaliser que "Nabil" n'était pas un garçon "nul" mais plutôt "noble". Observons alors ce passage de "nul" à brave (noble):

*" Mais si j'analyse la situation, je vois **qu'il m'a aidé pendant des mois en échange de rien**, et surtout qu'il a été **très courageux** d'oser m'embrasser par surprise en prenant le risque de recevoir un coup de genou là ou ça fait mal (...) C'est vrai **il n'est pas aussi nul** que ça au font. C'est même **un brave type** " (p.132).*

Enfin Doria et Nabil se sont réconciliés et sont devenus même amoureux :

"Voilà je me suis réconciliée avec Nabil et je crois aussi que... je l'aime bien."
(p.185)

7. Tante Zohra :

"Tante Zohra" comme l'explique Doria : *"c'est pas ma vraie tante mais comme elle connaît Maman depuis très longtemps, je l'appelle comme ça par habitude".* (p.33). L'appellation *tante* est utilisée dans la culture arabe comme un signe de respect pour les femmes d'un certain âge. Le nom "Zohra" ne nécessite pas notre intervention pour l'expliquer car Doria intervient pour la première fois et explicite la signification du nom du personnage :

*« Tante Zohra, elle a de grands yeux verts et elle rit tout le temps. C'est une algérienne de l'Ouest, de la région de Tlemcen. En plus elle a une histoire marrante, 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. Ça veut dire "chance" en arabe.** » (p.34)*

Cependant, Guène a choisi ce prénom avec des intentions ironiques. En effet, cette dame « *Chance* », en réalité n'a pratiquement pas de chance dans la vie : son mari a épousé une autre femme, son fils Youssef est emprisonné, et de fait la pauvre

souffre énormément car si elle était "le porte bonheur" de son pays, sa vie en est par contre très malheureuse. Zohra est la seule confidente de Yasmina, elles passent des heures à discuter chacune de son malheur. Pourtant, Zohra garde toujours le sourire :*"Elle rit tout le temps (...) Je l'aime beaucoup parce que c'est une vraie femme. Une femme forte."* (p34)

8. Lila ou le métissage impossible :

Le nom Lila a deux significations : en français « lila » renvoie à l'homophone "Lilas" qui est le nom d'une fleur, tandis qu'en arabe dialectal le vocable "lila" renverrait à " la nuit".

Lila est une algérienne qui travaille comme "caissière au Continent de Bondy et elle fait la cuisine". C'est la femme chez laquelle Doria fait du baby-sitting et elle nous la présente ainsi :

"Elle s'appelle Lila et elle a trente ans (...) Elle porte un petit trait fin et régulier d'eye-liner sur les paupières, a de jolis cheveux bruns qui rebiquent, un beau sourire (...) Lila est séparée du père de Sarah depuis peu (...)elle m'a à peu près raconté comment ça s'est passé. Ses yeux étaient pleins d'amertume. Il a dû tout lui prendre." (p.60)

Essayons maintenant de faire les correspondances entre les connotations du nom de ce personnage et sa fonction dans l'histoire. D'après la description de Lila nous constatons que c'est une fille charmante, alors le signifié "lilas" lui sied parfaitement. Quant au deuxième signifié (la nuit), Guène y aurait pensé en parlant de l'expérience dure qu'a vécue Lila. En effet, elle s'est mariée à un français alors que les deux familles étaient contre cette union :

" Dans la famille du père de Sarah (fille de Lila), ils sont bretons depuis au moins...je sais pas moi...dix-huit générations, alors que chez Lilas, c'est tendance famille algérienne traditionnelle soucieuse de préserver les coutumes et la religion." (p.130)

Ce mariage était un vrai échec car les deux partenaires l'ont fait "*par rébellion plus que par amour*". Lila a supporté beaucoup d'humiliation de la part de son beau-père et son mari qui chômait et buvait tout le temps, tout simplement cette expérience était pour elle un moment sombre comme "une nuit". Cependant cette période n'était qu'un mauvais souvenir, car Lila élève toute seule sa fille, elle se sent plus libre et elle a décidé de refaire sa vie avec Hamoudi.

Guène à travers ce personnage saisit l'occasion pour parler de ce phénomène social : le mariage entre maghrébins et français. En effet, cette mixité, quoique de plus en plus répandue en France, est sévèrement jugée par les deux familles, essayant chacune pour sa part, de conserver sa particularité et considérant ce phénomène comme très dangereux voire menaçant leurs traditions, religion et donc leur identité.

8. Les assistantes sociales :

Après le départ du père, Doria et sa mère ont "*eu droit à un défilé d'assistantes sociales à la maison.*" Pendant toute la trame narrative Doria ne parlait que de deux assistantes sociales mais elle n'a jamais cité leur nom. Elle les désignait plutôt en ces termes :

*"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 (...) Avant Mme **Dumachin**, c'était un homme (...) l'assistant social était tout le contraire de Mme **Dutruc**. Il plaisantait jamais, il souriait jamais (...) Mme **Duquelquechose**, même si je la trouve conne joue mieux son rôle d'assistante sociale de quartier qui aide les pauvres. "* (pp.17-19)

"Dubois", "Dupont", "Dupré", "Dumachin", "Dutruc" et "Duquelquechose" sont des termes connotant l'indifférence et le rejet. Doria étant une adolescente n'a pas envie d'être traitée comme "une assistée". Leur situation sociale lamentable nécessite quand même l'intervention des assistantes sociales qui s'occupent de leur trouver de meilleures conditions de vie. Doria s'en est rendu compte à la fin du récit :

" Peut-être qu'en fait Mme Dubidule, c'est la fille naturelle de l'abbé Pièrre et de sœur Emmanuelle et qu'elle est la générosité incarnée...Soudain je l'aimais notre chère et adorée assistante sociale." (p.189)

Remarquons que l'absence de nomination des assistantes sociales a conféré à ces dernières un statut de "personnage type".

Les noms de personnages dans *Kiffe kiffe demain* sont ainsi soigneusement choisis par l'auteure. Un choix qui répond aux exigences de l'illusion du réel et de la vraisemblance. Faiza Guène a su, donc, à travers les noms de ses personnages écarter l'arbitraire du signe et ancrer davantage la fiction dans un contexte socioculturel assurant ainsi, la cohérence du texte et au même titre la crédibilité du lecteur.

Cette première partie, intitulée les abords de l'œuvre, nous a permis de prendre contact avec les premiers truchements de l'œuvre. Cette démarche nous a semblé nécessaire dans la mesure où elle nous offre des seuils d'analyse importants pour l'approche de toute aventure scripturale. Effectivement, les indices paratextuels sont considérés de nos jours comme l'un des éléments primordiaux qui génèrent une signification lourde de sens et orientent tout acte de lecture. De plus, les techniques d'entrée et de sortie de l'œuvre nous renseignent sur les intentions de l'auteure et sa manière propre de tenir la bride du début et de la fin de sa structuration romanesque. L'analyse onomastique était également pour nous, l'occasion de saisir l'importance du nom dans la détermination du rôle narratif octroyé à chaque personnage, ainsi que sa dimension socioculturelle exploitée dans le roman.

Deuxième partie :
L'écriture autofictionnelle

Chapitre I : L'autofiction : l'ambiguïté d'un concept.

"Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture"¹

Ricardou

Le terme autofiction est employé pour la première fois par le romancier et critique français *Serge Doubrovsky* pour ainsi qualifier son roman *Fils*, publié en 1977. Le recours à ce néologisme était pour Doubrovsky une réaction aux analyses effectuées par Philippe Lejeune. En effet, dans son ouvrage théorique *Le pacte autobiographique*, Lejeune a tenté de dresser une classification des « écrits de soi » en se reposant sur deux critères : l'identification du nom de l'auteur et celui du personnage ainsi que le pacte établi (romanesque ou autobiographique). Il a tout résumé dans un tableau et en est sorti avec deux cases vides. Dans les « deux cases aveugles », Lejeune considère « *exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique²* ». Doubrovsky étant alors, en pleine rédaction de son roman décide de défier Lejeune et de remplir l'une de ces cases où l'identité du nom coïncide avec un pacte romanesque. Doubrovsky l'avoue justement dans une lettre à Lejeune :

« J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire³. »

Effectivement, *Fils* est un roman autodiégétique dont le personnage principal porte le nom de *Serge Doubrovsky* (*pacte autobiographique*) tandis que l'indication générique mentionnée dans la première de couverture est bel et bien « roman »

¹ Ricardou, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, essais, Seuil, collection "Tel Quel", Paris 1967, p.111.

² Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.28.

³ Lettre du 17 octobre 1977 cité par P. Lejeune in *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p.63.

(pacte romanesque). Doubrovsky introduit ainsi la notion d'autofiction dans le champ littéraire et la définit ainsi :

« *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.*¹ »

L'autofiction entreprend donc de marier deux pactes contradictoires : un pacte autobiographique (où l'auteur se déclare explicitement narrateur et personnage et s'engage ainsi à dire la vérité) et un pacte romanesque (dès que le livre est sous-titré roman, il exclut tout rapport avec la réalité et place la *diegèse* au cœur de la fiction.). Le pacte autofictionnel associe ainsi deux éléments considérés autrefois incompatibles donnant naissance à un « pacte oxymorique² » bien représenté par l'expression de Sartre : " *c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une.*³ "

L'autofiction comme événements réels enveloppés dans une étoffe de fiction nous renvoie à la conception du roman autobiographique qui s'élabore également sur la base d'interaction entre réel et fiction. Qu'est ce qui sépare alors autofiction du roman autobiographique ? Gasparini dans *Est-il je ?* montre que la différence n'est que nuance. Dans le roman autobiographique l'auteur dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel aux événements réels (vécus) pour construire sa fiction, tandis que dans l'autofiction l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau destin qui dévie d'un moment à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre réel et fiction se retrouvent embrouillées. Doubrovsky explique ainsi son projet : « *L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens*

¹ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

² Jaccomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, cité in Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>

³ Sartre, Jean-Paul, *Situations X*, Paris, Gallimard, p. 145.

plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte.¹»

Cependant, cette notion reste ambiguë dans le champ littéraire engendrant maintes contradictions. En effet, chacun donne une orientation personnelle à ce concept qui ne cesse de fasciner écrivains, critiques et étudiants. Genette se basant sur le « protocole nominal²» distingue deux genres d'autofictions : d'une part « *les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel³* », d'autre part, il nomme « fausses autofictions » toutes les œuvres qui « *ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses* ». Genette trouve absurde le pacte énoncé par les fausses autofictions et pour ainsi les qualifier il parle « d'entreprise boiteuse⁴ ».

Quant à Colonna, il propose une définition qui s'écarte énormément de celle de Doubrovsky :

« La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes⁵ »

Donc, pour Colonna l'autofiction s'appuie sur la triade (auteur = narrateur = personnage) tout en ancrant l'histoire dans un univers purement fictif et qui ne fait même pas allusion au réel. Il distingue, par ailleurs, quatre autofictions: l'*autofiction fantastique* (l'écrivain est au centre du texte comme dans une

¹ Doubrovsky, Serge, « *autobiographie/vérité/psychanalyse* », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p.70, cité par Gasparini, P., *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004, p.23.

² Colonna, V., *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 46.

³ Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 87.

⁴ Ibid.

⁵ Colonna, V., *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit, p.3.

autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance¹), l'*autofiction spéculaire* : (l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre, il n'occupe qu'un petit rôle, une silhouette à la Hitchcock traversant ses films²), l'*autofiction intrusive* où « l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur³ » et l'*autofiction biographique* (L'auteur est le pivot de son livre, il raconte sa vie mais il la fictionnalise en la simplifiant, en la magnifiant ou, s'il est maso, en rajoutant dans le sordide et l'autoflagellation⁴). Notons que ce dernier type de l'autofiction, proposé par Colonna, l'*autofiction biographique*, est l'acceptation la plus en vogue de nos jours.

Lejeune ne tarde pas également à donner son opinion au sujet de l'autofiction, cas dont il ignorait l'existence quelques années au préalable :

« Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà⁵ ».

Cette conception de Lejeune rejoint l'*autofiction fantastique* de Colonna ou encore celle de Laurent Jenny « l'autofiction référentielle » :

« L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles.⁶ »

Selon Jenny la fictionnalisation peut porter sur plusieurs éléments donnant ainsi plusieurs autofictions : la fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, la

¹ Colonna, V., *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit, p.75.

² Colonna cité par : Corinne Durand Degrange, *L'autofiction*, synthèse en ligne : http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=736

³ Ibid., p.135.

⁴ Colonna cité par : Corinne Durand Degrange, *L'autofiction*, synthèse en ligne : http://www.weblettres.net/spip/article.php3?id_article=736

⁵ P. Lejeune, *Moi aussi*, Parsi, Seuil, 1986, p.65.

⁶ Jenny, L., *L'autofiction*, cours en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>

fictionnalisation de l'identité du narrateur et la fictionnalisation de l'identité du personnage.

Le côté référentiel de l'autofiction semble avoir pour souci le maintien de vraisemblance, c'est dans ce sens que Marie Darrieussecq définit clairement l'autofiction : « *Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie"*.¹ »

Lecarme², quant à lui, distingue deux usages de la notion : l'autofiction au sens strict du terme (les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction) et l'autofiction au sens élargi, un mélange de souvenirs et d'imaginaire³.

Vu cette multitude de tentatives de définitions, Mounir Laouyen⁴ pense que tant que l'autofiction n'a pas eu une délimitation bien définie dans le champ littéraire elle ne peut être considérée comme un genre à part entière, il propose ainsi de la ranger dans ce qu'il appelle « la catégorie textuelle ».

Quant à Céline Maglica, elle soulève un point très intéressant : « *L'autofiction n'est pas une fictionnalisation de soi : se fictionnaliser, c'est partir de soi pour créer une existence autre, c'est transposer son être dans le champ des possibles qui pourraient / auraient pu avoir lieu dans la réalité. L'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture, un lieu qui n'aura jamais lieu... C'est, en quelque sorte, l'énonciation elle seule qui est fiction dans le livre.*⁵ »

Maglica attire, donc, l'attention sur l'importance de ne pas confondre les deux expressions « *fictionnalisation de soi* » et « *autofiction* » qui sont, selon elle, deux

¹ Darrieussecq, Marie, « *L'autofiction, un genre pas sérieux* », *Poétique* n° 107, p.369-370

² Lecarme, Jacques, "*L'autofiction : un mauvais genre ?*", in *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992*, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6

³ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Autofiction>

⁴ Laouyen, M., *L'autofiction une réception problématique*, en ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>

⁵ Céline Maglica, « *Essai sur l'autofiction* », art. en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>

conceptions totalement différentes. Elle souligne également un autre point assez important : l'autofiction n'est conçue que dans le champ de l'écriture avec « un langage en liberté ». Or, cette conception de l'autofiction définie par rapports à des effets de langage ne diffère en rien de l'idée initiale de Doubrovsky. En effet, après avoir fait le tour de plusieurs analystes et critiques, l'autofiction semble être mal comprise, à ce sujet Doubrovsky affirme que « *dans ses ouvrages tout a été vécu, la matière est le réel, seulement le réel (rien n'est inventé) ; c'est l'écriture qui transforme cette matière brute ; l'autofiction est donc d'abord un exercice de style, une mise en forme expérimentale du réel par le langage (voir certaines dispositions typographiques originales dans ses ouvrages, etc)*¹ ».

Donc, seul le langage est capable de créer un univers de fiction et donner vie aux événements réels qui sont la matière première de cette belle mystérieuse autofiction. Cependant, presque toutes les conceptions proposées à la suite de Doubrovsky ne tenaient pas compte de cet aspect stylistique de l'autofiction.

Dans les deux cas de l'autofiction référentielle ou stylistique, l'autobiographie se retrouve remise en cause. D'une part, sa prétention autobiographique à dire la vérité n'est plus crédible car depuis les travaux de Freud en psychanalyse, il est devenu inconcevable de pouvoir cerner une réalité : dire la réalité ne serait alors qu'une intention. C'est justement dans ce sens que Maurois déclare en 1928 : « *Il semble que l'autobiographie, au lieu d'ouvrir le chemin de la connaissance de soi, engage son auteur dans le sens d'une infidélité à soi-même impossible à éviter*² »

D'une autre part, on aurait reproché à l'autobiographie son style littéraire recherché dans le sens où « *la belle forme du style sanctifierait le récit de vie exemplaire en le faisant passer sur le plan de l'art.*³ ». Doubrovsky insiste justement sur ce point : « *Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de*

¹ Doubrovsky, cité par Corinne Durand Degranges, *L'autofiction*, op.cit.

² Maurois, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Au sans pareil, 1928. Citation rapportée par Grassi, Marie-Claire, " *Rousseau, Amiel et la connaissance de soi* ", in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du Colloque international de Nice, 11-13 janvier 1996, p. 229, cité par « *L'autofiction : Une réception problématique* », art. en ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php#FM31>

³ Jenny, Laurent, *L'autofiction*, lien :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>

ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements 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.¹».

L'autofiction doubrovskyenne ou stylistique (Laurent Jenny), lâche ainsi la bride du langage et se donne aux sensations déchainées d'un inconscient spontané, seule l'écriture rendrait ainsi compte d'une réalité foisonnante de détails subtils. Ainsi, à la différence de l'autobiographie mise au crible de la conscience, l'autofiction serait « *l'autobiographie de l'inconscient*² ». L'écriture autofictionnelle est donc d'une inspiration psychanalytique, c'est une écriture associative, écriture de cure, une écriture de confession et de confiance où se donne à nue une profondeur d'un Moi en émoi. C'est ainsi qu'écrire une autofiction ne nécessite pas d'avoir une vie exceptionnelle ou un style littéraire admirable. Mais, il suffit juste de savoir s'abandonner entièrement à l'ivresse de l'écriture sans même chercher à se relire ainsi qu'à la manière des surréalistes, écrire le moment présent, retracer ses souvenirs, peindre ses fantasmes en soumettant le tout à la logique du désordre de la mémoire.

Toutefois, par son souci de simplicité et de spontanéité accrue ainsi que son ouverture à un large public, l'autofiction se retrouve souvent qualifiée de genre bas « presque *infra-littéraire*, à la portée de tous les inconscients et de toutes les incompétences stylistiques³ ». L'absence de soin d'écriture et la valorisation d'un langage débridé ont poussé certains à la qualifier encore de « genre pas sérieux⁴ ». Mais, nous nous demandons si cette manière qui permet d'exprimer un Moi fuyant n'aurait pas sa propre logique, ses propres intentions et stratégies ? Ne répondrait-elle pas à un besoin du nouveau millénaire ?

¹ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, prière d'insérer.

² Jenny, Laurent, *L'autofiction*, op.cit.

³ Ibid.

⁴ Darrieussecq, Marie, « *L'autofiction, un genre pas sérieux* », Poétique n°107, 1996

Notons que ce rappel théorique était nécessaire dans la mesure où il nous a aidée à orienter notre choix parmi un foisonnement de définitions de l'autofiction.

Nous avons opté à aborder l'autofiction sous un aspect qui lui est plus attribué depuis son apparition : l'aspect stylistique. En effet, les approches contemporaines ne cessent d'évoquer l'autofiction non pas dans la conception de son inventeur Serge Doubrovsky mais plutôt sous les autres conceptions complètement différentes qui ont été proposées à la suite de Doubrovsky.

C'est cet aspect scriptural de l'autofiction qui nous intéresse dans l'approche de l'écriture de Guène.

Chapitre II : L'autofiction stylistique dans *Kiffe kiffe demain*

Nous essayerons de prouver que *Kiffe kiffe demain* est une autofiction stylistique et cela en cherchant tous les aspects de spontanéité dans la langue employée par Faiza Guène. La présente analyse se chargera justement de voir plus clairement cette manière de dire la réalité sans tenir compte de la pesanteur d'une langue littéraire soutenue. Nous examinerons donc toutes les manifestations d'une langue spontanée et nous analyserons dans ce sens les différents écarts par rapport à une langue normée.

La langue employée dans *Kiffe kiffe demain* est particulièrement exceptionnelle vu son rapport à l'oral. En effet, elle est richement oralisée avec l'emploi de mots familiers, argotiques et même verlanisés. De même la syntaxe obéit aux règles de l'oral en utilisant des structures s'écartant de la norme de la langue standard. Notre analyse aura donc au centre de son intérêt ce que Michel Laronde appelle "le discours décentré" : "*Tout texte qui, par rapport à une Langue commune et une Culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques. Il s'agit de Textes qui sont produits à l'intérieur d'une Culture par des écrivains*

partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui du Texte et celui de l'Ecrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur canoniques du message¹.

Nous approcherons ces « décalages » sous différents plans : linguistique, phonologique et sociolinguistique. Le français parlé s'avère très intéressant à analyser dans un espace de l'immigration où « il s'agit avant tout d'un espace de l'oral, au sein d'une « Société d'accueil » où domine davantage l'écrit, et peut être plus encore l'image² ». Notons que les manifestations du français relâché sont à la fois phono-syntaxiques et lexicales.

I. Une langue au bout de la langue

I.1. Les propriétés phono-syntaxiques :

I.1.1 La prononciation :

En cherchant un effet de réel, Guène s'est attachée à garder dans son écriture les caractéristiques d'un parler oral. Notons que la langue soutenue reconnue par sa prononciation bien articulée s'oppose à l'oral qui prône tout au contraire l'idée du "moindre effort" et donne de ce fait la priorité au relâchement de l'articulation ainsi qu'à l'économie lexicale.

Le (e) muet est l'une des manifestations de cette prononciation dite familière :

« On appelle e muet (ou caduc) une voyelle centrale dont la prononciation est proche du [ø] ou du [œ], et qui a la particularité de pouvoir être omise dans certaines positions. C'est la voyelle minimale du français à la fois celle vers laquelle tendent les autres en prononciation affaiblie, et le son de remplissage produit sur une hésitation.³ »

¹ Bonn, Charles, « Espace littéraire émergent », lien : http://www.lebkiri.com/HTML/Charles_bonn.html »

² Ibid.

³ DERIVERY, Nicole, *La Phonétique du français*, Seuil, Paris, 1997, p.36.

Selon, Nicole DERIVERY, "ce son est appelé (e) caduc parce qu'il est susceptible de tomber, (e) muet parce qu'il n'est pas toujours prononcé, (e) atone car il ne paraît jamais en syllabe accentuée et parfois même (e) féminin car il est la marque de l'opposition entre le masculin et le féminin.¹ "

La chute du (e) muet est de plus en plus fréquente quand l'auteure emploie une langue se rapprochant davantage du répertoire familier. Cette chute est ainsi "une pratique qui a pour effet de marquer péjorativement un discours, laissant entendre qu'il s'agit d'une spécificité populaire²" Notons que ce (e) est susceptible de "tomber ou se maintenir selon l'entourage consonantique ou le style employé par le locuteur.³ "

Ce (e) tel qu'on le transcrit dans l'alphabet international⁴ [] est occulté à maintes reprises au niveau de plusieurs éléments. Dans *Kiffe kiffe demain* ce phonème a été éliminé dans la prononciation du pronom personnel "je" :

En supposant que celui qui fait la voix off serait lassé de ce métier. Doria imagine alors ce qu'il pourrait bien dire à ce sujet : *"elle a pas tort la gamine... C'est vrai ça, on a des vies de merde, j'crois bien que je vais arrêter de faire la voix off à la télé(...) j'veux dire personne nous demande des autographes dans la rue à nous(...) j'vais créer une association: Les Voix off anonymes, parce que personne lit mon nom au générique de fin de reportages. J'en ai marre, j'suis à bout..." (P.141)*

Dans l'exemple ci-dessus le (e) muet a été éliminé de manière volontaire et même courante au niveau d'un français relâché. Remarquons que le [] est précédé d'une seule consonne, chose qui rend sa suppression très courante. A ce sujet, Françoise Cadet précise davantage: *" le e intérieur tombe généralement s'il est précédé d'une seule consonne (sam(e)di), et se maintient s'il est précédé de deux consonnes ou*

¹ DERIVERY, Nicole, *La Phonétique du français*, op.cit., p.37.

² GADET, Françoise, *Le Français populaire*, Paris, PUF, 1992, p. 37.

³ RIGAULT, André, *La Grammaire du Français Parlé*, Paris, Hachette, 1971, p. 115

⁴ Un alphabet phonétique international (API) a été proposé en 1888 par l'association phonétique internationale, pour décrire les sons des langues diverses. Chaque symbole phonétique représente un seul et unique son ; un symbole phonétique est toujours entouré des crochets.

plus (maigrelet). Il peut cependant être conservé en première syllabe de mot après une seule consonne (on redonne ou on r(e)donne).¹"

Signalons également un cas où le (e) muet est éliminé ainsi que la consonne qui le précède :

En parlant de sa mère la narratrice dit : "*M'en fous. Du moment que j'étais jolie dans les yeux de Maman. Quand les gens disent que je lui ressemble, je suis fière.*" (p.161)

Ainsi, le pronom personnel "je" est totalement supprimé car à l'oral le locuteur tend à sauter plusieurs phonèmes vu la rapidité du débit. A ce sujet Leon Pierre nous explicite : « *Toute adresse publique, discours, sermon, conférence, ralentit le débit et entraîne la prononciation d'un grand nombre de E caducs. [...] A l'inverse, la conversation spontanée rapide tend à gommer les E caducs facultatifs²* ». De plus, la suppression du pronom renforce davantage l'effet d'oralité.

La prononciation du français relâché ne se limite pas qu'à la chute du (e) muet mais se manifeste aussi sous plusieurs phénomènes, entre autres la troncation des voyelles inaccentuées tel que le [y] du pronom personnel tu [ty] :

«*Le y de (tu) [...] disparaît en usage familier quand le verbe suivant commence par une voyelle, règle qui dans certains usages peut être étendue à la position préconsonantique³* ». Donc, ce [y] est supprimé devant les voyelles. Cette troncation du [y] est très abondante dans *Kiffe kiffe demain* :

Parlant de la sincérité d'un merci adressé à Leila, Doria dit : "*Et c'était un vrai merci, celui que tu dis quand tu le penses pour de vrai, quand t'es heureux et que t'as pratiquement les larmes qui te picotent au coin des yeux*" (61)

Outre la suppression du [y], du pronom personnel tu, nous remarquons dans ce dernier exemple la prononciation relâchée de l'adverbe "bien" qui est mué en "ben". Ce phénomène est nommé la troncation de la semi-voyelle après consonne.

¹ GADET, Françoise, *Le Français populaire*, op.cit, p. 36.

² LEON, Pierre, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Nathan , 1993, p. 146.

³ GADET, Françoise, *Le Français ordinaire*, op. cit., p. 104.

Après toutes les bonnes nouvelles qui ont succédé dans la vie de Doria, elle avoue: "*Eh **ben** voilà, ça me suffit comme cadeau d'anniversaire, savoir qu'il y a une justice ici-bas*" (p.177)

La troncation du [j] de "bien" est une pratique très courante à l'oral. La narratrice adopte cette articulation pour faciliter la prononciation.

La prononciation relâchée s'étend aussi à l'alternation du "oui" prononcée "ouais". Doria recourt à cette prononciation en nous rapportant ce qui s'est passé entre elle et Nabil quand il est rentré des vacances : "***Ouais**, on a vraiment discuté de tout. Même de... du truc qui me faisait un peu honte quand même. Ce que vous savez.*" (p.184)
Le français relâché ne se prive pas également d'escamoter le (il) impersonnel dans les tournures "il y a" et "il faut".

« La prononciation de il y a se fait de trois façons, selon la vitesse du débit. En trois syllabes, en deux ou en une seule. [i-il-ja], [il-ja], [ja]. ¹»

L'élision du pronom personnel « *il* » est abondante dans *Kiffe Kiffe demain* : la narratrice nous parle des immigrés qui gardent toujours l'espoir de revoir leur pays natal en disant :

" *Certains espèrent toute leur vie retourner au pays. Mais beaucoup n'y reviennent qu'une fois dans le cercueil (...) y en a quand même qui réussissent à retourner là-bas. Comme celui qui me servait de père.*" (p.106)

Doria remarque l'impact de Nabil sur elle et dit : « *Faut que je côtoie moins Nabil, ça me donne de forts élans républicains...* » (p.193)

I.1.2 Langue maternelle et interférence :

Dans les premiers moments de l'apprentissage d'une langue étrangère, le locuteur laisse apparaître inconsciemment dans son discours quelques propriétés du système langagier maternel. En effet, même un locuteur « *quasi-natif trahira quelquefois son statut de non-natif à travers une erreur d'accord, une faute de*

¹ BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p. 38.

prononciation ou de prosodie, une préposition inhabituelle ou erronée, un débit un peu plus lent que la moyenne¹ ». Ces manifestations langagières qu'elles soient d'ordre grammatical ou phonologique sont dues souvent à une non maîtrise de la langue cible. Cependant, ces écarts de « *la norme standard* » sont plus fréquents chez les locuteurs ayant appris la langue étrangère tardivement, car comme le déclare Scovel « *un apprenant dont l'acquisition de la L2 ne commence qu'après la puberté aura inévitablement un accent non-natif. Ce déficit serait dû à des facteurs neurobiologiques, en particulier à des difficultés de coordination neuromusculaire.*² ». Toutefois, ces contraintes biologiques sont plus fortes au niveau de la prononciation.

Ainsi, cet apprenant adulte adopte une interlangue très marquée par sa langue maternelle. Dans *Kiffe kiffe demain* la narratrice met en scène des personnages adultes en mettant en relief les déficits d'ordre phonologique. Ces personnages étant bilingues ont pour langue maternelle la langue arabe, il conviendrait alors de rappeler quelques divergences phonologiques entre le français et l'arabe. L'arabe est une langue à consonantisme³ riche (26 phonèmes) mais à vocalisme pauvre car elle ne comporte que trois voyelles ([ɑ], [u] et [i]). De ce fait, l'arabophone se retrouve perplexe devant le système vocalique riche de la langue française. En effet, un arabophone trouve des difficultés à réaliser le mouvement d'arrondissement et de projection des lèvres en réalisant les voyelles telles que : [y] [u] [ø] [œ] [o] [ɔ] [ɑ] et du coup ne perçoit pas la différence entre [y] et [u]. La difficulté se

¹ DEWAELE, Jean-Marc, "Vive la différence ! Les choix sociolinguistiques et sociopragmatiques des usagers multicompetents du français langue étrangère", art. En ligne : <http://www.infolang.u-paris10.fr/modyco/textes/actualites/ProgrammeColloqueQuasiNatif.doc> -

² Scovel, T., *A time to speak. A psycholinguistic inquiry into the critical period for human speech*. Rowley, MA: Newbury House. 1988, Cité par : Birdsong, David, « Authenticité de prononciation en français L2 chez des apprenants tardifs anglophones: Analyses segmentales et globales » art. en ligne : http://www.utexas.edu/cola/depts/frenchitalian/birdsong/AILE_paper.pdf

³ Cohen, David, « Les Langues chamito-sémitiques », vol. III de J. Perrot dir., *Les Langues dans le monde ancien et moderne*, C.N.R.S., Paris, 1989, cité par Med Makhlouf, Denis Legros et Brigitte Marin, « Influence de la langue maternelle kabyle et arabe sur l'apprentissage de l'orthographe française », art. en ligne : http://www.cahiers-pedagogiques.com/IMG/pdf/Influence_langue_maternelle.pdf

présente également au niveau des voyelles non arrondies car l'apprenant arabophone ne distingue non plus entre [i] et [e] ou [ɛ]. En effet, dans son système phonologique arabe, il ne différencie que les voyelles longues [i:] [u:] [a:], c'est ainsi que les voyelles mi-ouvertes ou mi-fermées sont souvent remplacées par la plus fermée ou la plus ouverte. De ce fait plusieurs fautes passent pour morphologiques tandis qu'elles émanent d'une reconnaissance défectueuse des phonèmes.

Les voyelles françaises provoquent ainsi chez l'apprenant arabophone une « *surdité phonologique* » c'est-à-dire « *une incapacité passagère de l'élève à percevoir les sons d'une langue inconnue qui ne font pas partie du « crible » phonologique de sa langue maternelle*¹ ». En effet, le système phonatoire de l'apprenant d'une langue étrangère est ancré dans ses habitudes articulatoires acquises dès l'enfance développant ainsi un répertoire de phonèmes propres à sa langue maternelle.

La prononciation constitue, donc, une contrainte majeure pour les apprenants arabophones, qui au bout de leur peine préfèrent couler la langue française dans le moule phonatoire arabe, autrement dit l'apprenant a tendance à substituer aux phonèmes français des phonèmes proches dans sa langue maternelle. Ce phénomène est désigné par interférence car justement « *la cause principale des difficultés et des erreurs dans l'apprentissage d'une deuxième langue réside dans les interférences de la langue maternelle. Celles-ci proviennent des différences entre les deux langues auxquelles elles sont directement proportionnelles*² ». L'altération de la phonétique est repérable dans le texte du roman à travers les paroles de quelques personnages :

¹ Biilières M., Magnen C., « *La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones* », Valladolid, Espagne, 2005, en ligne : <http://acoustic31.univ-tlse2.fr/~pgaillar/ressources/publications/files/valla-espagne-2005.pdf>

² BRAHIM A., *Analyse contrastive et fautes de français*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, 1992, p.50.

Parlant d'Aziz, l'épicier de son quartier, la narratrice avec un ton amusant commente : « *Parfois il râle avec son accent de blédard : "oh là là ! Si vous prounez cridit sur cridit, on est toujours pas sortis de la berge!!"* » (p.77)

Aziz est un personnage très plaisant qui ne se gêne nullement de raconter des blagues au premier client qui rentre dans sa boutique : "- *L'institoutrice elle doumande à Toto : "combien ça fait douze bouteille de vin, à dou euros la pièce?" Et il répond quoi le p'tit? Il répond : "Trois jours Madame"...* » (p.77)

Comme nous pouvons le constater dans les deux exemples ci-dessus, le français d'Aziz est soumis à des distorsions phonétiques dues à l'interférence avec sa langue maternelle. Effectivement, dans les deux exemples nous relevons :

- Le [] dans le monème « prenez » est remplacé par [u] donnant « prounez ».
- Le [e] de « crédit » est commuté par [i] « cridit ».
- La voyelle fermée [y] du monème « institutrice » est remplacée par une autre plus fermée [u] « institoutrice ».

Aziz a, donc, confondu [], [y] et [u] puis [e] et [i] et ce que la narratrice a qualifié d'"*accent de blédard*" est bel et bien une interférence phonétique car « *l'accent est la trace du substrat la plus difficile à gommer lorsqu'on parle une langue étrangère¹* »

Ce personnage étant une personne d'un certain âge, immigrant tardivement en France, n'a appris ainsi le français qu'à l'âge adulte, chose qui justifie cet accent et c'est justement « *l'exemple courant des étrangers qui, ayant appris une deuxième langue dans leur vie adulte, n'ont pu se défaire de leur accent d'origine²* »

Doria imagine ce que pourrait bien dire sa mère quand elle monterait les marches lors du festival de Cannes : "*Ça fait langtemps je rêve ma fille monter dans les escaliers de Cannes, alors c'est fourmidable, merci beaucoup...*" (p.141)

La narratrice nous rapportant encore les paroles de sa mère qualifiant sa nouvelle école, dit : "*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.* » (p.156)

Dans les deux exemples précédents Yasmina confond à deux reprises le phonème [ɔ] et [u] : « fourmidable/formidable », « écoule/école ». Cette image des parents

¹ LEON, Pierre, *Précis de phonostylistique, parole et expressivité*, Nathan, Paris, 1993, p. 217

² HAGEGE, Claude, *L'enfant aux deux langues*, Ed Odile Jacob, Paris, 1996, p.22

qui ne maîtrisent pas les règles de la langue française est présente par ailleurs dans d'autres romans beurs :

« À la Dichire, y en a li magasas, l'icoule bour la zafas ? Questionna-t-il.¹»

« Fatigui, moi, malade. Ji travaille li matin, li ménage à l'icole et toi ti dors.²»

« Qu'est-ce que ça veut dire, une « nulle » ? Parle-moi en arabe !³»

Encore du côté de *Kiffe kiffe demain*, au sujet de Tante Zohra, la protagoniste cite un incident très amusant : « Une fois, il y a longtemps, elle expliquait à Maman qu'elle a inscrit Hamza au « gigot ». Maman, sur le coup, elle n'a rien compris. Et quelques jours plus tard, à la maison, elle se met à rigoler toute seule. Elle a compris que Tante Zohra voulait dire qu'elle avait inscrit Hamza au judo... Même ses fils se moquent d'elle. Ils disent qu'elle fait des remix de la langue de Molière. Ils l'appellent « DJ Zozo ». (p.35)

Dans l'exemple ci-dessus, le personnage « Tante Zohra » a complètement déformé le mot « judo » car non seulement, elle a confondu le phonème [y] et [i] mais a remplacé la consonne « d » par « g », et comme le confirme la narratrice, le parler de ce personnage ne s'est pas amélioré depuis son arrivée en France :

« Elle m'amuse beaucoup Tante Zohra. Ça fait plus de vingt ans qu'elle est en France et elle parle toujours comme si ça faisait une semaine qu'elle avait débarqué à Orly. » (p.35)

Remarquons que ces distorsions phonétiques apparaissent davantage chez les personnages analphabètes et d'un certain âge : Aziz, Yasmina, Zohra. En effet, ces personnages ont vécu leur jeune âge dans leur pays natal où ils utilisaient la langue arabe et ce n'est qu'à l'âge adulte en émigrant, qu'ils se sont retrouvés face à une langue étrangère et c'est ainsi que les difficultés de ce "francophone qui n'a pas bénéficié d'une éducation bilingue précoce sont accrues par le profil phonétique

¹ Begag, Azouz, *Le gone du Chaâba*, Paris, Le Seuil, 1986, p.240.

² Charef, Mehdi, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1993

³ Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une Beurette*, Paris, Fixot, 1993, p86.

*particulier de la langue française*¹ ». C'est justement la raison pour laquelle ces bilingues tardifs recourent aux propriétés de leur langue maternelle.

De plus, l'illettrisme de ces immigrés les a empêchés d'apprendre correctement le français et a renforcé le recours à la langue maternelle et du fait a donné raison au phénomène de l'interférence. Claude Hagege affirme à ce sujet que : «*L'interférence est un croisement involontaire entre deux langues. A grande échelle, l'interférence dénote l'acquisition incomplète d'une langue seconde.*»²

Nous nous interrogerons sur les raisons qui ont poussé Faiza Guène à rapporter les paroles des personnages telles qu'elles sont avec ces "déficits phoniques" : «*L'ironie semble juste prendre racine dans certains jeux de mots [...] notamment pour transcrire le mauvais français des immigrés*»³. Certes l'ironie est bien un aspect très présent dans l'écriture de Guène mais il semble que son souci de réalisme l'emporte plus que tout.

Cependant, la narratrice ne se contente pas seulement de rapporter les paroles des personnages ayant des difficultés avec la langue française mais celles des natifs ayant un accent particulier :

En cours de langue française Doria a prononcé « Djob » au lieu de « Job », alors son professeur toute vexée lui a crié : « *Parr votrrre faute, le patrrrimoine frrrrançais est dans le coma !* » (p.152).

La subtilité avec laquelle l'auteure retranscrit les paroles des personnages dévoile sa volonté à produire un effet de réel. En outre, cette particularité langagière confère à chaque personnage un profil sociolinguistique marqué car la langue révèle l'origine géographique de la personne.

¹ HAGEGE, Claude, *L'enfant aux deux langues*, Ed Odile Jacob, Paris, 1996, p.35

² Ibid., p.239.

³ BENARD, Valérie, « *Le roman algérien de langue française : à propos de l'ironie* », lien : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Benard.htm>

I.1.3. La syntaxe :

La syntaxe dans *Kiffe kiffe demain* porte également l'empreinte d'un français parlé. L'expression écrite et l'expression orale conçoivent différemment les rapports entre les unités de l'énoncé. En effet, « *dans la vie courante, le locuteur n'a pas le loisir de retaper sa phrase avant de la commencer. Il commence, et puis il se débrouille pour continuer comme il peut*¹ ». Par contre l'écrit obéit à un certain nombre de règles grammaticales organisant la structure des énoncés et ne tolérant pas d'écarts par rapport à la langue standard sauf pour marquer un effet stylistique. La structure de l'énoncé en langue française respecte souvent un ordre bien conventionnel. En revanche, l'oral déstabilise délibérément cette structure et offre une variété de constructions langagières, certes qualifiée d'impropre à l'écrit, mais qui est soumise à la spontanéité du locuteur s'amusant à produire des énoncés authentiques.

L'objectif de notre analyse à ce niveau, est de mettre en évidence les phénomènes qui apparaissent comme éléments caractéristiques des constructions langagières à l'oral et qui sont investis dans l'écriture de *Kiffe kiffe demain*.

Rappelons que dans l'*imaginaire linguistique*², l'oralité se définit globalement comme tout ce qui dévie du modèle canonique que représente l'écrit normatif. Faire oral en littérature revient très souvent à faire non standard³.

L'une des manifestations de cet écart par rapport à la langue standard est la « *redondance syntaxique*⁴ » c'est-à-dire que le locuteur place au début de la phrase la première idée à laquelle il pense et la désigne soit par un groupe nominal ou par

¹ SAUVAGEOT, Aurélien, *Français écrit, français parlé*, Larousse, Paris, 1962, p.29

² Houdebine, Anne-Marie, *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.

³ Dargnat, Mathilde, « *L'oral au pied de la lettre. Raisons et déraisons graphiques* », article accepté dans un numéro thématique de la revue *Études françaises*, Montréal, à paraître début 2007, p.2, tiré du site : http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/Montreal2007.pdf

⁴ Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p. 37.

un pronom tonique, puis la fait succéder d'un pronom personnel. Cela dit, le premier souci du locuteur est que son message soit correctement décodé et peu importe la formulation de la phrase : il lance le premier mot et manie le reste en sorte qu'il génère de la signification. Les exemples de ce phénomène linguistique effleurent tout le roman :

Déçue que Nabil l'ait embrassée par surprise, Doria recourt à cette redondance syntaxique en imaginant le lieu où elle aurait aimé être embrassée : « **Moi, je** voyais plutôt ça dans un décor de rêve, au bord d'un lac, en forêt, au soleil couchant... » (p.99)

La thérapie chez la psychologue est terminée alors cet événement rappelle à Doria le premier cours de vélo avec Youssef et dit : « **Le « courage » de Mme Burlaud, il m'a fait le même effet que le « j'ai lâché ! » de Youssef.** » (p.176)

Pour expliciter davantage cette structure syntaxique inhérente au mode de production de l'oral, nous ferons appel au modèle forgé par Claire Blanche-Benveniste : la représentation en grilles¹. Cette mise en grille combine l'axe paradigmatique des commutations avec l'axe syntagmatique des successions. Ainsi, les énoncés ci-dessus se présentent comme suit :

« Le « courage » de Mme Burlaud.

Il m'a fait le même effet que le « j'ai lâché ! » de Youssef.

Moi

J' y connais pas grand-chose à la justice...

A l'écrit, les morphèmes occupant la même classe grammaticale se substituent et se suppriment mutuellement mais dans les exemples ci-dessus la protagoniste tout comme dans le modèle de Benveniste combine sans gêne ou plutôt spontanément les deux axes et aligne ces morphèmes successivement dans la chaîne parlée : (Le « courage » de Mme Burlaud / il) sujets du verbe « faire » et « moi /

¹ Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997, p78.

je » sujet du verbe « connaître ». Cette combinaison montre que le parler oral tolère la succession d'éléments commutables sur le plan paradigmatique.

Remarquons que cette redondance « *brise l'avancée syntagmatique, créant ainsi un piétinement sur un même emplacement syntaxique, au profit d'une ouverture de l'axe paradigmatique*¹. »

La redondance syntaxique peut se réaliser avec deux graphèmes identiques et qui sur le plan paradigmatique ne donnent pas lieu à une commutation :

La narratrice nous parle des loisirs d'une fille de son quartier en disant : « *Elle, elle aimait jouer et voulait faire son métier. Lorsqu'elle a eu dix-huit ans, avec sa troupe elle a même pu participer à des pièces dans plusieurs villes de France.* » (p.166)

A l'opposé des exemples précédents où le piétinement syntaxique² s'opère avec deux graphèmes de nature différente et qui tout en étant substituables se succèdent sur la même chaîne parlée, dans cet exemple le même pronom personnel « elle » est repris deux fois pour occuper la même classe grammaticale, celle du sujet. Ce genre de répétitions, comme le remarque Blanche Benveniste, s'opère souvent au début du syntagme¹ et elles sont pré-verbales.

Il arrive que l'énonciateur veuille mettre en relief certains constituants de l'énoncé qu'il juge importants dans la hiérarchisation de l'information et qui traduit au même titre sa réaction par rapport à l'information énoncée. Ainsi dans cet énoncé la narratrice place en premier lieu le verbe et relègue le sujet à la fin de l'énoncé. En effet, se lamentant d'avoir fait la queue pour longtemps Doria dit : « *Quand arrive enfin mon tour...* » (p.83).

¹ Henry, Sandrine, « *Etude distributionnelle syntaxique et prosodique des répétitions en français oral spontané* », Thèse de doctorat Langage et Parole, lien : <http://www.up.univ-mrs.fr/delic/theses/resume-henry.html>

²Blanche-Benveniste, C., *La naissance des syntagmes dans les hésitations et les répétitions du Parler*, 2003, cité par : Henry, Sandrine, « *Amorces de mots et répétitions : des hésitations plus que des erreurs en français parlé* », lien : http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2004/pdf/JADT_082.pdf

« *Mon tour* » qui est le sujet du verbe « arriver » a été décalé à la fin de phrase car dans l'esprit de la narratrice ce qui est le plus important c'est l'action : « *l'évènement* ». Ainsi, la narratrice réorganise la structure syntaxique de l'énoncé et ce afin de répondre à une estimation subjective de l'information. En outre, pour mettre en valeur un constituant de l'énoncé, l'énonciateur peut recourir à un double marquage:

En parlant des appellations différentes données à un magasin qu'elle fréquente souvent, la narratrice explique : (1) « *Le problème est que tout le monde l'appelle différemment **ce magasin**, en fonction du nom qui l'a marqué.* » (p.83)

Cet énoncé présente ainsi un double marquage entre « *l'* » pronom COD et « *ce magasin* » détaché à droite. Doria recourt encore à ce procédé en se moquant du surnom qu'a donné Lila à Hamoudi :

« *Elle aurait quand même trouvé autre chose **Lila**.* » (p.161). Donc le pronom personnel « *elle* » est explicité par le nom « *Lila* » ajouté à la fin de la phrase.

Ces exemples attestent de la prononciation spontanée de ces énoncés car l'énonciateur en cours d'élaboration de son énoncé et afin d'explicitier ses idées, rajoute des informations mais sans tenir compte de la place qu'elles occuperaient dans l'organisation syntaxique.

Doria nous parle de Lila et sa fille : « *Lila et Sarah sont revenues de Toulouse, elles m'ont acheté des gâteaux (...) c'est une gentille attention **je trouve**.* » (p.127). La structure de cet énoncé est totalement modifiée :

C'est une gentille attention je trouve → je trouve que *c'est une gentille attention*

Ce genre de constructions langagières s'écartant de la langue standard «apparaîtrait surtout chez les jeunes locuteurs des classes défavorisées, et cela serait

le signe d'une évolution en cours¹». Certes ces jeunes ont des capacités cognitives en matière de langage qui ne diffèrent en rien du reste de la population mais ils préfèrent marquer une appartenance identitaire aux banlieues. Ainsi, la langue parlée se donne à nu et « *laisse voir les étapes de sa confection* »².

Autre phénomène frappant dans l'écriture de Guène et s'inspirant toujours du mode de production oral, celui de la chute de la particule « *ne* » dans la négation. Le recours à l'omission du « *ne* » s'inscrit toujours dans le cadre de l'économie langagière. C'est ainsi qu'à l'oral « *il y a environ 95% d'absence de ne dans les conversations, quels que soient les locuteurs* »³ mais « *d'autant qu'elle n'entraîne aucune ambiguïté de sens. Elle est structurellement normale* »⁴.

En essayant d'utiliser le téléphone de chez Doria, l'assistante apprend qu'on le leur avait coupé, alors toute étonnée elle s'exclame : « *c'était pas marqué dans le dossier ça...* » (p.143.)

Remarquons que la chute de la particule « *ne* » ne se limite pas à la formule « *ne ...pas* » mais s'étend aussi à « *ne...plus* », « *ne...jamais* » et « *ne ...rien* » :

À propos de l'ancien assistant social, Doria remarque : « *Il plaisantait jamais, il souriait jamais et il s'habillait comme le docteur Tournesol dans les aventures de Tintin* » (p.18)

La narratrice et sa mère ont reçu une nouvelle assistante sociale, alors Doria signale : « *La nouvelle je sais plus son nom* » (p.17)

Mme Burlaud escamote la particule de négation en encourageant Doria à partir à un séjour aux sports d'hiver organisé par la municipalité : « *ça va rien coûter à ta mère si c'est ça qui te préoccupe...* » (p.39)

¹ BLANCHE-BENVENISTE, Claire et JEANJEAN, Colette, *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris, 1987, p. 35.

² Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, op. cit., 1997, p17.

³ BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, op.cit, p. 39.

⁴ MOLINIE, Georges, *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991, p. 67.

La chute de la particule « *ne* » de négation est opérée par tous les locuteurs quel que soit leur âge. Elle s'avère ainsi une caractéristique incontournable du français spontané.

Nous remarquons également l'utilisation abondante du futur périphrastique. Le futur proche, ou futur périphrastique, se forme à partir du semi-auxiliaire aller et de l'infinitif du verbe. Il permet d'exprimer un événement qui va souvent se réaliser dans un court délai (d'où justement le qualificatif proche).

En utilisant le futur périphrastique « *l'énonciateur pose son énoncé comme certain, validé, alors que le FS relève du non-certain, pose des procès hors-validation¹* ».

A l'oral le futur simple cède souvent la place au futur périphrastique car « *si l'on s'en tient aux conversations et aux entrevues, le futur simple (il descendra) semble beaucoup moins fréquent que le futur périphrastique (il va descendre), au point qu'on a souvent prédit sa disparition prochaine¹* ». Le recours au futur proche dans la plupart des conversations quotidiennes s'explique par le fait que l'énonciateur essaye de contourner les difficultés de la conjugaison des verbes et de gagner du coup plus de temps. Donc l'utilisation de ce temps s'inscrit également dans le cadre du souci du moindre effort.

En voulant toujours marquer « *un effet de réel* », Guène fait parler ses personnages comme dans la vie réelle en utilisant le futur périphrastique dans la majorité de leurs conversations ; et c'est ainsi que le futur proche l'emporte sur le futur simple dans l'ensemble du roman. En effet, la narratrice et les autres personnages y font appel à chaque fois qu'ils veulent exprimer une chose à venir : La protagoniste, toute jalouse à l'idée que son père pourrait avoir un autre enfant, elle imagine comment on accueillerait le nouveau né dans les traditions de son pays d'origine : « *je sais très bien comment ça va se passer: sept jours après l'accouchement, ils vont célébrer le baptême et y inviter tout le village.* » (p.10)
Le passé composé est également un autre temps qui caractérise le langage oral. Son emploi dans *Kiffe kiffe demain* est très fréquent.

¹MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1997, p. 102.

Tante Zohra téléphone à Doria et sa mère pour leur apprendre que « *des policiers sont venus chez elle à six heures du matin pour arrêter Youssef. Ils ont défoncé la porte, l'ont sorti du lit à coups de pieds.* » (p.69)

Le passé composé employé dans cet énoncé a une valeur d'un « passé révolu » (comme pour le passé le processus est coupé du présent actuel¹). Cependant le passé composé pourrait avoir une autre valeur :

La narratrice est partie voir sa psychologue comme d'habitude : « *Dès que je suis arrivé elle m'a dit de m'installer puis elle est sortie du bureau (...) elle est revenue que vingt minutes plus tard* »

Dans cet exemple le passé composé a une valeur plutôt de « présent accompli » : « *le processus appartient déjà au "passé" sans être encore totalement détaché du "présent actuel"*² ». A l'oral, le passé composé est le temps principal de narration, il « présente les événements successifs comme isolés les uns des autres, mal intégrés à la nécessité d'une chaîne causale, d'une économie narrative efficace³ ». Tout comme l'emploi du futur périphrastique, le locuteur recourt au passé composé pour éviter l'utilisation du passé simple que les jeunes trouvent difficile à conjuguer.

De plus, le pronom anaphorique neutre « cela » se voit remplacé par « ça » presque dans tout le roman, nous en citons qu'un seul exemple :

Hamoudi avoue à Doria qu'il a quitté sa copine, alors elle remarque : « *Quand il avait dit ça, il avait un peu de tristesse dans la voix. Je sais que c'est pas bien, mais au fond ça m'a fait un peu plaisir.* » (p.94)

En outre, les caractéristiques propres au mode de fonctionnement de l'oral se donnent à voir à travers d'autres phénomènes tels que les hésitations. Ces dernières surgissent souvent sous différentes formes : « *euh* », « *hein* » et notamment des points de suspension :

¹ Charaudeau, P., *Grammaire du Sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p.460

² Ibid.

³ MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1997, p. 90

La mère de Doria a préparé du thé à l'assistante sociale qui tout en le buvant commente : « *C'est vraiment très bon... (Elle faisait une bouche en cul de poule.) Mais par contre...heu...c'est très sucré...il faut que je fasse attention à ma ligne, et puis vous savez ce qu'on dit...hein...une fois mariées, les femmes ont une certaine tendance à se laisser aller...* » (p.68)

Tout en interrompant le cours de l'énoncé les mots « bon », « heu », « hein » ainsi que les trois points de suspension marquent outre l'hésitation, un effet de pause. Ces mots ainsi que d'autres termes ou locutions tels que : *quoi, ben, bon, tu vois, tu sais* sont désignés par plusieurs appellations tels que « *particules discursives* », « *scories*¹ » et « *inserts* ». Certes, ces « scories » ne font pas objet d'une analyse proprement syntaxique, mais elles sont intéressantes dans la mesure où elles nous renseignent sur l'organisation linéaire de l'énoncé à l'oral.

Nous adopterons au long de notre analyse l'appellation « *insert* »². On désigne par inserts les mots qui n'entretiennent aucune relation avec les autres constituants de l'énoncé mais qui s'insèrent dans l'énoncé tout en s'attachant prosodiquement à l'ensemble de la construction syntaxique. Autrement dit, les inserts sont des éléments non gouvernés par le verbe recteur principal « *non régis* »³ et de ce fait ne s'intègrent ni structurellement ni fonctionnellement dans une phrase. Cependant, ils se présentent comme des formes ambiguës car ils ont souvent des homographes. Par

¹ « Nous désignons par là les caractérisations communes à toutes les productions orales que l'on rencontre aussi bien chez les adultes que chez les enfants, chez les gens cultivés que chez les autres. Aussi les considérons-nous comme les caractéristiques inévitables du déroulement de l'oral. (...) On s'aperçoit vite, même sans poursuivre une étude qui s'appuierait sur la relation entre les scories et certains faits prosodiques comme les variations de débit, les ruptures de courbe intonative, les pauses et les allongements vocaliques, que les phénomènes sont en nombre assez limité. » (Gadet, *le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, coll. U série « linguistiques », 1996, p.34-35).

² Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., Finegan, E. (1999). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. London : Pearson ESL. par Biber et al. (1999 : 93-94 et 1082-1083), lien : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/jep-taln04/proceed/actes/recital2004/Benzitoun.rec04.pdf>

³ Teston, S., & Véronis, J. (2004). Recherche de critères formels pour l'identification automatique des particules discursives. *Modéliser et décrire l'organisation discursive à l'heure du document numérique*. Journée ATALA, La Rochelle, 22 juin 2004 (Semaine du Document Numérique). En ligne : <http://www.up.univ-mrs.fr/veronis/pdf/2004-LaRochelle-Part-Disc.pdf>

exemple, *quoi* peut être également pronom, *bon* peut être adjectif, adverbe ou nom, *tu vois* et *tu sais* peuvent être vecteurs d'une véritable construction.

Il arrive que le locuteur recourt à l' « insert » pour accentuer une question :
La femme du gardien de l'immeuble propose à Doria de garder la fille d'une nouvelle locataire en ajoutant : « *Comme ça tu pourrais t'habiller comme les autres filles de ton âge, hein ?* » (p.59)

Dans cet exemple l'insert « hein » se marie, comme l'a remarqué Gadet, avec un fait prosodique celui de l'intonation ascendante et ce afin de donner une vivacité à la question et au même titre interpeller l'interlocuteur. Ainsi, à l'oral un seul mot accompagné d'intonation peut exprimer une question suffisamment claire.

Lors d'une fête, Hamoudi présente sa nouvelle amie à Doria en disant :
« - Doria, *heu...je te présente Karine...ben...Karine, c'est Doria...* » (p.52)
Les inserts : « heu » et « ben » marquent des ruptures involontaires dues à la gêne de l'énonciateur.

Le phénomène d'hésitation semble être ainsi, une stratégie énonciative visant à gagner du temps jusqu'à ce que le locuteur soit en mesure d'organiser ses idées et planifier son discours. Cependant, cette planification est opérée surtout au niveau des idées, c'est-à-dire que le locuteur cherche moins à organiser les constituants de son énoncé que de chercher plutôt les mots exprimant le mieux possible ses impressions et peu importe pour lui l'organisation syntaxique de l'énoncé. Ainsi, de tels événements langagiers se présentent comme marques d'énonciation subjective « *Les hésitations peuvent fonctionner comme des marqueurs de personnalité¹* ». Autrement dit, les hésitations peuvent être volontaires pour insister sur un caractère de personnalité, elles seraient ainsi une façon pour tout simplement se démarquer.

¹ Duez. D, « *Signification des hésitations dans la production et la perception de la parole spontanée* ». Revue Parole, 2001, p. 129, cité par : Berthille Pallaud, Sandrine Henry, « *Amorces de mots et répétitions : des hésitations plus que des erreurs en français parlé* », op. cit.

Observons encore le fonctionnement d'un autre genre d'insert :

Pour la narratrice la famille idéale est ainsi : « *Le papa, la maman, les enfants, le chien qui mord pas, la grange et les rubans dans les cheveux pour aller à l'église le dimanche matin. Le bonheur **quoi**...* » (p.73)

L'insert « *quoi* » ne fonctionne ici nullement comme adverbe mais plutôt comme une marque conventionnelle à l'oral qui produit un effet d'arrêt reformulant. Le morphème « *quoi* » relève aussi d'un usage argumentatif propre à l'oral.

Nous avons remarqué également l'utilisation abondante de l'insert « bon ». Cette particule discursive « *présente des propriétés autre que l'adjectif ou l'adverbe dont il est homonyme, puisque, notamment, on ne peut ni le rattacher à une tête nominale, ni le modifier (très bon), ni le faire commuter avec un adjectif*¹ »

La mère de Doria a pu vaincre son illettrisme et a commencé ainsi à lire des journaux, seulement la narratrice signale : « **Bon, OK, c'était Charlie Hebdo parce qu'il y avait plein de dessins mais c'est déjà ça... Même l'assistante sociale Cyborg lui a fait remarquer qu'elle progressait. » (p.140)**

En outre, la récurrence des interjections est un phénomène frappant dans l'écriture de Guène. L'interjection est un mot autonome qui n'a pas de fonction au sein de la phrase. Rappelons-le, les interjections sont un phénomène caractéristique du parler oral. Elles peuvent être des onomatopées² comme celles utilisées dans les exemples suivants :

¹Teston Sandra, Véronis Jean, « *recherche de critères formels pour l'identification automatique des particules discursives* », en ligne : <http://www.up.univ-mrs.fr/veronis/pdf/2004-LaRochelle-Part-Disc.pdf>

² Une onomatopée (du grec ονοματοπία, « création de mots ») est une catégorie d'interjection émise pour simuler un bruit particulier associé à un être, un animal ou un objet, par l'imitation des sons que ceux-ci produisent. Certaines onomatopées sont improvisées de manière spontanée, d'autres sont conventionnelles.

La mère de Nabil est très autoritaire alors les garçons à l'école se moquaient de lui en lui disant : « **Hé ! Nabil ! Ton père il fait la vaisselle ! Ta mère elle porte des caleçons** » (p47)

L'interjection « *hé* » est variante graphique d'une interjection d'origine onomatopéique, d'abord attestée avec la graphie *e*. Elle est utilisée généralement pour interpeller quelqu'un ou pour attirer son attention comme c'est le cas dans l'exemple précédent. Cette interjection est plus fréquente à l'oral, elle est généralement placée au début de la phrase où elle donne le ton à ce qui suit.

Hamoudi remarque que Doria est devenue de plus en plus optimiste, alors il lui dit d'un ton amusé : « **Ha ! Ça y est, ça commence...C'est fini, c'est plus Kif-kif demain comme tu me disais tout le temps ?...** » (p.187).

Comme on le remarque dans les énoncés ci-dessus les interjections « *hé* » et « *ha* » sont suivies d'un point d'exclamation formant ainsi pour elle seule une phrase. Signalons cependant que l'interjection traduit une attitude affective du sujet parlant. Cependant, d'autres interjections fonctionnent sans le point d'exclamation comme celles cités dans les exemples ci-dessous :

Doria racontant à sa psychologue que Nabil l'ignore, celle-ci lui dit qu'il pourrait être homosexuel alors la narratrice réagit : « **Pfff. N'importe quoi. En fait, Mme Burlaud elle en sait rien du tout si Nabil est pédé. Moi je sais seulement que je suis un peu déçue parce que je croyais qu'il m'aimait bien, c'est tout...** » (p.147)

L'interjection « *pfff* » dans l'énoncé ci-dessus est une onomatopée exprimant un état à la fois de désespérance et d'indifférence.

Ne perdons pas de vue que le locuteur emploie les interjections dans un contexte d'énonciation réelle où de simples phonèmes deviennent de vrais moyens de communication. En outre, les interjections sont d'une expressivité remarquable car elles sont souvent accompagnées par d'autres phénomènes non verbaux comme la mimique et les différents effets prosodiques (l'intonation, le débit etc). Les interjections sont ainsi une marque de spontanéité de l'énonciateur.

Donc, la syntaxe dans le texte de *Kiffe kiffe demain* répond aux caractéristiques du langage oral : redondance syntaxique, double marquage, déstabilisation de la structure de la phrase, la chute de la particule *ne* de la négation, l'utilisation du futur périphrastique et du passé composé, l'emploi du pronom « ça » au lieu de « cela » et enfin, l'abondance des scories. *Kiffe kiffe demain* se démarque ainsi par son style brut et très révélateur où les faits réels sont traduits intégralement par l'écrit. L'écriture s'avère ainsi émise des profondeurs d'une conscience rebelle. La langue de *Kiffe kiffe demain* devient du coup " lieux et non lieux des turbulences dont le passage à l'univers littéraire s'effectue par des ruptures, des dissociations, des collisions, des explosions... l'écriture est une décharge électrique ¹ ». Donc, l'aspect phono-syntaxique de l'écriture guèniennne est fortement imprégné par les caractéristiques de la langue parlée. Nous nous demanderons si le lexique ne se rejoindrait pas à ces effets d'oral pour mettre en scène une langue savoureusement oralisée.

I.2. Les propriétés lexicales

Le français employé dans le roman de Guène reflète un état de développement de la langue française exercée dans les banlieues parisiennes. En effet, à partir des années quatre-vingt-dix les jeunes français et notamment les résidents des cités (à grand pourcentage dans la périphérie de Paris) ont commencé à développer un nouveau langage s'écartant de la langue « normée » par plusieurs critères : outre l'aspect phono-syntaxique, que nous avons approché dans le chapitre précédent, le lexique pour sa part s'avère énormément marqué par ces écarts. Cette variété de langue contemporaine est nommée : Français Contemporain des Cités (FCC).

Le FCC retient de plus en plus l'attention des linguistes. « Il est cependant évident que de la décennie 1980 aux années 1990 s'est opéré un net déplacement du repérage : on est passé (aussi bien dans le discours épilinguistique médiatique que dans les ouvrages à visée métalinguistique) de "français branché" à "parler jeune" »

¹ Kesteloot, Lilyan, « *La nouvelle génération des écrivains africains* », art. en ligne : <http://www.rfi.fr/fichiers/Mfi/CultureSociete/1705.asp>

puis (définitivement ?) à “langue des cités¹”. Ce parler s’est ainsi développé dans une communauté hybride dans ce sens où elle regroupe des personnes de différentes ethnies. Cependant, cette différence n’a pas été source de conflits mais plutôt motivation pour créer un nouveau langage très cohérent et surtout représentatif d’une communauté marginalisée. Or, cette variété de langue n’a rien de dégradé mais elle représente plutôt un sens de créativité ingénieux, celui d’une communauté qui veut s’affirmer et réclamer fièrement son identité.

Comme toute langue émergente, ce langage rebelle a tant suscité d’interrogations vu son aspect néologique. Ce souci de nouveauté ne se rapporte pas seulement à l’effervescence d’une génération jeune mais également au développement rapide auquel assiste la société sur tous les plans. Nous aborderons ce phénomène au croisement de problématiques linguistiques, sociales et culturelles. La langue employée dans *Kiffe kiffe demain* est bien représentative de ce phénomène sociolinguistique. Effectivement, Guène écrit dans un langage émaillé de mots argotiques, de verlan et d’emprunt.

A. L’argot :

Toutes les langues du monde possèdent leur propre argot ou plutôt leurs argots. En effet, chaque communauté linguistique développe au fur des années des parlures argotiques propres à ses besoins identitaires. Marc Sourdout conçoit l’argot comme un « *ensemble de mots, un lexique, un recueil figé d’expressions mais aussi une activité sociale de communication à l’intérieur d’un groupe plus ou moins soudé, plus ou moins important²* ». Ainsi, nous pouvons dire que l’argot est un sociolecte qui sert à représenter un groupe social et à le démarquer des autres. A ce propos

¹ Boyer, Henri, « *Le français des jeunes vécu / vu par les étudiants : Enquêtes à Montpellier, Paris, Lille* », 2004, art. en ligne : http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/Boyer%20D%C3%A9bat.pdf?id_pub=545

² Sourdout, Marc, " *Argot, jargon, jargot* " in *Parlures Argotiques : Langage n°90* (sous la direction de Denise François-Geiger et de Jean Pierre Goudailler), 1991, p. 14, lien : http://memoireonline.free.fr/03/07/379/m_etude-linguistique-sociolinguistique-textes-rap-senegal5.html#fn36

Pierre Guiraud ajoute : « *un argot est une langue spéciale, pourvue d'un vocabulaire parasite qu'emploient les membres d'un groupe ou d'une catégorie sociale avec la préoccupation de se distinguer de la masse sujets parlants (...) façon de parler propre à un groupe qui partage par ailleurs la langue de la communauté au sein de laquelle il vit*¹ ».

Cependant, la première fonction de l'argot était d'abord cryptique car né dans un espace carcéral, ce langage servait comme code secret pour les détenus afin de pouvoir passer des messages entre eux sans que leurs geôliers comprennent la signification. C'est dans ce sens que Denise François-Geiger précise que l'argot est un « *parler de communautés restreintes utilisé à des fins cryptiques; il met ainsi l'accent sur le côté fonctionnel de ces parlars qui servent d'abord à cacher tout ou une partie du contenu communiqué à ceux qui ne font pas partie de la communauté restreinte*² ». Toute société renferme un nombre de réalités considérées comme tabous que le langage blasphémerait s'il les évoque, le recours à l'argot serait également « *une façon de contourner les tabous instaurés par la société*³ ».

Signalons, cependant, que le langage argotique se développe d'une façon remarquable et plusieurs mots argotiques passent dans le registre populaire, familier et même littéraire. L'argot est en perpétuel renouvellement, il fait ainsi appel à plusieurs procédés de formation qui sont les mêmes procédés classiques dans toute formation de langue : des procédés lexicaux et stylistiques.

A.1. Les procédés lexicaux :

Les procédés lexicaux ce sont ceux qui agissent sur la forme des lexèmes pour en créer de nouveaux vocables mais sans altérer le sens. En d'autres termes ces procédés agissent sur le signifiant tout en gardant le même signifié.

¹ Guiraud, Pierre, *L'Argot*, Paris, P.U.F. Que Sais-Je PUF, 1976, p.16.

² François Geiger Denise, " *Panorama des argots contemporains*" in *Parlures Argotiques* n°90, op.cit., 1991, p.16.

³ In Wikipédia, l'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Argot>

a. La troncation :

La troncation se manifeste sous plusieurs formes : aphérèse (chute d'un ou plusieurs phonèmes à l'initiale¹), syncope (*suppression d'un phonème, d'une lettre ou d'une syllabe à l'intérieur d'un mot*²) et apocope (chute à la finale d'un mot, d'un ou plusieurs phonèmes³). La forme la plus rencontrée dans *Kiffe kiffe demain* est l'apocope. Les exemples de ce phénomène linguistique sont innombrables, nous en citons quelques uns : prof (professeur), sécu (sécurité), sympa (sympathique), pédé (pédéraste), pub (publicité), géo (géographie), ados (adolescent), télé (télévision), dico (dictionnaire) etc.

A propos du comportement de Nabil, Doria explique : « *Je crois qu'au contraire, il devrait être encore plus **sympa** avec les autres, Nabil. Justement parce que sa mère a foutu la merde dans sa vie.* » (p.48)

L'apocope est rangée par Dubois et al⁴ parmi les procédés métraplasmés, figures agissant sur la morphologie et n'altérant pas le sens. Notons que l'apocope répond à un besoin d'économie lexicale.

b. La dérivation:

La dérivation est l'un des procédés les plus courants dans la création lexicale de toutes les langues, elle s'opère par adjonction à un radical d'un suffixe ou un préfixe. La dérivation est donc un procédé de renouvellement incontournable.

b. 1. La suffixation :

La suffixation consiste à ajouter un suffixe à la fin du mot. Le suffixe étant « *un élément de formation placé après une racine, un radical, un thème pour former un dérivé*⁵ ». L'argot se sert souvent de suffixe pour donner une nouvelle coloration au mot sans altérer le sens.

¹ Mounin, G., *Dictionnaire de la Linguistique*, PUF, Presse Universitaire de France, 1974, p. 35.

² Ibid. p. 315.

³ Ibid., p.36

⁴ Dubois et al, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970, p.49

⁵ COLIN, J.-P., MÉVEL J.-P., LECLÈRE CH., *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse-Bordas, 2001, p. 635.

b.1.1 La suffixation parasitaire :

La suffixation parasitaire est l'adjonction d'un suffixe à un radical sans opérer aucune apocope.

Le suffixe -asse :

« *Les dérivés en -asse remplissent les conditions sémantiques et catégorielles propres aux dérivés évaluatifs¹* ». L'argot se sert d'un tel suffixe pour exprimer la valeur dépréciative d'une chose. Nous avons relevés entre autres les termes : Blondasse, poufiasse, pétasse etc.

Poufiasse : subst. fém. : dérivé de pouf (maison close) et par extension « prostituée ». Emploi injurieux.

En parlant de ses nouvelles camarades au lycée, Doria dit : « *Les poufiasses du lycée, la bande de décolorées, surmaquillées* » (p.74)

Nous avons remarqués que « les dérivés en -asse sont des dérivés essentiellement féminins² » et qui tendent à être vulgaires.

Le suffixe (-ard):

Le suffixe « -ard » a une valeur péjorative. C'est pour cette finalité que Guène en a fait appel dans son roman. Les mots en (-ard) sont présent également dans ***Kiffe kiffe demain***. Nous citons entre autres : flemmard, crevard, pétard...

Flemmard (arde) : (Celui ou celle) qui a la flemme, paresseux.

A propos de l'un de ses professeur qui refusait de faire la grève, la narratrice nous explique : « *Pour lui cette grève c'est bidon, et l'agression de M.Loiseau, un prétexte pour tous ces flemmards de profs.* » (p.65)

b.1.2 La resuffixation :

Le procédé de resuffixation ou ce qui est appelé également « *suffixation de substitution³* » est une troncation suivie d'une suffixation.

¹ LIGNON, Stéphanie, « *Suffixasser ou Suffixouiller ?* », art. en ligne : <http://w3.univ-tlse2.fr:8880/erss/index.jsp?perso=lignon&subURL=Assevfinale.pdf>

² Ibid.

³ Colin, G.P., Mevel J.-P., Leclère CH, *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse-Bordas, 2001.

Le suffixe -os

« -os » est un suffixe qui sonne étranger, il redonne ainsi une nouvelle coloration aux mots trop usés. Ce suffixe "offre [. . .] l'immense avantage de ne pas être ressentie a priori, [. . .] comme spécialement vulgaire ou péjorative¹". Il ne véhicule ainsi aucune nuance précise. Nous avons relevé les termes suivants : alcoolos (*alcoolique* + *élision*+ *os*), dicritos (*discrètement* + *élision*+ *os*), Gratos (*gratuitement*+ *élision*+ *os*).

En imaginant pouvoir choisir un mari pour sa mère, Doria dit : « *J'ai été un peu sévère avec les vieux mais en tout cas pas d'alcoolos.* » (p.121)

b. 2. La préfixation :

Le préfixe est « *élément de formation ajouté à l'initiale d'une racine*² ». Guène émaille son roman de mots préfixés, les principaux préfixes qui semblent jouer un rôle important dans la formations des mots sont : (em-), (en-) et les préfixes superlatifs (super, extra, ultra). Voici quelques mot relevés du corpus : Emmerder, enfoiré, engueuler, ...

Engueuler (gueule = bouche) se disputer, « crier »

En parlant de la souffrance de sa mère au travail, la narratrice dit : "*Elle a carrément cousu une poche intérieure histoire que ça fasse plus discret parce que si son patron le voyait, elle se ferait engueuler.*" (p.14)

Quant aux préfixes (super-) et (-ultra), ils sont plus du côté du langage *branché* utilisé par des jeunes.

« Un jour, il l'a insultée et quand elle est rentrée, elle a pleuré **super** fort. » (p.15)

*En regardant une photo, la narratrice dit : « sur la photo, Filip, il était trop beau, il avait les dents **ultrablanches**. » (p43)*

¹ MERLE, Pierre, *Le prêt à parler*, Paris, Plon, 1999, p. 29.

² Mounin, G., *Dictionnaire de la Linguistique*, op.cit, p.268

Ces suffixes ont, donc, une grande vitalité dans la formation d'un vocabulaire jeune riche par sa volonté de différenciation. Ce sont ces procédés mêmes qui ont forgé et enrichi le français central (le français de référence) au fil des siècles.

c. Le redoublement :

« Le redoublement est un procédé morphologique permettant d'exprimer, par la répétition complète ou partielle d'un mot ou d'un de ses morphèmes, un trait grammatical ou bien de créer un nouveau mot.¹ ». Cette répétition peut toucher à une seule syllabe du mot (syllabe initiale ou finale), ou celle du vocable en entier.

A la vue de sa mère pleurant, Doria dit : « *la dernière fois que j'ai vu quelqu'un pleurer comme ça, c'était Myriam quand elle s'est fait **pipi** dessus en classe de neige* » (p.15)

« *Pipi* » est un mot enfantin qui veut dire « uriner », il est élaboré en répétant la syllabe « pi ». Signalons toutefois que cette dernière n'a aucun sens employée isolément.

Hamoudi a une nouvelle amie alors la narratrice dit : « *c'est bien pour lui qu'il ait rencontré cette fille. Au moins, il se passe des choses dans sa vie. Alors que pour moi c'est **kif-kif** demain.* » (p.76.)

« *Kif* » est une unité lexicale indépendante qui signifie « *drogue* », sa répétition provoque, toutefois, un glissement de sens donnant « pareil ». Donc, le redoublement est également un moyen de création de nouveaux vocables.

Les procédés lexicaux sont ainsi des moyens de renouvellement importants assurant la vivacité et l'enrichissement d'un parler ou d'une langue. Cependant, dès qu'un néologisme est répandu et connu, il est vite remplacé par un autre. Ce désir de création ne se limite pas seulement au lexique mais se sert également des procédés stylistiques pour renforcer à chaque fois une nouvelle coloration de la langue.

¹ In [http://fr.wikipedia.org/wiki/Redoublement_\(linguistique\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Redoublement_(linguistique))

A.2. Les procédés stylistiques :

La métaphore :

« Le retour de la rhétorique parmi les préoccupations de tous ceux qui s'intéressent au langage suscite un véritable engouement, et la métaphore, cette reine des figures, pourrait bien devenir la coqueluche des cénacles et des salons...¹ »

La métaphore est l'une des figures de style qui a généreusement servi le français contemporain des cités. Son importance réside dans son pouvoir de création de nouvelles significations plus originales, et également dans l'impact qu'elle laisse chez le lecteur par son foisonnement d'imagerie. En linguistique le terme métaphore « sert à désigner des phénomènes mal circonscrits et si variés qu'il n'est pas toujours facile de savoir de quoi l'on parle au juste.² ». Selon George Mounin, la métaphore est une « trope fondée sur le rapport d'analogie entre des objets et qui naît de l'intersection de deux ou plusieurs signifiés qui ont des sèmes en commun à l'intérieur d'un seul terme ou d'une seule expression.³ ». Donc, la métaphore « opère par analogie et substitue un référent à un autre en établissant un lien sémantique entre les deux.⁴ »

Nous tenterons d'appréhender la métaphore selon deux niveaux d'analyse : linguistique et conceptuel.

Selon la *Théorie de la Métaphore Conceptuelle* élaborée par les cognitivistes G. Lakoff et M. Johnson, la pensée est par nature métaphorique. C'est justement cet

¹ Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p.7.

² Charbonnel, N. et Kleiber, G., *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris, 'Linguistique nouvelle', Presses Universitaires de France, 1999, p. 207.

³ Mounin, Georges, *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1974, 4^e édition « Quadrige », 2004, p.213.

⁴ Laurian, A-M., « *Réflexion sur la métaphore dans le discours scientifique de vulgarisation* », in *Langue française*, N°101, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique, 1994, p. 72.

aspect qui nous permet d'appréhender une réalité abstraite en la soumettant à des correspondances avec des éléments explicites dans notre monde :

« La métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots. [...] Le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement. Les métaphores dans le langage sont possibles précisément parce qu'il y a des métaphores dans le système conceptuel de chacun.¹ »

Ainsi, cette conceptualisation structurante du monde donne naissance à un nombre infini de métaphores linguistiques. Ces « *métaphores linguistiques auxquelles nous avons accès en tant qu'objets d'étude ne sont alors qu'une réalisation possible des métaphores conceptuelles qui sous-tendent notre système de pensée* ». Dans un cadre cognitif, Denis Jamet² conçoit la métaphore comme une « *mise en relation identificatrice, c'est-à-dire comme une série de correspondances conceptuelles entre deux domaines conceptuels, un domaine conceptuel source et un domaine conceptuel cible* ». Cependant, cette identification ne couvre pas la totalité des deux domaines conceptuels mais axe plutôt son attention sur des sèmes partagés. Examinons les exemples suivants :

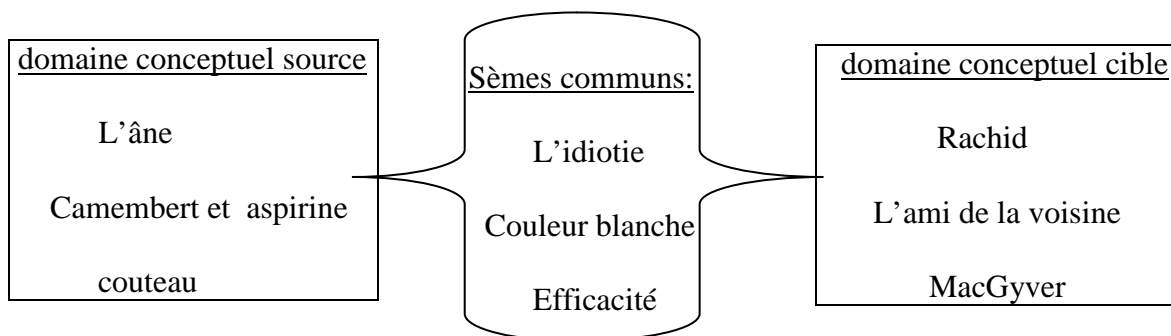
En parlant de l'ami d'une voisine, Doria dit : « *D'après ce que tout le monde dit, c'est un toubab, enfin un Blanc, un camembert, c'est une aspirine quoi...* » (p.135)

La narratrice rêve de l'homme idéal : « *Je me voyais plutôt avec MacGyver (...) un vrai couteau suisse humain* » (p41)

¹ Lakoff, G., Johnson, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, University of Chicago Press, 1980 (1985 pour la trad. fr., Éd. de Minuit), cité par Loredana Amoraritei, « *La Métaphore en Œnologie* », mars 2002, art.en ligne : <http://www.metaphorik.de/03/amoraritei.htm>

² Denet Jamet, « *A rose is a rose is (not) a rose : De l'identification métaphorique ?* », art.. en ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=27#bottom>

Au Maroc, des vieilles ont proposé à la mère de Doria de marier sa fille avec Rachid, alors la narratrice toute choquée dit : «*Moi je le connais celui-là! Tout le monde l'appelle : "Rachid l'âne bête"*». » (p.22)



La métaphore a, ainsi, mis sur le même plan d'analogie des éléments appartenant à des catégories complètement différentes. Ces correspondances, de premier abord, semblent insensées car elles opèrent selon « *une procédure de catégorisation non conventionnelle, dans la proclamation d'appartenance d'une occurrence à, ou d'inclusion d'une classe dans, une catégorie à laquelle elle n'appartient normalement pas*¹ ». Mais cette combinatoire de signifiés incompatibles génère un sens particulièrement révélateur.

Dans l'exemple « *Rachid l'âne bête* », ce sont nos connaissances et nos représentations culturelles de l'âne (domaine source) que nous projetons sur le personnage Rachid (domaine cible) qui nous permettent ainsi d'attribuer des traits sémantiques distinctifs à Rachid. Cette projection est très expressive car elle permet au lecteur de se référer à des modèles cognitifs déjà intériorisés. En effet, le lecteur reconstruit l'image de l'âne en l'opposant à l'image des autres animaux comme lion (courage), gazelle (beauté : dans la culture arabe), renard (ruse) etc. C'est ce sème péjoratif du modèle de l'âne (l'idiotie) qui permet justement au lecteur de comprendre la correspondance latente. Effectivement, la narratrice confirme cette idée : « *Son fils, je suis sûre qu'il sera **bête**, encore plus bête que Rachid le*

¹ Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p.54.

soudeur » (p.23). Notons que cette métaphore est très courante dans le langage familier et employée souvent comme injure.

Ce transfert de propriétés sémantiques d'un *topic* (domaine conceptuel source) sur un *vehicle*¹ (*domaine conceptuel cible*) relève des principes de la théorie interactionnelle conçue par Black² qui a donné par la suite la plate forme de la théorie conceptuelle. Cependant, « *la théorie interactionnelle ne s'en tient pas au transfert de propriétés sémantiques, mais de tout un système d'implications associées au topic et vehicle*³ »

Dans les deux autres exemples, la narratrice a employé des métaphores très originales. Effectivement, rapprocher l'ami de la voisine (animé) et camembert et aspirine (inanimé) ou encore MacGyver (animé) et couteau (inanimé), provoque un « *un sentiment de fusion qui efface les barrières entre le monde animé et le monde inanimé*⁴ ». Ainsi, « *la distance catégorielle* »⁵ entre ces différents éléments n'est pas ressentie.

Les métaphores sont encore foisonnantes dans *Kiffe kiffe demain*, la narratrice semble avoir une pensée, comme le souligne Lakoff, purement métaphorique :

« *Une fois avec Maman on a croisé Nassira la sorcière à coté de l'entrée. C'est une dame qu'on connaît depuis longtemps. Maman lui emprunte de l'argent quand on est vraiment en galère.* » (p25)

¹ « topic » et « vehicle » font partie d'une terminologie de Richards, I.A., *The philosophy of rhetoric*, Oxford University Press, London, 1936, cite par : Loredana Amoraritei, « la métaphore en œnologie », mars 2002, art. en ligne : <http://www.metaphorik.de/03/amoraritei.htm>

² Black, M., *Models and Metaphors*, Cornell University Press, New York, 1962, cité par: Loredana Amoraritei, « la métaphore en œnologie », op. cit.

³ Loredana Amoraritei, « *La Métaphore en Œnologie* », op. cit.

⁴ Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Editions de Minuit, Parigi, 1992, p.197.

⁵ Detienne, C., « *Distance catégorielle entre le métaphorisant et le métaphorisé* », art. en ligne : <http://www.info-metaphore.com/grille/distance-categorielle-entre-metaphorisant-et-metaphorise.html>

A la sortie du lycée Doria a accepté de monter en voiture avec Hamoudi : « *pour que toutes ces tranches de cake au bahut me voient partir avec la doublure d'Antonio Banderas dans Zorro.* » (p.75)

Dans l'exemple ci-dessus, le substantif Nassira est mis en relation métaphorique et identifié avec le terme « sorcière » pour ainsi insister sur le caractère de méchanceté. Donc, les deux domaines conceptuels identifiés correspondent à une analogie conceptuelle latente : « Nassira est méchante comme une sorcière ». Cet exemple nous renvoie à la conception d'Aristote de la métaphore qui, selon lui, n'est qu'une comparaison implicite, nommée également *abrégée* ou *elliptique*.

« *Être en galère* » est une métaphore qui signifie être dans une situation particulièrement pénible. « C'est une résurgence d'un emploi métaphorique remontant aux *Fourberies de Scapin* de Molière (1671). Elle est très en vogue aujourd'hui dans le parler branché des jeunes gens.¹»

L'énoncé « *toutes ces tranches de cake au bahut* » présente une métaphore *in absentia* car le métaphorisant « tranches de cake » est totalement supprimé et substitué par le métaphorisé « les filles du lycée ». L'énonciateur, par le biais de telles métaphores impose au lecteur de faire des associations que ce dernier pourrait trouver insolites. C'est pourquoi la métaphore interpelle le sens interprétatif du lecteur qui « *s'engage sur la vérité non de l'énoncé communiqué, mais de l'ensemble des implications contextuelles qu'il entend communiquer*² ».

Toutefois, cet effet d'insolite que créent certaines métaphores relève, en réalité, d'une volonté de créativité chez les jeunes cherchant à produire des significations originales. La métaphore « *apparaît ainsi au principe de tous les déplacements créateurs de significations nouvelles dans une langue*³ »

¹ Adel Hassan Ahmed, Rania, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid Djaidani*, op. cit., p.110.

² Reboul, O., *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p.92.

³ Passerons, J.-C., « *Analogie, connaissance et poésie* », In *Revue européenne des sciences sociales*, T. XXXVIII, n°117, Droz, 2000, p.15.

Nous avons remarqué que les métaphores employées dans *Kiffe kiffe demain* représentent parfaitement les modes de référence culturels et cognitifs d'une adolescente de la banlieue. Ainsi, le nombre énorme de métaphores dans le roman de Guène confère à son écriture plus d'expressivité et nourrit davantage l'envie de lecture. Donc la métaphore donne à l'esprit un nouvel élan et comme le dit justement Nyckees « *apprendre à métaphoriser (...) c'est aussi apprendre à penser, s'ouvrir à une infinité de nouvelles connections, de nouveaux modes de catégorisation de l'expérience.*¹ »

B. Le verlan ou l'argot à clef:

Autre phénomène linguistique ayant contribué dans la formation du français contemporain des cités est le verlan. Le verlan est une forme argotique du français contemporain qui ne constitue pas un langage à part entière mais un procédé formel qui prône l'inversion des syllabes d'un mot. L'appellation « *verlan* » est engendrée par le principe même de la verlanisation : c'est la métathèse² de l'expression « (à) l'envers », en d'autres termes c'est « l'envers » à l'envers. Il est ainsi une sorte de jeu de mots qui leur donne une nouvelle coloration.

Cependant, le verlan n'est pas un nouveau procédé de création lexicale, comme il prétend l'être, mais une forme de métathèse qui a été pratiquée depuis le Moyen Age sans qu'elle ait d'appellation. Effectivement, le prénom Tristan dans *Tristan et Iseult(1190)*, devient pour un besoin de dissimulation « *Tantris* ». Au XVIe siècle, l'écrivain le plus classique des français Voltaire a également eu recours à ce procédé : son pseudonyme *Voltaire* est la forme verlanisée d'*Airvault*, ville dont est originaire sa famille. Effectivement, il a inversé les syllabes d'*Airvault* (vault-air) devenu par la suite *Voltaire*. Au XVIIe siècle l'expression couramment utilisée « sans souci » désignant un pauvre, était à l'origine la transformation de « *sans six sous* ». En outre, une forme de verlanisation était pratiquée vers 1760 où le roi Louis XV(quinze) est appelé « sequinzouil ».

¹ Nyckees cité in : <http://www.info-metaphore.com/definition3.html>

² G. Mounin définit la métathèse comme une « inversion de phonèmes contigus ou non », in *Dictionnaire de la Linguistique*, PUF, Presse Universitaire de France, 1974, p.215.

Le verlan a été pendant les années soixante-dix un phénomène linguistique propre aux banlieues et ce n'est que vers les années quatre-vingts qu'il se met amplement en scène. "En effet, depuis la fin des années quatre-vingts, le verlan a été porté à l'attention du grand public lorsque les feux de l'actualité se sont tournés vers les banlieues chaudes et les observateurs de la jeunesse ont constaté qu'il y avait une langue et une culture propres aux cités déshéritées. Cette langue et cette culture se sont diffusées parmi les franges les moins intégrées de la jeunesse parisienne et même plus loin jusqu'aux grands lycées et aux universités.¹». C'est ainsi que le verlan a connu une diffusion rapide dans tout l'hexagone grâce à la chanson (le rap) et les médias. «En 2004, un certain verlan (essentiellement constitué d'un vocabulaire) a fini par être plus ou moins compris et utilisé par toutes les couches de la société, ce qui en fait un langage en cours de démocratisation loin de son image plutôt marginale initiale.²»

Quant à son intrusion en littérature, Auguste Le Breton affirme : « J'ai introduit le verlan en littérature dans *Le Rififi chez les hommes*, en 1954. Verlen avec un *e* comme *envers* et non verlan avec un *a* comme ils l'écrivent tous... Le verlen, c'est nous qui l'avons créé avec Jeannot du Chapiteau, vers 1940-41, le grand Toulousain, et un tas d'autres.³»

Il ne faut pas perdre de vue que le verlan est une forme d'argot français, parlé exclusivement par les jeunes et qui était d'abord conçu dans un but cryptique. En effet, ses jeunes créateurs cherchaient à se démarquer des autres en instaurant une opacité. Ils créent ainsi une sorte de langue vernaculaire n'autorisant l'intégration qu'à ceux qui détiennent la clef. Nous retenons également l'aspect ludique de l'inversion des syllabes vue comme un jeu de mots amusant pour les adolescents.

Cependant, « un mot souvent codé finit par se lexicaliser, par se cristalliser dans sa forme secrète⁴ ». Une fois le mot diffusé, il perd son originalité et sa fonction cryptique, alors on recourt à en inventer d'autres. C'est pour cette raison que certains mots verlanisés connaissent une reverlanisation afin de conserver leur

¹ MELA, Vivienne, "Verlan 2000", p. 16, cité par Rania Adel Hassan Ahmed, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid Djaidani*, op. cit.

² « Verlan », art. in Wikipédia, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Verlan>

³ Le Breton, A., article dans *Le Monde*, 8-9/XII, 1985.

⁴ Ibid.

aspect mystique. Le verlan a donc subsisté "parce qu'il a su bouger et s'adapter, prouvant aussi qu'il n'était pas qu'un gadget mais bien un élément vivant et en perpétuelle évolution de la langue¹."»

Faiza Guène étant une jeune française résidant en banlieue n'a pas manqué d'exprimer cette réalité dans *Kiffe kiffe demain*. Les mots en verlan affleurent ainsi tout le roman, nous en citons quelques exemples en essayant de les catégoriser selon leur mode de création.

Toutefois, il faut préciser que le verlan est un langage de cryptage bien élaboré. Il a, donc, ses propres règles de construction et "ceux qui veulent faire du verlan en inversant à la fois tous les mots et l'ordre des mots se trompent sur la nature du verlan²". En effet, selon Mikaël Jamin³ le processus de la verlanisation fonctionne suivant trois manières d'opération :

1-Simple inversion :

1-1 Cas des mots monosyllabes ouverts :

Il convient d'abord de rappeler la différence entre un monosyllabe fermé et un monosyllabe ouvert. Un mot monosyllabe comporte une seule syllabe, il est fermé quand il se termine par une consonne CVC (consonne, voyelle, consonne), tandis que le monosyllabe ouvert prend une voyelle à la fin VCV.

La verlanisation dans le cas des mots monosyllabes agit au niveau des phonèmes. Observons l'exemple suivant :

Donnant libre cours à son imagination la narratrice dit : "J'imagine un super mariage, une cérémonie de **ouf**, une robe blanche avec plein de dentelle, un beau voile et une longue traîne d'au moins quinze mètres." (p.41.)

¹ MERLE, Pierre, *Le prêt à parler*, op. cit., pp. 168-169.

² MELA, Vivienne, "Verlan, langage du miroir", p. 86, cité par Rania Adel Hassan Ahmed, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid Djaidani*, op. cit., p. 124.

³ Jamin, Mikaël, « Introduction à l'argot: argot et verlan », art. en ligne : <http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/teci/verlan.htm>

Le mot « *ouf* » est la forme verlanisée de « *fou* ». Cette lexie est monosyllabe ouverte (CV) constituée de deux phonèmes : [fu] subit une permutation et devient [uf].

Notons que le mot «ouf » est l'inversion du mot pluriel « fous » car la narratrice voulait dire « une cérémonie de fous ». Donc, le s du pluriel n'est pas concerné par l'inversion, le mot est ainsi perçu phonétiquement. Effectivement, « *le plus souvent, l'écriture d'un mot en verlan est une reconstruction graphique de sa prononciation¹* »

2. Inversion et rajout d'un autre phonème :

2.1 Cas de mots monosyllabes fermés

Si « *la syllabe est fermée (CVC) ; le mot devient un disyllabe (CVCV) avant la verlanisation. Ainsi la verlanisation sera une inversion de deux syllabes ouvertes²* ».

Analysons les exemples suivants :

La première assistante sociale est partie pour un congé de maternité, alors la narratrice dit : « *en attendant on se coltine une remplaçante qui est chelou* » (p.115)

L'image que garde Doria de sa psychologue est bien « *son parfum qui pue le Parapoux et ses tests chelous censés être révélateurs* » (p.179)

Chelou est l'inversion de « louche », ce terme est un monosyllabe fermé [luʃ] (CVC). Avant de réaliser l'inversion, ce mot monosyllabe est transformé d'abord en dissyllabe grâce au « *renforcement et la prononciation du (e) muet final.³* »

Louche = [luʃ] → [luʃ] + [ə] → [luʃə] → inversion → [əlu] = chelou

Dans le deuxième exemple le mot « *chelou* » prend un s au pluriel. Cette désinence, comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, tombe lors d'une permutation. Donc, la narratrice a accordé l'adjectif « louche » avec son sujet une fois verlanisé.

¹ art. in Wikipédia, l'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Verlan>

² <http://monsu.desiderio.free.fr/curiosites/verlan2.html>

³ Adel Hassan Ahmed, Rania, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid Djaidani*, op.cit, p.125.

La narratrice recourt à un mot en verlan en pensant à sa psychologue : « *C'est ça se qu'est **relou** avec les psychologues, psychiatres, psychanalystes et tout ce qui commence par "psy"...ils veulent que tu leur racontes toute ta vie et eux, ils te disent rien.* » (p.40)

Lourd = [luR] = [luR] + [ə] = [luRə] → permutation ► [Rəlu] = relou

Le rajout cependant n'est pas toujours un phonème, voici un exemple qui illustre ce phénomène :

Pour se moquer de Doria et de sa mère une fille s'adressa à son amie en disant : « *Téma la fille habillée encore plus mal que sa daronne...elle aussi on l'a vidé du grenier* » (p.113)

« Téma » est le verlan du verbe « mater » (regarder) conjugué à l'impératif « matte ». Si nous suivons la règle de la verlanisation appliquée plus haut aux monosyllabes fermés nous aurons ces étapes :

« **Matte** » = [mat] + [ə] = [matə] → inversion → [təma] = « **teuma** »

Pour éviter un « teuma » difficile à prononcer ou plutôt qui sonne mal, on a ajouté à cette forme verlanisée un accent aigu et on a obtenu « téma ».

3- Inversion et troncation :

3.1 Cas des mots monosyllabes

Lors d'une verlanisation, la permutation est souvent accompagnée d'élision de phonèmes. Voyons les exemples suivants :

À propos de l'assistante sociale Doria critique : "*Je la trouve conne et en plus, elle sourit tout le temps pour rien. Même quand c'est pas le moment. Cette **meuf** on dirait qu'elle a besoin d'être heureuse à la place des autres.*" (p.17) Le terme « femme » est monosyllabe fermé terminé par un (e) muet. Dans ce cas de figure la verlanisation renforce la prononciation du (e) :

[fam] → [fam+ ə] ► [famə] → inversion ► [məfa] ► [a]tronqué → [məf] ► [moef]

En pensant au mariage de Hamoudi et Leila, Doria d'un ton amusé dit : « *Il a intérêt à m'inviter à son mariage Hamoudi. S'il m'invite pas, j' le balance aux keufs...Non, j'rigole. Ça c'est trop grave.* » (p.169)

Flic est un terme argotique désignant « policier », la verlanisation n'épargne pas également l'argot. « *Flic* » est un monosyllabe fermé et ne se termine pas par un (e) muet, donc il n'est pas possible d'opérer par le renforcement de la prononciation. On a proposé alors d'ajouter un schwa qui « *selon les règles de la prononciation du français devient [ø] en syllabe ouverte et [oe] en syllabe fermée*¹ ». Donc la verlanisation du mot *flic* procède ainsi :

Flic = [flik] + [ø] = [flikø] → inversion ► [køfli] - [li] ► [koef] → **un keuf**

La troncation en verlan "s'applique à des mots qui se terminent par la suite obstruante liquide voyelle et consiste à effacer la voyelle finale et la liquide qui la précède [. . .] cette règle peut s'appliquer partout, mais elle est appliquée plus particulièrement aux dissyllabes formés par adjonction du schwa, les réduisant ainsi de nouveau à des monosyllabes fermés.² »

3.2 Cas de mots dissyllabes :

La verlanisation des mots se composant de deux syllabes est plus simple : la deuxième syllabe se place en tête du mot alors que la syllabe initiale est décalée à la fin.

La narratrice a commencé des études en coiffure, mais il semble qu'elle n'apprécie pas cette nouvelle formation : « *Du chinois. Du noich. Mais qu'est ce que je suis allée foutre dans ce truc ?* » (p.164.)

Le mot chinois est dissyllabe, sa verlanisation s'opère ainsi :

Chinois ► [fi/nwa] ► inversion ► [nwafi] ► le [i] tombe ► [nwaf] ► noich.

Remarquons que Doria a d'abord énoncé le mot chinois sans verlanisation puis l'a précédé immédiatement par sa forme verlanisée. Cette double marcation prouve que

¹ MELA, Vivienne, "Verlan, langage du miroir", p. 78, cité par : Rania Adel Hassan Ahmed, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid*, op. cit, p.126.

² Ibid.

le mot non verlanisé ne satisfait pas notre jeune Doria qui s'est familiarisée avec cette nouvelle forme de langue. Effectivement, la narratrice avoue trouver du mal à parler à des gens qui ne tolèrent pas ce code, comme est le cas de sa psychologue :

« Elle (psychologue) vient d'un autre temps. Je le vois bien quand je lui parle, je suis obligée de faire attention à tout ce que je dis. Je peux pas placer un seul mot de verlan ou un truc un peu familier pour lui faire comprendre au mieux ce que je ressens. » (p.179)

La narratrice utilise spontanément le verlan tout comme beaucoup de jeunes qui retrouvent dans cette manière de déformer les mots un double plaisir : se révolter contre la langue normée de l'école et se créer un langage secret que les parents ne pourraient pas saisir. En outre, le verlan remplit une fonction identitaire car il permet la reconnaissance mutuelle des membres du groupe et les sépare des autres groupes.

Après une telle analyse, nous pouvons dire que le verlan n'a rien de dégradant, mais tout au contraire c'est un langage soigneusement élaboré participant dans la création d'un univers assoiffé de renouvellement et de changement. C'est l'expression d'une génération de jeunes mal à l'aise et qui au lieu de sombrer dans l'inconnu, affiche son goût de la vie par le biais d'un langage qui véhicule leur besoin de transgresser les normes qui enchaînent leur goût de création.

C. L'emprunt :

En France et spécialement dans les banlieues où réside une communauté majoritairement d'origine maghrébine, le français côtoie intimement l'arabe et donne lieu à de multiples formes de mélange linguistique. Ce phénomène sociolinguistique participe dans l'édification d'un parler très original qui n'a pas tardé à être répandu dans tout le pays prouvant ainsi son authenticité et la volonté de ses jeunes créateurs.

Cette réalité sociolinguistique est très représentative dans *Kiffe kiffe demain*, nous tenterons d'approcher ce phénomène en ayant au centre de notre intérêt deux concepts majeurs : l'alternance codique et l'emprunt.

Une analyse des manifestations de ce contact de langues dans notre corpus requiert, par ailleurs, une maîtrise des concepts pertinents du domaine. D'abord, l'alternance codique est entendue ici comme « *la juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents*¹ ».

Elle se manifeste souvent sous trois aspects : « Elle peut être *intraphrastique* (à l'intérieur d'une même phrase), *(inter-)phrastique* (une alternance de langues au niveau d'unités plus longues, de phrases ou de fragments de discours) ou *extraphrastique* (lorsque les segments alternés sont des expressions idiomatiques, des proverbes).²»

Lüdi et Py³ soutiennent l'idée que le sujet bilingue alterne dans son discours deux systèmes langagiers différents « *dans le but de surmonter un obstacle communicatif* ». C'est justement dans ce sens que Molander⁴ affirme que l'alternance est considérée comme marque d'incompétence dans l'une ou les deux langues dévoilant ainsi l'insécurité linguistique du locuteur. Cependant le recours à l'alternance codique peut être également la « *preuve d'une très bonne compétence bilingue*⁵ ». C. Hagège rejoint Lüdi sur ce sujet en affirmant : « *l'alternance de codes doit être même être tenue pour l'indice d'une haute compétence communicative dans chacune des deux langues*⁶ ».

¹ GUMPERZ, J.-J., *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.56

² Gudrun, Ledegen, « *Regard sur l'évolution des mélanges codiques à la Réunion : l'aventure de l'interlecte* », art. en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_2/10ledegen.pdf

³ Lüdi, G. & Py, B, *Être bilingue*. Berne: Peter Lang, 2002, p.144. Cité par Aline TÉTRAULT, *Le Mythe – Rôle de la L1*, art. en ligne : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/Ilpga/ed/dr/drdm/mytheL1.html>

⁴ Molander, L, *L'alternance codique en classe d'immersion : délimitation interprétation et fonction interactionnelle*. Sociolinguistica, 2004, p.87, cité par Aline TÉTRAULT, op.cit.

⁵ Lüdi, G. (1998). *Le code-switching comme variété mixte?* Sociolinguistica, 1998, p.140, cité par, Aline TÉTRAULT, idem.

⁶ C. Hagège, cité in : *Etude sociolinguistique et communicationnelle des pratiques bilingues français-arabe et français-kabyl chez deux famille immigrées*, thèse soutenue par Safia Asselah-Rahal, à l'université Rennes2 Haute Bretagne, février 2000, présentation en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/erellif/credilif/Textes/alg%E9riens.htm>

Les alternances repérées dans notre corpus relèvent du type intraphrastique car la narratrice ou les autres personnages intègrent dans le même énoncé au maximum deux unités linguistiques de la deuxième langue. Dans le cas où le locuteur intègre dans son énoncé une seule unité du deuxième code il serait plus convenable de parler d'emprunt. En effet, l'emprunt désigne « *un élément d'une langue intégré au système linguistique d'une autre langue*¹ ». En d'autres termes, « *il y a emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas ; l'unité ou le trait empruntés sont eux-mêmes qualifiés d'emprunts*² ». L'emprunt est toutefois considéré comme « *le phénomène socio-linguistique le plus important dans tous les contacts de Langues.*³ » (Dubois et alii 1973 : 188)

Or, emprunter ne se fait pas généralement par simple fantaisie car justement comme l'affirme Deroy « on n'emprunte raisonnablement que ce dont on manque. L'emprunt se justifie normalement par un besoin, ce qui est encore plus vrai pour les emprunts répondant à des nécessités d'ordre pratique.⁴ »

Cependant *Kiffe kiffe demain* présente un genre d'emprunt un peu particulier. En effet, la plupart des personnages intégrant des mots arabes dans leur discours ne le font pas par nécessité de combler un déficit lexical. Nous nous interrogerons alors sur l'intention d'un tel choix linguistique : est ce seulement une manière d'exhiber ses compétences linguistiques ou a-t-il un rapport avec l'affirmation de l'identité ? Nous répondons à ces questions en puisant dans notre corpus quelques énoncés représentatifs de ce phénomène linguistique. Observons de plus près quelques cas d'emprunt du français à l'arabe dans *Kiffe kiffe demain* :

¹ HAMERS, Josiane F et BLANC, Michel, *Bilinguisme et bilinguisme*, 2ème édition, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983, p. 451.

² DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p.177.

³ Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p.188.

⁴ Deroy cité par SOILHI-FOUNDI Ghafar, « *Bilinguisme : Alternance de codes, Emprunts linguistiques, Déclin du shimaoré* », art. en ligne : http://www.ac-mayotte.fr/IMG/pdf/Interv_GHAFAR.pdf

La mère de Doria exprime sa joie le jour de la rentrée scolaire de sa fille en alternant l'arabe au français : *"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. »* (p.156)

Yasmina, la mère de la narratrice, a intégré dans son énoncé deux mots arabes : « *jdida* » et « *hamdoullah* ». L'adjectif « *jdida* » est précédé de son synonyme en langue française « *neuf* », nous nous interrogerons sur les intentions d'un tel choix. Comme nous l'avons perçu le recours à l'emprunt ne s'est pas fait pour combler un déficit lexical mais il paraît que Yasmina ne ressent pas le mot qu'en arabe. En d'autres termes, l'emprunt à l'arabe s'est fait pour répondre à un besoin affectif. Ainsi, « *son attitude linguistique s'explique par la valeur attachée à sa langue vernaculaire, et par un désir conscient de la promouvoir quand on sait qu'une concurrence redoutable vient l'investir et l'éliminer.¹* »

Quant au terme « *hamdoullah* » est employé sans l'accompagnement d'indices de sens dans la langue française. L'emploi de ce terme n'est pas d'ordre affectif mais répond à une réalité religieuse qui ne peut remplir sa dimension qu'en langue arabe. Donc, l'emprunt devient nécessaire quand la langue dominante (langue véhiculaire) ne rend pas compte des réalités socioculturelles ou religieuses qui ne trouvent pas de traduction en langue française. Voici quelques réalités que la langue française ne peut combler :

1. Les réalités religieuses :

L'Islam tient une relation intime avec l'arabe car le Coran sacré est transmis au Prophète en langue arabe. Alors, plusieurs notions religieuses ne trouvent leur sens accompli qu'en cette langue. Nous avons ainsi relevé quelques mots arabes se rapportant à cette composante religieuse : *Maktoub*(p.20), *inchallah*, *elhamdolah*(p.156), *allah*(p.169), *aïd*(p.77), *ramadan*(p.13), *halouf*, *chétane*.

« Ma mère dit que si mon père nous a abandonnées, c'est parce que c'était écrit. Chez nous on appelle ça le maktoub. » (p.20)

¹ GAFHAR, Soilihi Foundi, « *Bilinguisme : Alternance de codes, Emprunts linguistiques, Déclin du shimaoré.* », art. en ligne : <http://www.ac-mayotte.fr/spip.php?article158>

« Heureusement, ma mère n'a pas tout à fait dit oui. Elle a utilisé le joker « **inchallah** ». Ça veut dire ni oui, ni non. C'est « si Dieu veut » la vraie traduction » (p46.)

mektoub (de l'arabe) n.m. et adj. Destin, ce que l'on ne peut prévoir ni maîtriser. Pour l'Islam seul Dieu sait ce que nous réserve le destin. Ainsi, le mot « *maktoub* » connote un certain fatalisme chez les musulmans.

hallouf n.m. cochon. Connote en plus l'interdiction de cette viande en Islam.

Donc le français qui se développe dans une société en majorité chrétienne donne certes des équivalents au sèmes tels : maktoub (destin), hallouf (cochon), Allah (Dieu), mais ne peut répondre à leur connotation islamique.

2. La réalité affective :

La langue française présente des traductions pour un nombre intéressant de mots arabes. Pour certains termes ces traductions sont très proches voir identiques au sens premier en arabe. Pourtant un grand nombre d'immigrés maintiennent l'utilisation de ces vocables en langue d'origine. Quelles sont alors les intentions d'un tel choix ? Nous illustrons avec les deux exemples suivants :

« *Il m'a pas dit au revoir, ni salut, ni **beslama**. Rien, **walou**.* » (p. 162)

« *Si maman fait ça, c'est la honte. La "**hchouma**" !* » (p.112)

Les lexies arabes : beslama (au revoir), wallou (rien), hchouma (la honte) , sont toutes précédées par leur équivalent en français, ce procédé de répétition traduction révèle d'une part l'intention de l'auteur à enlever toute ambiguïté de sens au lecteur non initié. D'autre part, le locuteur bilingue voit à travers un tel emploi une certaine connivence avec les mots, un rapport affectif avec de tels vocables familiers. Effectivement, les mots en arabes traduisent une réalité intime qui exerce sur les locuteurs un effet autre qu'en français. Plusieurs écrivains maghrébins francophones témoignent de ce rapport avec la langue maternelle : Malek Hadad disait « *Je t'aime. En arabe, c'est un verbe qui dépasse l'idée.* ¹ »

¹ Hadad, Malek , *Je t'offrirai une Gazelle*, Paris, Julliard, 1959, p.97.

Donc, l'emprunt à l'arabe répond à un besoin d'identification à l'univers familier. Comme nous pouvons le remarquer dans plusieurs exemples ci-dessus, certains mots arabes sont cités sans traduction, phénomène qui témoigne de l'accessibilité du lectorat français moyen à ce nouveau vocabulaire. Donc, certains mots se sont vite intégrés dans la langue française au point qu'ils ont été cités dans les dictionnaires.

3. Réalités culturelles :

D'un point de vue anthropologique, la culture est l'ensemble des coutumes et traditions et même d'espaces reflétant le mode de pensée de chaque communauté. Le pouvoir de la langue réside alors dans sa capacité de donner une concrétisation linguistique à cet ensemble culturel. Cependant, ces réalités culturelles diffèrent d'une société à une autre, c'est ainsi que la langue de l'Autre ignorant de telles spécificités culturelles peut présenter un handicap à cerner leur signification. Effectivement, la culture arabe diverge énormément de celle de l'occident. Donc, une langue comme le français ne peut fournir une traduction exhaustive concernant la dimension culturelle de mots arabes comme ceux que nous avons relevés : *cheikhs, harki, souk, henné, Zit zitoun, couscous, kohol...*

Doria nous raconte : « *Y a un mec dans le quartier qui avait donné ses potes aux flics. Depuis, il se fait persécuter et les types dans la cité l'appelle « le harki »* ». (p.170)

Pour la lexie « *harki* », la langue française lui présente un équivalent « *combattants au côté des français* », mais cette traduction est très simpliste ou plutôt réductrice car l'équivalent dans ce cas est « *"... un mot (...) peu précis... peu satisfaisant car il est souvent ambigu..."*¹ ». En effet, le terme « *harki* » outre sa signification « *militaire algérien qui servit comme supplétif dans l'armée française durant la guerre d'Algérie* », il fait référence dans l'imaginaire culturel algérien aux sèmes : « *traître* », « *renégat* ». Donc, l'équivalent de ce mot en français ne traduit

¹ LAFAGE, Suzanne, *Français écrit et parlé en pays éwé (Sud-Togo)*, Paris, CNRS -SELAF. 1985, p.487

pas une telle réalité socioculturelle à valeur péjorative. Voici la signification de quelques vocables arabes utilisés dans *Kiffe kiffe demain* :

Cheikh : subst. masc. [Chez les Arabes] Homme respecté en raison de son grand âge ou de ses connaissances scientifiques, religieuses, philosophiques, etc.

Kohôl (de l'arabe) *n.m.* antimoine utilisé pour le maquillage des yeux, l'un des plus importants produits de maquillage pour une femme arabe.

Henné (de l'arabe : hinna) *n.m.* Poudre colorante utilisée pour la teinture des cheveux, des doigts et des pieds.

L'emprunt à la langue arabe semble, donc, réactualiser un grand nombre de données culturelles en essayant d'échapper à toute réduction de la langue française. En outre, le recours à l'emprunt de mots arabes paraît comme une forme de reviviscence ethnique « ethnic revival¹», le terme *ethnic* est pris dans son sens positif qu'il a acquis en suivant « le processus classique de retournement du stigmaté en emblème²». En d'autres termes, l'emprunt traduit une nécessité d'identification identitaire. Il marque dans ce sens une rupture avec la langue française pour présenter une réalité avec toute sa pesanteur socioculturelle.

Toutefois, dans les premiers moments de l'apparition des emprunts dans une langue donnée, ils sont considérés comme des termes étrangers ou ce qui est appelé « xénismes³». Mais petit à petit ces unités empruntées s'incorporent dans le système de la langue réceptive en suivant divers mécanismes d'intégration : intégration phonologique et morphosyntaxique.

Intégration phonologique :

Le système phonétique de l'arabe, comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, diffère de celui de la langue française. Alors, pour qu'un vocable arabe

¹ Smith A., *The Ethnic Revival*, Cambridge University Press, 1981, cité par Piero-D. Galloro, Alexia Serré, Tisserant Pascal, Anne-Lorraine Wagner, « *Les représentations identitaires des générations issues de l'immigration : le cas des jeunes d'origine italienne en Lorraine* », art. en ligne : http://www.lacse.fr/ressources/files/etudesetdocumentation/syntheses/Galloro_05.pdf

² Ibid.

³ Mot étranger et qui reste étranger.

puisse s'intégrer dans la langue française, il est souvent soumis aux exigences phonétiques du système français. C'est justement le cas de la lexie « henné » [ene] prononcée en arabe [h a:na:] : le phonème [h] inexistant dans la langue française est remplacé par un *h* aspiré et quant à la voyelle arabe longue [a:] elle n'a pas été substituée par un [a] français court mais plutôt par un [e] car paraît-il cela sonne mieux français. Cependant, certaines lexies empruntées gardent leur prononciation respectant le système phonétique arabe c'est le cas de la lexie « *cheikh* » qui a maintenu le phonème [x] représenté par les deux lettres «*kh*», ou également les lexies « *hallouf* », « *harki* » comprenant le phonème [h] qui maintiennent la prononciation originelle [ħa:luf] (cochon dont la viande est interdite par l'Islam), [ħa:rki] (traître). Donc, « *en définitive, on ne saurait chercher dans la prononciation les signes de l'intégration du terme étranger au français. Chaque mot est traité comme une unité séparée, selon ses caractéristiques graphiques et phonologiques et non selon le système.*¹

Adaptations morphosyntaxique :

Les emprunts à l'arabe tendent à être francisés en les faisant couler dans le moule morphosyntaxique de la langue d'accueil. Les modifications subies se manifestent, en simplifiant à l'extrême, sous deux aspects :

Les marques du genre :

« Les marques du genre qui caractérisent l'emprunt à l'arabe sont conformes au système de la langue française. Très souvent l'emprunt conserve son genre dans la langue d'origine ² » : C'est le cas des termes comme la *hchouma*, le *chétane*, le *mektoub* et le *harki*. Comme nous le remarquons la détermination est également une façon d'adoption de l'emprunt à l'arabe. Cependant, certaines lexies en s'intégrant dans la langue française changent de genre :

« *Elle se souvient qu'on lui doit du **flouse** que dans le moment où il y a grave du monde* » (p.25)

¹ SALAH-EDDINE, Redouane, « *Les emprunts dans la presse marocaine d'expression française : problème d'intégration* », art. en ligne : <http://www.bibliotheque.refer.org/livre3/1322.pdf>

² Derraji, Yacine, « *Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée* », art. en ligne : <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html>

Le substantif « *flouse* » qui veut dire argent est utilisé toujours au pluriel en arabe. Or, dans cet exemple « *flouse* » est assimilé à « argent » (nom masculin).

L'adjonction du nombre :

Le pluriel des lexies en arabe est souvent supprimé pour adopter celui du système grammatical français marqué souvent par un *s*. C'est le cas du sème *cheikh* qui au lieu d'avoir un pluriel arabe « *chouyoukh* » prend plutôt un "s" français « *cheikhs* ». "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." (p.10)

Donc, l'adjonction du nombre est une manière d'intégrer l'emprunt à l'arabe. Consciente que le mot français ne peut cerner une réalité socioculturelle arabe, la langue française permet à ces lexies de garder la graphie arabe mais leur impose d'obéir aux règles grammaticales françaises.

Outre l'utilisation de lexèmes arabes empruntés isolément, Guène s'inspire du raisonnement arabe et formule des expressions comme « *il me calcule plus* » (p. 169), qui veut dire « il ne me prend pas en considération », « il ne m'accorde aucune attention ». Cette expression vient justement de l'arabe : « ما دارنيش في الحساب¹ » du verbe *حسب ، يحسب* = compter, calculer. Formule qui rejoint par ailleurs l'expression française « *tenir compte de...* ». Donc, l'arabe, composante essentielle de l'univers culturel de l'auteure, devient une source inépuisable d'un vocabulaire original. A côté de cette référence à l'arabe, Guène affleure son roman d'expressions non traduites comme « *c'est trop l'affiche* » (p. 102), « *elle tape la haine* » (p. 188). Pour une auteure qui cherche absolument à ce que son lecteur comprenne tout, cette abstention à la traduction prouve que ces expressions sont connues d'un large public.

¹ Ce rapprochement avec les expressions en arabe a été analysé in ligne : <http://www.dilap.com/contributions/banlieue-beur/beur-arabe-francais.htm>

En outre, la langue de *Kiffe kiffe demain* ne se contente pas de l'emprunt à l'arabe mais emprunte également à d'autres langues.

L'emprunt à l'anglais :

Le français contemporain des cités a été par ailleurs travaillé par d'autres langues et en exclusivité la langue anglaise. Bien que la présence des anglicismes en français date du XII^e siècle, ce processus s'est accentué au XIX^e siècle lorsque la révolution industrielle et technologique anglo-saxonne s'est répandue sur l'Europe et en particulier sur la France¹. Effectivement, depuis XVIII^{ème} siècle des vocables anglais commencèrent à s'incruster dans la littérature française : Beaumarchais s'approprie le terme "God-dam" dans le "*Mariage de Figaro*" ; et au XIX^{ème} siècle Baudelaire reflète la mode anglaise avec l'utilisation des lexies comme "dandy" et "spleen". Ensuite, "*au XXème siècle, le développement massif et exponentiel des sciences et de la technologie vient des Etats-Unis surtout et non plus du Royaume-Uni. Or, la technologie se vend et l'acheteur n'acquiert pas seulement des contenus, des concepts ou des outils mais aussi, bon gré mal gré, les mots qui leur servent d'emballage*"². Quant au XXI^{ème} siècle, il assiste à un envahissement massif de la langue française par les anglicismes. Ces derniers deviennent alors une composante intégrante d'un parler jeune qui s'est vite répandu dans toute la France. Cette alternance d'anglais et de français est appelée de nos jours le franglais.

Guène à l'instar de Beaumarchais et de Baudelaire reflète dans son roman ce phénomène sociolinguistique. C'est ainsi que les anglicismes sont assez nombreux dans *Kiffe kiffe demain*, nous en avons relevé quelques uns : Baby-sitting (garde de jeunes enfants), deal (vendre des drogues), *Serial Killer* (tueur en série), joint (la cigarette de hachich), poster (affiche), *Fast-food*,...

¹ Guiraud, Pierre, *Les Mots étrangers* ("sais-je?" no. 1166), Paris: Presses Universitaires de France, 1964, p.83, cité par : George Echu, « *Problématique de l'emprunt linguistique dans le contexte du bilinguisme officiel au Cameroun* », art. en ligne : http://www.inst.at/trans/15Nr/07_1/echu15.htm

² YAGUELLO, Marina, "X comme XXL, la place des anglicismes dans la langue", in *Tu parles?!, le français dans tous ses états*, sous la direction de CERQUIGLINI, Bernard, CORBEIL, Jean-Claude, PEETERS, Benoît, Paris, Flammarion, 2000, p. 354.

Doria a décidé de travailler pour seconder sa mère, mais la difficulté comme elle le dit : « *Quand j'ai annoncé à maman que j'allais faire du **baby-sitting**, ça lui a pas fait plaisir.* » (p.61)

A propos de Hamoudi la narratrice dit : « *Maintenant, il vit du **deal** et peut pas mener une vie normale.* » (p.87)

Flipper : (to flip), dérivé de la métaphore en anglo-américain « *to flip one's lid* », faire sauter le couvercle, « se trouver dans un état d'angoisse ou de dépression » par extension qui fait peur.

« *Ils mettent des pancartes avec la photo d'un gros doberman super **flippant**.* » (p.117)

Les jeunes de la banlieue émaillent leur discours d'anglicismes car pour eux c'est langue de prestige qui les valoriserait dans un pays où ils sont marginalisés. De plus l'emploi de l'anglais est une manière de négliger le français standard.

L'emprunt au tsigane :

Guène utilise une prose qui emprunte également au tsigane. Voyons l'exemple suivant :

« *J'ai remarqué que Hamoudi a encore changé de voiture (...) exactement la même que celle que l'assistante sociale s'était fait chourave sur le parking en bas de chez nous* » (p.188)

Chouraver : 'Vient de *čor* : voleur', *čorav* : je vole" donnant en français *chour/av/er*¹'

¹ Szabó, Dávid, « *Les emprunts argotiques: analyse contrastive du procédé d'après un corpus d'argot hongrois* », art. en ligne : http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/egyeb/szabod02.htm#_ftn2

L'emprunt à l'espagnol :

Les mots empruntés à l'espagnol sont également présents dans le texte de *Kiffe kiffe demain*. Pour l'illustration nous n'en citons que deux termes :

Mater : de l'espagnol « matar » signifiant « regarder », « épier ».

Leila s'est séparé de son ex-mari car : « *Son mari chômeur attiré qui passait son temps enfoncé dans le canapé à mater des rediffusions à la télé en buvant une bière.* » (p.131)

Marrer : lexie empruntée à l'espagnol « mareo, marear » signifiant ennui », « ennuyer », « douter ». Cependant, cette lexie d'origine espagnol a connu une intégration sémantique une fois adoptée par la langue française. En effet, dès qu'un emprunt s'insère dans une nouvelle langue, il peut connaître un transfert sémantique en générant des signifiés différents du signifié originel. Or, « *La transformation sémantique subie par le terme étranger fournit aussi des éléments d'appréciation sur son installation dans le lexique de la langue d'accueil*¹ ». Ainsi, le verbe « marrer » (ennuyer) en espagnol prend en français le sens de « amuser, rigoler » et notre auteure l'utilise justement dans ce sens :

A propos du responsable de sa mère, Doria dit : « *Ça doit bien le faire marrer, M. Schihont d'appeler toutes les Arabes Fatma, tous les Noirs Mamadou et tous les Chinois Ping-Pong.* » (p.14)

L'emprunt dans ce cas est classé d'après *Dubois et All*² parmi les métasémèmes (figures agissant sur le sens).

Toutefois, les emprunts à ces différentes langues ne constituent guère des vocables étrangers mais faisant partie d'une langue spontanée de l'auteur, une langue qui traduit toute l'hybridité d'une identité au cœur de la banlieue. Donc à la différence

¹ GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975, pp.97-98.

² Dubois et al, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.

des premières générations qui se limitaient à exercer une diglossie entendue ici comme : «*Situation sociolinguistique où s'emploient concurremment deux idiomes de statut socioculturel différent, l'un étant un vernaculaire [...l'autre une langue dont l'usage, dans certaines circonstances, est imposé par ceux qui détiennent l'autorité*¹», cette nouvelle génération décide d'exprimer ouvertement son hétérogénéité, son hybridation identitaire.

Donc, «*L'emprunt lexical est aussi indispensable à une langue de civilisation que l'emprunt public au financement de l'Etat*²». Le recours en milieux d'immigrés d'origine maghrébine, au code switching est monnaie courante dans les banlieues. Cela dévoile l'intention de l'auteure à produire des effets réalistes. *Kiffe kiffe demain* met ainsi en scène une langue où se rencontrent et se côtoient harmonieusement diverses langues reflétant ainsi l'imaginaire social de jeunes réceptifs et aspirant à un langage universel.

Cette analyse réalisée dans les deux chapitres précédents est certes descriptive mais elle nous a permis de montrer la dynamique d'une langue qui a tout le mérite d'être la langue d'aujourd'hui et comme le dit si justement Henriette Walter : «*Hier la langue était l'apanage des poètes. Aujourd'hui ce sont les jeunes qui la recréent et trouvent de nouveaux mots, de nouvelles constructions de verbe... bénéfiques pour la vie du français*³.»

Nous avons ainsi vu que la langue de *Kiffe kiffe demain* s'écarte du langage standard et littéraire, à la fois, sur le plan phonosyntaxique que lexical donnant l'impression d'une restitution de l'oral. C'est donc une langue spontanée qui ne connaît guère d'autocensure car elle se donne tout simplement à l'exorcisme des profondeurs de l'Inconscient. C'est dans ce sens que nous pouvons dire que l'écriture de Guène est autofictionnelle : une langue qui ne cherche aucun fard, nul

¹ BAYLON, Christian, *Sociolinguistique: société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1991, p.149.

² LE BIDOIS, Robert, *Les Mots Trompeurs ou Le Délire Verbal*, Paris, Hachette, 1970, p.246.

³ Henriette Walter, «*Le parler jeune en citation*», en ligne : <http://www.ordp.vsnet.ch/fr/resonance/2003/juin/citation.htm>

ornement pour dire le réel non pas référentiel mais un réel ressenti et vécu même en pleine fiction. Avec une telle écriture autofictionnelle, Guène suit les premiers pas initiés par Doubrovsky pour son autofiction : le choix d'une langue qui coule de source ne trahit pas le parcours tracé par la première conception doubrovskienne.

Nous nous demandons si Guène n'oserait pas aller plus loin d'une pratique de l'autofiction stylistique. C'est justement ce que nous tenterons de découvrir ci-dessous.

Chapitre III : *Kiffe kiffe demain* roman autofictionnel référentiel?

Nous avons vu plus haut que *Kiffe kiffe demain* répond aux critères de l'autofiction stylistique (conception de Doubrovsky). Mais, est ce qu'il n'est pas possible d'envisager ce roman également sous l'angle de l'autofiction référentielle ? Pour ce faire, nous nous inscrivons dans le cadre de la conception autofictionnelle de Colonna. Donc, l'auteure doit se projeter dans un univers irréel où elle orienterait son destin vers des horizons que n'a jamais connus son itinéraire personnel.

Commençons d'abord par la vérification de la triple identité car "*pour que l'on puisse parler de l'autofiction, il faut que l'auteur engage son nom propre, mette en jeu son identité au sens strict*¹". Cependant, plusieurs analyses ont montré que le « protocole onomastique » ne se fonde pas exclusivement sur une ressemblance identique des deux noms. En effet, cette identification peut être également perçue sur le plan sémantique (Malika Mokeddem et son personnage Sultana dans *L'Interdite*², Latifa Ben Mansour et Hanane dans la *Prière de la peur*³), ou par la marque des initiales (Jules Vallès et son personnage dans *Jacques Vingtras*)

Dans le cas de notre roman le nom de la narratrice-personnage est *Doria* tandis que l'écrivaine s'appelle Faiza. Entre ces deux noms il n'existe aucune relation

¹ Colonna, V., *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op. cit., p47.

² Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993

³ Ben Mansour, Latifa, *La Prière de la Peur*, La Différence, 1997.

sémantique ou autre sauf sur le plan de la morphologie, étant donné que les deux noms sont constitués de deux syllabes, mais cela n'est guère un argument fondé. D'un point de vue théorique, cette non identification exclut de prime abord tout rapport avec l'autofiction référentielle. Nous avons quand même décidé de pousser l'analyse plus loin et voir ce que pourrait bien donner notre obstination.

Pour ce qui est des ressemblances référentielles entre la narratrice et l'auteure, nous avons remarqué que toutes les deux sont : adolescentes (Faiza avait 17ans quand elle a commencé l'écriture de son roman et Doria en a 15ans), d'origine maghrébine (l'écrivaine algérienne et Doria marocaine) et elles résident une banlieue parisienne (l'auteure vit à Pantin tandis que Doria vit à Livry Gargan), donc un rapprochement très troublant. Et encore, le nom de la narratrice n'est cité que deux fois dans le roman à la cinquantième page ainsi qu'à la dernière :

« *Doria, heu...je te présente Karine...ben...Karine, c'est Doria...* » (p.52)

« *Les journaux titreront "Doria enflamme la cité"* » (p.193)

Depuis les premiers souffles du roman, Guène met en scène une narratrice personnage assumant un « je » très déclaré, le lecteur ne cesse de se demander si l'auteure ne se représente pas entièrement ou partiellement dans ce « je » vu justement les différentes coïncidences citées précédemment. A la cinquantième page l'auteure infirme ce doute en déclinant un nom différent du sien. Cependant, le prénom Doria ne serait-il pas juste un moyen pour brouiller les pistes entre fiction et réalité ? N'est-il pas également choisi pour servir la thématique générale : la recherche de la progéniture ?

Après cette morsure rapportant une information décisive (la non coïncidence des deux prénoms), la narration continue son parcours et le lecteur se retrouve de plus en plus dans la confusion, comment peut-on s'exprimer avec un « je » sans y mettre un peu de sa subjectivité ? Surtout que la narratrice rapporte des faits vraisemblables et exprime des rêves originaux. Nous tenterons d'apporter des réponses à ces interrogations en nous rapportant à des documents extratextuels. Nous appliquerons en quelque sorte le principe du *structuralisme génétique* de

Goldmann, selon lequel, l'analyste quitte momentanément le texte en allant vers l'extra-texte pour apporter des réponses qui rendront le texte intelligible. En quittant le texte de *Kiffe kiffe demain* nous nous sommes dirigée vers l'auteure Faiza Guène à travers ses différentes rencontres sur le web.

Faiza Guène une très bonne élève en classe, se plaint des élèves passifs : "*Même dans ma classe de 3ème2 où sont réunis les meilleurs élèves, il y en a qui ne visent pas loin. Dès qu'ils ont la moyenne, ils sont contents¹*". Quant à Faiza elle a pu lire *Les Mots* de Jean-Paul Sartre à l'âge de treize et accumule de très bonnes notes surtout en langue française. Cette excellente lycéenne décide de prendre la plume et habiter un *je* qui se déclare : « *de toute manière je veux arrêter j'en ai marre de l'école²* » ou encore « *c'est vrai que je suis nulle³* ». Guène a choisi donc une narratrice qui pourrait bien être l'un de ces élèves passifs de sa classe, elle s'est projetée ainsi dans une conscience qui raisonne différemment. Encore un point de divergence, Doria est abandonnée par son père alors que pour Faiza : "*Question parents (...) j'ai trop de la chance par rapport aux autres. Il y a plein de parents qui s'en vont au bled pendant quelques semaines en laissant leurs enfants seuls. Jamais mes parents ne nous abandonneraient ainsi.⁴* »

Faiza Guène s'est créé, à travers son personnage Doria, une nouvelle personnalité se développant dans un univers psychologique (le mal de la perte du père, la frustration de l'échec scolaire) qu'elle n'a jamais vécu. Certes, une telle situation est le propre de la fiction où le « je » peut être celui d'une autre. Cependant, une part d'un Moi éclaté ne serait-elle pas toujours présente consciemment ou inconsciemment dans cette instance subjective « je » ? C'est à travers une telle situation d'énonciation que la fiction prend place : se fictionnaliser devient ainsi un moyen pour saisir le réel. La réalité ici n'est guère une propriété du

¹ Parole de Faiza Guène cité par Marie Gauthier, *Petit traité typographique du Pantin d'une collégienne ou la géographie affective de Faiza*, lien : http://www.inventaire-invention.com/librairie/fichiers_txt/gauthier_txt.htm

² Guène, Faiza, *Kiffe Kiffe demain*, Hachette, Paris, 2004, p.27.

³ Ibid., p.54.

⁴ Parole de Faiza Guène cité par Marie Gauthier, op. cit.

référentiel (comme nous l'avons remarqué il y a beaucoup d'inexactitudes), mais celle de la vision du monde et de la subjectivité.

En effet, se métamorphoser en être fictif permet de prendre distance par rapport à soi-même et également être à la fois égo et alter et donc pouvoir reconstruire une réalité englobante. Le « je » de Doria puise dans la subjectivité de Faiza Guène car il réalise justement une sorte de métonymie du « je » empirique de l'auteure. Cependant, Guène exprime les sentiments de ce « je » mais en le dégageant de tout caractère réel de figuration de Moi pour lui donner une valeur de généralisation. Guène nous explique ainsi les limites qu'elle a tracées entre fiction et réalité : « *C'est une fiction même si l'histoire est inspirée du vécu, alimentée par la vie quotidienne¹* », elle confirme encore : « *ce n'est pas tout à fait une histoire vraie, il y a des anecdotes dans le livre que j'ai entendues ou vécues mais ce n'est pas mon histoire.²* », et à propos de ses personnages : « *Ce sont des personnages sortis de mon imagination, je me suis inspirée de personnes que je connaissais. C'est un peu d'inventé et un peu de vrai³* ».

L'auteure de *Kiffe kiffe demain* situe ainsi son œuvre dans l'entre-deux : réel et irréel, du quotidien et de l'imaginaire. Nous remarquons que jusqu'à maintenant nous ne pouvons dire que l'œuvre de Guène est une autofiction. Quoique, s'il y avait une triple identité, cette œuvre répondrait merveilleusement à la conception développée par Colonna. En effet, ce besoin de se projeter dans un autre monde est exprimé justement par la narratrice Doria : « *Des fois, j'aimerais trop être quelqu'un d'autre, ailleurs et peut être même à une autre époque* » (p.73)

Nous nous demandons si ce n'est pas Guène qui s'exprime à travers Doria car l'auteure a pu justement réaliser ce souhait « être une autre ». Une autofiction, rappelons le, se distingue également par son goût de spontanéité et la liberté donnée à l'inconscient. Essayons de voir ce que peut nous dire Faiza Guène sur son écriture :

¹ <http://dzlit.free.fr/fguene.html>

² http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

³ Ibid.

«*J'ai une écriture spontanée¹* » et elle ajoute « *je n'ai pas choisi d'écrire comme cela. Lorsque je raconte une histoire, cela me vient un peu tout seul²*» ou encore « *je n'ai jamais réussi même dans mes rédactions à l'école, à savoir comment j'allais terminer mon récit. Je me suis lancée dedans sans savoir ce que j'allais raconter, quelle serait la fin. Je réalise mes films de la même façon. Je raconte mes histoires à l'improviste.³*»

Nous réalisons à travers une telle déclaration que Guène s'adonne à l'écriture de l'inconscient à la manière de l'écriture automatique (le deuxième chapitre nous a éclairés sur la spécificité de ce genre d'écriture). L'histoire se crée d'elle-même avec aucune prévision, nulle programmation, l'aléatoire y est le seul pivot. En outre, ce côté instinctif de l'écriture coïncide souvent avec les détails les plus simples de la réalité. Guène en fait part également : « *Ce qui compte aussi pour moi, ce sont les petites choses de tous les jours. Je trouve d'ailleurs intéressant le regard qu'on porte sur les choses, et c'est ce regard que je fais voir dans mon texte⁴*».

En effet, dans *Kiffe kiffe demain* la narratrice évoque souvent des détails de la vie quotidienne qui semblent n'avoir aucun rôle dans la progression de l'histoire mais qui représentent des ingrédients parfumés d'un moment présent. Guène nous a bien montré que la vie n'est pas vue seulement à travers les moments forts mais la réalité devient plus réelle à l'évocation des détails de la vie les plus insignifiants.

Donc, *Kiffe kiffe demain*, récit spontané soumis à la force libératoire de l'inconscient ne donnerait-il pas l'une des plus belle forme de l'autofiction ? Car justement l'autofiction se développe dans cet « *espace sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne⁵*». Nous nous demandons si l'autofiction peut être envisagée également sur un plan plus abstrait, celui du culturel. La troisième partie nous apporterait justement des réponses à un tel questionnement.

¹ <http://dzlit.free.fr/fguene.html>

² http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

³ http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

⁴ <http://dzlit.free.fr/fguene.html>

⁵ Genette, G., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.265

Troisième partie :
L'espace interculturel autofictionnel

La notion de culture a été au centre d'intérêt de plusieurs disciplines. L'anthropologie est l'une des sciences sociales qui s'est proposé de cerner ce concept. En effet, Edward Burnett Tylor était le premier anthropologue qui a proposé une définition fondatrice de la culture : « *La culture, considérée dans son sens ethnographique le plus large, est ce tout complexe qui englobe les connaissances, les croyances, l'art, la morale, la loi, la tradition et toutes autres dispositions et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société*¹ ».

La culture est ainsi envisagée comme propriété de l'être humain acquise au sein d'un groupe social. Vint au XX^{ème} siècle, l'anthropologue américain *Franz Boas* qui propose une conception plus englobante de la culture. Selon lui le contexte culturel ne se détermine pas seulement par une analyse linéaire des « conditions environnementales » dans laquelle une société évolue mais également par le contact avec d'autres communautés voisines. Et c'est au milieu du XX^{ème} siècle que l'anthropologie sera mise en relation avec la psychanalyse grâce à *l'école culturaliste* américaine ayant comme pionniers : *Margaret Mead, Ruth Benedict* et *Ralph Linton*. Cette école nommée également « Culture et personnalité » prône l'idée que tout individu est le produit du groupe social auquel il appartient, son milieu social influe alors sur ses comportements, ses idées, sa personnalité jusqu'à aller à sa vision du monde. La culture, dans ce sens, est vue comme un ensemble homogène de comportements et d'idées constituant une identité commune pour les membres d'une communauté.

Cependant, cette vision de culture comme ensemble homogène serait remise en cause avec les anthropologues marxistes vers les années 1960-1970. Ces derniers pensent que les diverses acceptations proposées pour la notion de culture ne rendent pas compte des différentes classes sociales et idées s'affrontant au sein d'une même communauté. Effectivement, une société est plutôt hétérogène car elle englobe plusieurs sous-groupes sociaux ayant des pratiques et des valeurs aussi différentes

¹ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture (la Civilisation primitive)*, 1871, cité in : [http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761561730_1/culture_\(anthropologie\).html](http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761561730_1/culture_(anthropologie).html)

les une des autres. Les analyses se sont orientées alors vers l'appréhension des interactions et des confrontations entre les différentes valeurs au sein d'une communauté. Donc, la présence de plusieurs espaces culturels dans une même société permet leur contact et leur influence mutuelle, c'est ainsi qu'on parle actuellement d'interculturalité et de métissage culturel.

Outre cet aspect de culture présenté par l'anthropologie comme ensemble de caractéristiques du mode de vie et de pensée d'un groupe social, notre analyse ferait appel à la conception socioperspective de la culture prônée par *Tisserant*¹. L'analyse socioperspective approche la notion de culture en tant que représentation. Autrement dit, la culture serait vue à travers les schèmes de perception de chaque individu, on parle alors de *culture perçue*² qui permet à l'individu de s'identifier à un groupe social. Cette approche s'apparente alors à la psychanalyse car elle met l'accent sur le sentiment d'appartenance qui est géré, par ailleurs, par plusieurs facteurs psychosociologiques.

Kiffe kiffe demain est un roman de fiction en situation de contact de langues et de croisement de différentes cultures formant ainsi un contexte interculturel de prédilection. Le présent travail se propose d'étudier la construction de l'identité culturelle à travers l'analyse de l'imaginaire social et subjectif émergents dans le roman. Pour ce faire trois phénomènes sont intéressants à soumettre à notre analyse : la stéréotypie, les représentations et l'identité culturelle. Ces phénomènes sociolinguistiques nous permettraient de comprendre les différentes manifestations à travers lesquelles se réalisent les écarts entre deux cultures. C'est dans ce sens que nous pouvons appréhender les relations interculturelles. Partagés entre deux langues, les jeunes de la banlieue sont également tiraillés entre deux cultures car

¹ Tisserant, P., « *Mondialisation et immigration: approche interculturelle de l'homme au travail* », 2004, In E. Brangier, A. Lancry, C. Louche (Eds) *Les dimensions humaines du travail*. Nancy: PUN. (pp615-642°), cité par : Piero-D. Galloro, « *Les représentations identitaires des générations issues de l'immigration : le cas des jeunes d'origine italienne en Lorraine* », art. en ligne : http://www.lacse.fr/ressources/files/etudesetdocumentation/syntheses/Galloro_05.pdf

² Piero-D. Galloro, « *Les représentations identitaires des générations issues de l'immigration : le cas des jeunes d'origine italienne en Lorraine* », p.5, op.cit.

« *la société et la culture ne sont pas présentes avec la langue et à côté de la langue, mais présentes dans la langue*¹ ». Le jeune beur devient du coup un être hybride perdu entre deux cultures et deux identités. Cette situation bilingue et biculturelle crée un décalage entre ses univers de références culturels. L'identité culturelle serait appréhendée par rapport au milieu social d'une part et l'image de Soi d'une autre part. Les personnages de *Kiffe kiffe demain* se déploient dans une communauté de la banlieue. Quels sont donc les traits reconnaissables d'une banlieue française et jusqu'où ce milieu social pourrait influencer les représentations de ses citoyens ? Quelles sont alors les stratégies identitaires adoptées par ces individus pour se représenter une telle réalité ?

La banlieue est un espace périphérique de la capitale où se regroupe une grande majorité de la population immigrée. Ce milieu incarne la misère, l'exclusion, la violence, l'échec scolaire et la médiocrité architecturale. Ainsi, les jeunes des cités se retrouvent dans un milieu défavorisé qui tend vers l'enfermement. De quelle culture peut-on alors parler ? Celle du « ghetto » ? Une culture de contre culture ? Ou une culture hybride ?

Nous analyserons l'espace interculturel en liaison avec le concept de l'autofiction. Autrement dit nous expliciterons le rapport qu'entretient l'écriture autofictionnelle avec les manifestations de plusieurs cultures dans un même univers. L'autofiction sera examinée du point de vue de Doubrovsky, c'est-à-dire que l'écrivaine devrait mettre en scène son propre univers culturel. Nous verrons, donc, si Guène met en scène un mode de référence culturelle propre à une fille de la banlieue.

¹ BAYLON, Christian, *Sociolinguistique: société, langue et discours*, Paris, Nathan, 1991, pp. 31-32.

Chapitre I : Un regard stéréotypé :

« Lire la littérature revient nécessairement à manipuler des stéréotypes ; penser la littérature est impossible en dehors de la problématique des stéréotypes ; enseigner la littérature revient à éveiller à la conscience des stéréotypes.¹ »

Nous nous sommes intéressée à l'analyse des stéréotypes car ils constituent une composante essentielle du système culturel d'une communauté. Ils jouent donc un rôle singulièrement important dans la découverte du mode de fonctionnement ainsi que l'imaginaire culturel de cette communauté. C'est dans ce sens que les stéréotypes constituent un outil de lecture pertinent des rapports interculturels. Nous verrons comment les stéréotypes contribuent dans la formation des représentations des personnages et nous examinerons les différentes fonctions qu'ils peuvent remplir.

1. Tentative de définition :

Partons d'abord de la définition qu'a proposé Morfaux au stéréotype : "*Clichés, images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social (famille, entourage, études, profession, fréquentations, médias de masse,...) et qui déterminent à un plus ou moins grand degré nos manières de penser, de sentir et d'agir²*".

Dans cette définition, Morfaux assimile le stéréotype au cliché tout comme le dictionnaire *Le Petit Robert*³ qui les cite comme synonymes. Effectivement, le stéréotype et le cliché sont souvent confondus car *«les deux termes sont [...] reçus à la fois comme des formules figées et des pensées rebattues⁴»*.

¹ Dufays, Jean-Louis, « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », mars 2001, art. en ligne :

http://www.revue_texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf

² Morfaux, Louis Marie.- «*Préjugés, Stéréotypes*», in *Vocabulaire de la philosophie et des Sciences Humaines*.- Paris : Armand Colin, 1980.

³ Dictionnaire Le Petit Robert, 1996

⁴ Herschberg-Pierrot, Anne.- «*Clichés, stéréotypies et stratégie discursive dans le discours de Lieuvains (Madame Bovary, II, 8)*» in *Littérature*, n° 36.- Paris : Larousse U, déc. 1979, p.80.

Cependant, la confusion n'est pas totale car « *le stéréotype vise le plan des représentations mentales que les membres d'une collectivité reçoivent telles quelles, tandis que le cliché se réfère au plan de la langue avec ses expressions figées que les locuteurs ne peuvent modifier ni du point de vue de la forme, ni en ce qui concerne le contenu sémantique.*¹ »

Donc, le cliché se réclame plutôt de la rhétorique alors que le stéréotype de la doxa (ensemble de jugement, d'idées...). En d'autres termes, le seul point commun entre stéréotype et cliché est bien leur aspect à la fois : banal, figé et conventionnel. Nous nous intéressons davantage au concept de stéréotype et nous tenterons d'explicitier ses particularités et nous mettrons l'accent sur son pouvoir méta-communicationnel.

Quant à Dufays, il considère comme stéréotype « *toute association verbale, narrative ou descriptive qui se caractérise par sa récurrence, son semi-figement, son ancrage durable dans la mémoire collective, etc., ne peut-on pas dire que les stéréotypes sont partout, qu'ils affectent la moindre de nos paroles et de nos pensées ?*² »

Le stéréotype devient dans ce sens l'aspect général du déjà-dit, un savoir admis par la collectivité, dont le contenu informationnel s'approche souvent d'une valeur zéro. Cette valeur zéro est l'effet du figement dû à l'usage répété. Pour sa part, Barthes note l'aspect répétitif et naturel du stéréotype qu'il considère comme un élément: « *répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes.*³ ». Notons que d'un point de vue pragmatique, Roland Barthes s'est intéressé également au pouvoir d'assertion du stéréotype en mettant

¹ SCRIPNIC, Gabriela, « *Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires* », atr. En ligne : http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie2/gabriela_scripnic357.pdf

² Dufays, Jean-Louis, « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », mars 2001, art. en ligne : <http://www.revue>

<http://www.revue>
[texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf](http://www.revue.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf)

³ Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.69.

l'accent sur l'acte illocutoire combinant convocation du stéréotype et pouvoir d'assertion. Cette réalité « impersonnelle » procurée par le stéréotype crée un effet d'objectivité donnant davantage une puissance prédicative à l'énonciation.

D'après J.-L. Dufays¹ les stéréotypes agissent selon trois niveaux : au niveau d'*inventio* faisant appel à des stéréotypes syntagmatiques (qui sont des agencements de parties de discours ou d'actions narratives), au niveau de *dispositio* on parle alors de stéréotypes paradigmatiques (*qui sont des idées et des représentations "collant" à des personnages, des lieux, des actions ou des objets*) et enfin au niveau d'*elocutio* (assemblages de mots ou des figures de style).

Nous axons notre analyse davantage sur les deux premiers niveaux : l'*inventio* et le *dispositio* et nous procéderons en suivant les étapes de l'étude réalisée par J.-L. Dufays dans son article.

Faire appel aux stéréotypes dans un texte littéraire est sous-tendu par plusieurs raisons qui, toutefois, diffèrent d'un écrivain à un autre. Selon J.-L. Dufays², un écrivain peut faire usage de stéréotypes pour trois raisons différentes : la participation (1er degré) c'est-à-dire que le stéréotype par son aspect du déjà-dit implique spontanément le lecteur et renforce son adhésion, la mise à distance (2e degré) dans ce sens où le lecteur s'efface en présentant des réalités qui ne lui appartiennent pas mais qui sont plutôt ancrées dans l'esprit collectif de la société c'est ainsi que le stéréotype arrache le lecteur de l'individualisme et le place dans l'imposant imaginaire social. Le troisième degré est celui des traitements ambigus et ambivalents. Cependant, « *Chaque usage est pourvu de certaines fonctions qui, par leurs effets imprévisibles, influencent l'attitude du lecteur*³ ». Nous expliciterons ces fonctions au fur et à mesure de notre analyse et nous examinerons également l'intervention du lecteur dans son rapport avec les stéréotypes proposés par le texte et ses propres stéréotypes intériorisés. Ne perdons pas de vue que l'interprétation des stéréotypes « *mobilise le contexte culturel qui les a lexicalisés*⁴ », autrement dit

¹ Jean-Louis Dufays, « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », op.cit.

² Ibid.

³ SCRIPNIC, Gabriela, « *Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires* », op.cit.

⁴ Fournier Nguyen Phi Nga, « *Stéréotypie et analyse du Discours* », art. en ligne : <http://cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Perou2/Fournier.pdf>

le stéréotype « *dépend du calcul interprétatif de l'allocutaire et de ses connaissances encyclopédique¹* » acquises dans un bain culturel spécifique à une communauté socioculturelle.

Nous savons maintenant que depuis les travaux du théoricien M. Bakhtine² et sa fameuse conception du dialogisme que tout discours ne peut trouver essence qu'à travers et dans le dire d'autrui. En d'autres termes, l'information est énoncée par la voix et par les mots, donc, dans tout énoncé outre la voix de l'énonciateur, se croisent plusieurs voix d'autrui : « *Chaque mot, nous le savons, se présente comme une arène en réduction où s'entrecroisent et luttent les accents sociaux à orientation contradictoire. Le mot s'avère, dans la bouche des individus, le produit de l'interaction vivante des forces sociales³* ». Ainsi, les stéréotypes comme savoir déjà établi et rebattu représente un champ d'analyse important pour l'approche de tout discours : « *Le stéréotype et le phénomène de stéréotypie se rattachent dès lors au dialogisme généralisé mis en lumière par M. Bakhtine et repris dans les notions d'intertexte et d'interdiscours. Tout énoncé reprend et répond nécessairement à la parole de l'autre, qu'il inscrit en lui ; il se construit sur le déjà-dit et du déjà-pensé qu'il module et, éventuellement, transforme.⁴* »

Nous pouvons estimer qu'à travers l'étude des stéréotypes qui se donnent à nu dans ***Kiffe kiffe demain***, nous pourrions découvrir de plus près le système interculturel de la communauté dans laquelle se meut les différents personnages.

2. Le stéréotype et la banalisation:

Dans un premier lieu nous approcherons le stéréotype par l'un de ses traits spécifiques : la banalité et la généralisation. Effectivement, selon Harding « *le stéréotype schématise et catégorise; mais ces démarches sont indispensables à la cognition, même si elles entraînent une simplification et une généralisation parfois*

¹ Charaudeau P., Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Edition du Seuil, Paris, 2002, p.547.

² Bakhtine M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, 1977 et Todorov T., *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, 1981 suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

³ BAKHTINE, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, coll. Le sens commun, 1977, p.67

⁴ Charaudeau P. et Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, op. cit., p.547.

*excessives*¹ ». L'un des stéréotypes qui répond à ce trait définitionnel est celui de la violence.

2.1 Une banlieue aux griffes de la violence :

Parler de violence dans la banlieue ne choque plus le lecteur, car le stéréotype de la violence respecte son univers d'attente. Effectivement, le lecteur a déjà intégré ce phénomène parmi les spécificités de la banlieue. La violence devient alors et malgré toute l'horreur qu'elle véhicule, un phénomène « *naturel* » dans un tel espace. C'est pourquoi une tendance à banaliser la violence est bien ressentie dans le roman. En effet, le phénomène de violence est très flagrant dans le roman, il touche à tous les niveaux : violence à l'école, violence exercée par la police, violence faite aux femmes. Notons que la violence est considérée plutôt comme l'un des *stéréotypèmes*² constituant le stéréotype de la banlieue.

2.1.1 Violence à l'école :

La violence à l'école est un phénomène social très répandu et même fortement médiatisé. Dans la banlieue ou « *les quartiers difficiles* » ce phénomène prend de plus en plus de l'ampleur. Seulement sa médiatisation exagérée a contribué dans sa banalisation. « *Violence à l'école* » rime ainsi naturellement avec banlieue. ***Kiffe kiffe demain*** a bien travaillé sur ce stéréotypème en mettant souvent en scène une école en pleine crise :

« *M. Loiseau, le proviseur, s'est fait agresser dans les couloirs par un élève de l'extérieur. J'étais pas là, mais est ce qu'il paraît le type, il a gazé M. Loiseau à coup de bombe lacrymogène dans la face.* » (p.65.)

¹ <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/langlais.htm>

² Jean-Louis Dufays définit les stéréotypèmes comme : « les éléments dont l'assemblage constitue un stéréotype », cité in : « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », op. cit.

« Et même avant qu'il se fasse gazer, c'était grave que M. Loiseau se sente en sécurité seulement dans son bureau » (p.67)

Le sentiment d'insécurité se répand du coup dans tout le lycée : « Il y a même Mme Benbarchiche qui accroche partout les affiches avec marqué : « MARRE DE LA VIOLENCE !! », ou encore d'autres formules chocs dignes des compagnes de pub pour la sécurité routière. » (p.64)

Quoique dans un espace éducatif, le lecteur ne ressent nullement l'horreur de cette violence et il n'est même pas surpris car le stéréotype a déjà bien préparé les esprits. Donc, le stéréotype remplit dans ce cas de figure une fonction à la fois d'« activateur de la perception¹ » et « d'indicateur générique² » dans ce sens où il « place le lecteur dans un univers familier du point de vue sémantique et référentiel (...) car tout en facilitant la compréhension du sens, le stéréotype évoque un horizon de sens connu par le lecteur³ ». Autrement dit, il facilite la lecture du texte littéraire grâce à son aspect du « déjà connu » et c'est ainsi que le lecteur ne fournit aucun effort pour cerner sa signification. Le stéréotype est alors facilement décodé et intégré à l'univers d'attente du lecteur.

2.1.2 Le stéréotype du frère et/ou père tyranniques :

Les relations au sein de la famille dans une banlieue sont également imprégnées par la violence. En effet, le frère et le père exercent leur autorité tyrannique exclusivement sur les membres féminins de leur famille. Dans leur culture maternelle (arabe) la femme est le symbole de l'honneur, alors ils doivent strictement la protéger du monde extérieur. Faiza Guène nous explique justement cette réaction :

« Elles sont en quelque sorte protégées du regard des autres et surtout de leurs médisances(...) Aucun père n'aimerait que l'on parle de sa fille partout et en mal,

¹ Dufays, Jean-Louis, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », op.cit.

² Ibid

³ SCRIPNIC, Gabriela, « Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires », op.cit

évidemment(...) ce qui prouve que le regard des autres est important ici. Que c'est un juge.¹»

Or, cette protection, due à une jalousie malade, se manifeste par des réactions brutales surtout si la femme désobéit aux ordres dictés. La protagoniste nous donne l'exemple de Samra, une fille de son immeuble, qui souffre de cette violence au quotidien : *« Son frère la suit partout. Il l'empêche de sortir et quand elle rentre un petit peu plus tard que d'habitude des cours, il la ramène des cheveux et le père finit le travail. » (p.93)*

Plusieurs écrivains beurs témoignent de ces tensions au sein de la famille, et mettent en scène un père et/ou un frère autoritaire :

« (...) le KGB [= le frère aîné] ne fera que ce qu'il voudra sans écouter ni ma mère ni Malik. Mon père n'étant pas là, il s'est proclamé Chef de Famille, comme à chacune de ses absences.²»

Mais au moment où ils sentent que leurs filles échappent à leur contrôle, ils recourent au mariage comme première solution. La narratrice confirme à ce sujet : *« mariage (...) Dernier recours quand les parents ont l'impression que les filles leurs glissent entre les doigts. »(p.172).*

Quant au père et frère de Samra, ils ont décidé plutôt de l'enfermer dans sa chambre : *« une fois j'ai même entendu Samra crier parce qu'ils l'avaient enfermé dans l'appartement » (p.93)*

Cependant, cette violence n'entraîne que la rébellion de ces femmes : *« Samra, c'est la prisonnière qu'habitait dans mon immeuble et que le frère et le père ont poussée à bout jusqu'à ce qu'elle se tire » (p.135).* Donc cette jeune femme ne pouvant plus supporter la barbarie des mâles de sa famille a préféré fuir le pénitencier familial.

« Tante Zohra » subit également cette violence par 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*

¹ Gauthier, Marie, *« Petit traité topographique du Pantin d'une collégienne ou la géographie affective de Faiza »*, en ligne : http://www.inventaire-invention.com/librairie/fichiers_txt/gauthier_txt.htm

² Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une Beurette*, Paris, Fixot, 1993, p.108.

tapé sur Tante Zohra. Il s'est arrêté un moment parce qu'il en pouvait plus (...) Alors il s'est assis et lui a demandé un verre d'eau pour se désaltérer.» (p.116)

Les membres masculins ont alors tout le droit de décider du sort de leurs femmes :
« dans leur famille, les hommes c'est les rois » (p.93)

Le caractère autoritaire et tyrannique du frère et/ou du père est vite reconnu par le lecteur comme le caractère typique d'un homme « banlieusard ». Encore une fois, un stéréotype qui marque la particularité de l'univers culturel de la banlieue.

Certes, le phénomène de violence exercée sur la femme prend de l'ampleur dans les banlieues, mais il persiste à être un phénomène universel. A ce sujet l'UNICEF déclare : *« Les femmes et les filles sont encore trop nombreuses à ne pas bénéficier des progrès réalisés en matière d'égalité des sexes et à être privées de moyens d'expression et de pouvoir d'action. Les femmes souffrent de façon disproportionnée de la pauvreté, des inégalités et de la violence¹ »*

2.1.3 Les policiers face aux jeunes de la banlieue :

Les quartiers difficiles ou « *zones sensibles* » semblent ordinairement rimer avec les expressions : « gangs de dealers », « violence des jeunes », « intervention des policiers ». Effectivement, les jeunes souffrant du chômage et de l'exclusion sociale tombent souvent dans le gouffre de la délinquance. Cependant, certaines analyses ont montré que *« la délinquance peut être considérée comme une stratégie contre la dévalorisation.² »* Quelles que soient les raisons qui les ont poussés à suivre cette voie, ces jeunes par leur comportement de délinquant se retrouvent inévitablement en affrontement avec les policiers.

La narratrice nous rapporte ainsi l'une de ces scènes d'embarquement de policiers chez un suspect : *« C'était tante Zohra en panique parce que des policiers sont*

¹ UNICEF, *La situation des enfants dans le monde 2000. Femmes et enfants : le double dividende de l'égalité des sexes*, Rapport 2007, p12, cité par : Ghislaine Sathoud, « *Femmes de nulle part : vivre entre deux cultures* », art. en ligne : http://sisyphe.org/sisypheinfo/article.php3?id_article=142

² Malewska-Peyre, Hanna, « *Le processus de dévalorisation de l'identité et les stratégies identitaires* », cité in : *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p. 138.

venus chez elle à six heures du matin pour arrêter Youssef. Ils ont défoncé la porte, l'ont sorti du lit à coups de pieds, mis tout sens dessus dessous dans l'appartement et l'ont emmené au poste » (p.69)

Au niveau d'*inventio* les syntagmes « arrêter », « défoncé », « coups de pieds » prennent un sens très explicite car ils renvoient promptement aux scènes de violence lors d'une arrestation conventionnelle. Donc, ces syntagmes constituent des stéréotypes du stéréotype : la violence des policiers. Quant au niveau de *dispositio*, la succession des actions est très prévisible (défoncement+ pénétration en domicile + intervention physique+ arrestation), ce genre d'enchaînement est une forme très classique des scènes d'intervention policière.

Cependant, le déictique « à six heures du matin » confère au texte plus de vraisemblance et l'éloigne de la généralité banalisante du stéréotype. Remarquons que cette image de violence des policiers n'étonne guère le lecteur car une telle intervention est bien attendue dans ce genre de scènes diffusées et illustrées souvent à la télévision dans les reportages ou films. Le stéréotype joue dans ce cas le rôle d'un *activateur de perception*¹, dans ce sens où il installe une atmosphère de familiarité pour le lecteur qui ne fournit nul effort dans la reconstruction du sens.

Quant aux jeunes « dealers », ils sont souvent mêlés dans des histoires très connues : drogues, vols etc. A ce sujet, Doria illustre : « *Tante Zohra n'a pas arrêté de pleurer. Elle expliquait à Maman qu'il est impliqué dans un trafic de drogues et des histoires de voitures volées.* » (p.69)

Le lecteur peut reconnaître facilement le stéréotype du jeune de la banlieue :

Un jeune vivant dans un espace défavorisé, se sent désœuvré et suit ainsi la mauvaise voie. Autre stéréotype qui se présente comme la suite logique de l'image du délinquant est celui de l'affrontement des policiers avec ces jeunes. Ces stéréotypes sont ancrés profondément dans l'imaginaire culturel collectif : une banlieue en difficulté, intervention des policiers, violence subie, violence exercée sur les jeunes etc. Comme nous pouvons le constater l'emploi du stéréotype revient

¹ Dufays, Jean-Louis, « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », op.cit.

à un souci d'économie de réflexion¹. En outre, l'aspect répétitif du stéréotype de la violence sous ses différentes formes contribue largement à produire un effet de *vraisemblance* et ancre le roman davantage dans un espace socioculturel spécifique aux banlieues françaises.

1. Le stéréotype du racisme :

« *La lutte contre le racisme commence avec le travail sur le langage [...] Il faut agir, ne pas laisser passer une dérive à caractère raciste*² »

Malgré l'évolution des sociétés occidentales, les différences ethniques ont toujours été à la base de divers conflits. Ce refus de l'Autre, engendré souvent par des stéréotypes xénophobes et racistes, empoisonne les esprits de nombreuses personnes dans le monde entier. Ainsi, c'est le cas de l'immigré (spécialement d'origine maghrébine) en France, affrontant au quotidien les réactions racistes des français. L'un des stéréotypes qui représente ce phénomène de racisme est bel et bien celui de « l'arabe voleur ».

La protagoniste nous parle à ce sujet, de sa mère qui en souffre au travail : "*Au formule 1 de Bagnolet, tout le monde l'appelle "la Fatma". On lui crie après sans arrêt, et on la surveille pour vérifier qu'elle pique rien dans les chambres.*"(p.14)

Le prénom « Fatma » est un prénom féminin très courant dans une communauté arabo-musulmane car c'est le prénom de la fille du Prophète. Cependant, l'utilisation du nom « *la Fatma* » est d'ordre péjoratif car non seulement il est réducteur en indiquant toute femme arabe, mais il est également porteur de préjugés négatifs comme : femme soumise, femme illettrée et même voleuse. En effet, le syntagme « *vérifier qu'elle pique rien* » confirme que les employeurs français, influencés par le stéréotype de « *l'arabe voleur* », soupçonnent incessamment leurs employés arabes. Le jeune Hamoudi était également victime de ce genre de racisme, Doria rapporte : « *Hamoudi aimait bien ce travail. Il commençait à trouver ça bien*

¹ Encyclopédie *Wikipédia* en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9r%C3%A9otype>

² Ben Jelloun, Tahar, *Le Racisme expliqué à ma fille*, Seuil, 1997, p.61.

la légalité. Mais, ils l'ont viré parce que des trucs ont disparu dans l'entrepôt (...) et c'est Hamoudi qui a été accusé » (p.123)

Les français refusent souvent d'embaucher les jeunes qui ne sont pas des français de souche. En outre, « *Ils sont recalés, pas seulement pour leur origine ethnique, mais aussi pour les quartiers ségrégués dans lesquels ils habitent*¹ ». Effectivement, ils sont généralement vus comme des gens sales, bruyants, délinquants. Donc, cette image dévalorisante voire raciste les prive de leur droit d'intégration économique. Dans l'exemple ci-dessus le jeune Hamoudi a certes eu la chance de décrocher un travail, mais dès qu'il y a eu vol, il était le premier à être montré du doigt, on l'a accusé sans aucune preuve car son origine arabe était suffisante pour l'incriminer.

Hamoudi riposte : « *j'm'en fous, j'suis propre, j'ai rien à me reprocher, j'ai bien fait mon boulot et j'me suis pas endormi une seule fois ! Le seul truc qu'ils peuvent me reprocher c'est cette sale gueule...* » (p.123)

Ce stéréotype de l'arabe voleur fait partie intégrante de l'imaginaire culturel français et accroît du coup le phénomène de la discrimination qui gâche la vie de tant d'innocents.

L'autre attitude raciste est celle du responsable de Yasmina, la mère de la narratrice, au Formule 1 Bagnolet : « *Ça doit bien le faire marrer, M.Schihont, d'appeler toutes les Arabes Fatma, Tous les Noirs Mamadou et tous les chinois Ping Pong.* » (p.14)

L'exemple de M. Schiont représente le raciste à outrance. Or, la narratrice condamne ce genre de stéréotypes à base fausse. Elle nous donne l'exemple de son directeur du lycée qui à force d'être marqué par les stéréotypes devient un homme à esprit limité voire un ignorant :

Outrée par la réaction de son directeur qui n'a pas cru que sa mère n'arrivait pas à tenir un stylo entre les mains, la protagoniste rapporte : "*Il s'est même pas posé la*

¹ Davies, Françoise J.M., « *L'immigration et le racisme* », art. en ligne : <http://www.aber.ac.uk/~mflwww/6thForm/aleveltop04.html>

question. Il doit faire partie de ces gens qui croient que l'illettrisme, c'est comme le sida. Ça existe qu'en Afrique."(p.14.)

Guène saisit ces exemples pour témoigner l'écho de ce que Pierre-André Taguieff nomme "le malaise de l'antiracisme"¹. Les personnages dans *Kiffe kiffe demain* semblent ainsi être accablés par cette inégalité sociale. L'auteure à travers sa narratrice, Doria, lance un appel pour que tout le monde, soit reconnu : « *on se soulèvera pour être reconnus tous* » (p.192). Dans un espace où les discriminations sont toujours aussi criantes, les immigrés ne cessent de réclamer une équité sociale car "toute vie mérite le respect. Personne n'a le droit d'humilier une autre personne. Chacun a droit à sa dignité"².

1. Le stéréotype de la famille arabe nombreuse:

L'assistant social exprime son étonnement vis-à-vis de la famille de Doria qui n'a qu'un seul enfant : « *Une fois, il a dit à ma mère qu'en dix ans de métier, c'était la première fois qu'il voyait des gens comme nous avec seulement un enfant par famille. » il ne l'a pas dit mais il devait penser « Arabe ». » (p.19)*

La famille arabe est réputée pour être une famille nombreuse, un stéréotype qui a circulé un peu partout dans le monde entier. Effectivement, les pays arabes sont des nations à grand pourcentage jeunes. Cela peut avoir deux explications : d'une part le monde arabe appartient au Tiers-Monde où la culture d'espacement entre les naissances n'est pas encore bien prise en charge. D'autre part, ce comportement s'explique par l'exhortation de la religion islamique aux hommes musulmans pour avoir beaucoup d'enfants. Ce stéréotype marque effectivement l'esprit de nombreux occidentaux et automatise du coup leurs représentations. Toutefois, cette représentation de la famille arabe n'est guère loin de la réalité mais l'exemple de la famille de Doria rappelle que les exceptions existent toujours.

¹ Taguieff, Pierre André, "Comment peut-on être antiraciste", Esprit 190, mars-avril 1993, 36. Cité par Jaccocard, Hélène, « *L'antiracisme en question: Les Raisins de la galère de Tahar Ben Jelloun* », art. en ligne : http://www.european.uwa.edu.au/about/staff/helene_jaccocard/publications?f=129876

² Ben Jelloun, Tahar, *Le Racisme expliqué à ma fille*, Seuil, 1997, p.63.

Le stéréotype a donc influencé les représentations de l'assistant social et a agit sur sa réaction. L'étonnement dévoile justement une non coïncidence entre ses représentations et la réalité rencontrée. Autrement dit, son univers d'attente n'a pas été comblé. En effet, pour cet assistant c'était de l'évidence que toute famille arabe soit nombreuse, le stéréotype apparaît donc « *comme ce qui permet de naturaliser le discours, de masquer le culturel sous l'évident, c'est-à-dire le naturel.*¹ »

Comme, nous venons de le percevoir le stéréotype automatise la pensée et produit un effet de figement d'images antérieures. Le stéréotype est considéré donc comme une *construction de lecture*², autrement dit « *il n'émerge que lorsqu'un allocataire rassemble dans le discours des éléments épars et souvent lacunaires, pour les construire en fonction d'un modèle culturel préexistant.*³ »

Mais en voulant transgresser et bannir quelques stéréotypes déjà existants, l'auteure a cristallisé certaines images préconçues et intériorisées par la collectivité concernant la banlieue. Cette cristallisation renvoie à un souci d'objectivation du regard porté sur le monde, un regard accrédité par sa sincérité et sa transparence.

Le stéréotype acquiert donc « la valeur d'un formidable outil de pensée dans la mesure où il permet un décentrement intellectuel qui ouvre l'esprit à la relativité de toute chose, à la pluralité des cultures. ⁴ »

Le stéréotype est, donc, un élément incontournable dans la construction de l'imaginaire subjectif et social de l'individu. Cependant, peut-il intervenir dans la construction d'un imaginaire se balançant entre deux mondes ? Et en ce cas de figure, comment l'individu biculturel gérerait ces stéréotypes qui se fuient et se heurtent ?

¹ Charaudeau P, Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, op.cit. p.547.

² Amoussy R, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

³ Charaudeau P, Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, ibid.

⁴ Chevrel M., *Autostéréotype et hétérostéréotype* dans les Lettres persane de Montesquieu, cours en ligne : <http://pagesperso-orange.fr/chevrel/dossiers/brunet.htm>

Chapitre II : Le vacillement entre deux cultures :

L'analyse des stéréotypes nous permettra dans ce volet d'appréhender l'affrontement entre deux cultures. Nous ferons appel à l'outil d'analyse proposé par Zavalloni et Guérin¹ qui consiste à étudier le stéréotype en procédant ainsi :

- Relever les énoncés faisant allusion au stéréotype
- « Éclaircir l'origine et le sens des représentations.
- Éclaircir les référents implicites (groupes, personnes auxquels les représentations renvoient).
- Déterminer le degré d'actualisation des représentations : s'appliquent ou pas à soi.
- Déterminer la valeur positive, négative ou neutre de la représentation.²»

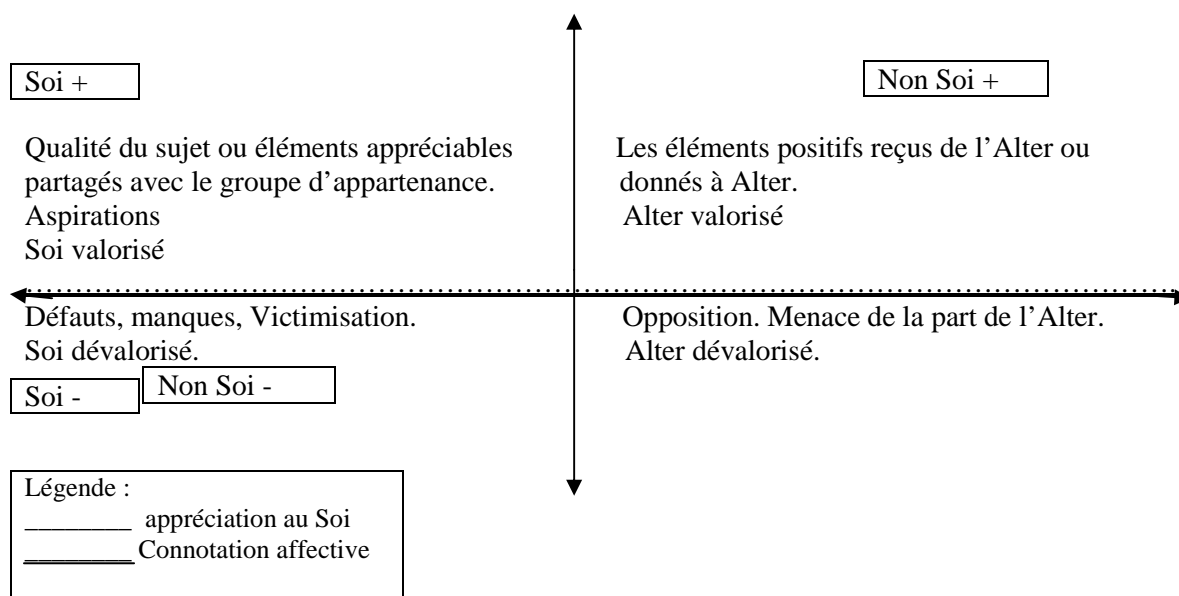
Partons du fait que tout sujet a un vécu socioculturel, il se déploie ainsi dans un "imaginaire social"³ qui le pousse sans cesse à se faire des représentations de lui-même en les confrontant avec celles faites de sa société et c'est ainsi qu'il construit petit à petit son "identité sociale subjective"⁴ et son propre mécanisme du découpage du monde (valorisation/dévalorisation). Donc, notre analyse se portera sur l'articulation : stéréotype/identité/culture.

¹ Zavalloni, M. & Louis-Guérin, "L'ego-écologie comme étude de l'interaction symbolique et imaginaire de soi et des autres". *Sociologie et société*, vol XIX, n° 2, octobre 1987. pp. 65-75. cité par : ADEN, Joëlle, « Évaluer l'impact des stéréotypes dans les supports multimédia », art. en ligne : [http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#\[ZavalloniLGuerin87\]](http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#[ZavalloniLGuerin87])

² ADEN, Joëlle, « Évaluer l'impact des stéréotypes dans les supports multimédia », op.cit.

³ Zavalloni, M. & Louis-Guérin, *ibid.*

⁴ *Ibid.*



Espace élémentaire de l'identité sociale

Zavalloni & Louis-Guérin, 1984

Les jeunes immigrés de la deuxième et troisième génération se retrouvent non pas avec deux langues différentes mais également avec deux univers de références différents. Quel serait alors leur système de référence culturelle ? Est-ce qu'ils favoriseraient un système au détriment de l'autre ? ou inventeraient-ils un « tiers-espace » ?

1. Culture d'origine et acculturation :

La notion de culture d'origine s'impose quand nous parlons d'une communauté d'immigration, un groupe social minoritaire vivant dans un espace où les pratiques culturelles diffèrent de celles qu'il avait dans son pays natal. L'acculturation désignerait alors : « *l'ensemble des phénomènes résultant du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes avec des changements subséquents dans les types de culture originaux de l'un ou des autres groupes.* ¹ »

La narratrice nous rapporte une scène très intéressante : « *Je me rappelle qu'une copine m'avait donné un poster de Filip des 2 Be 3(...) toute contente je l'avais*

¹ Bastide Roger, *Acculturation*, in *Encyclopedia Universalis*, 1-114 c et suivant, 1998.

accroché sur le mur de ma chambre (...) le soir mon père est entré dans ma chambre. Il s'est mis dans tous ses états et a commencé à arracher le poster en criant : « Je veux pas de ça chez moi, y a le chétane dedans, c'est Satan ! » (p.43)

Le père de Doria représente ainsi l'image typique du père maghrébin, très superstitieux, car son univers de référence est fortement imprégné par sa culture arabo-musulmane. Lippmann disait d'ailleurs : " *Nous voyons ce que notre culture a, au préalable, défini pour nous*"¹. Donc, immigré de la première génération, le père de la narratrice a vécu pour longtemps dans son pays d'origine (le Maroc), c'est ainsi que son imaginaire culturel est marqué par sa culture maternelle.

En effet, *"l'immigrant de la première génération arrive généralement à l'âge adulte avec un bagage culturel de plusieurs décennies. Il emporte dans ses bagages plusieurs richesses et un passé culturel qu'il voudra aussi chérir une fois installé dans son nouveau pays mais avec aussi beaucoup d'idées préconçues sur sa nouvelle terre d'accueil (...) L'immigrant de la première génération restera toujours empreint par sa culture d'origine et il sentira peut-être un décalage avec l'adaptation de ses enfants. Ceci est tout à fait normal."*² " C'est justement le cas du père de la narratrice qui n'admet pas l'intégration de sa fille à ce nouvel univers culturel. L'adaptation est considérée pour ces immigrés comme « *une manière de balayer du revers de la main un passé, une vie, et de fouler au pied toute l'histoire d'une société* »³, c'est ainsi que la restitution des coutumes devient nécessaire pour combler le mal du pays : « *dans ceux (les yeux) de mon père il y a toujours de la nostalgie* » (p.161). Donc, la culture d'origine oriente involontairement ses représentations et gère par conséquent son comportement. Selon le modèle de Berry⁴, nous pouvons dire que le père de Doria adopte une stratégie de *séparation*

¹ Lippmann, cité in « *stéréotypes des jeunes des cités dans le cinéma français des années quatre-vingt* », dossier en ligne : <http://perso.orange.fr/chevrel/dossiers/langlais.htm>

² Laurence Nadeau, « *Assis entre deux chaises* », art. en ligne : http://www.immigrer.com/page/Pensee_du_jour_Laurence_Nadeau_Assis_entre_deux_chaises.htm

³ Sathoud, Ghislaine, « *Femmes de nulle part : vivre entre deux cultures* », art. en ligne : http://sisyphe.org/sisypheinfo/article.php3?id_article=142

⁴ Berry J., *Acculturation et adaptation psychologique*, in La recherche interculturelle, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1989, cité par : G. Devereux et O.M. Loeb, « *Acculturation antagoniste* », art. en ligne : <http://assoc.orange.fr/geza.roheim/html/accultur.htm#Carmel>

car il cherche à préserver sa culture d'origine sans prendre en considération celle du pays d'accueil. Berry distingue par ailleurs, trois autres stratégies : *Assimilation* (abandon de son identité culturelle pour adopter la culture dominante, *marginalisation* (abandon de son identité culturelle sans adopter et/ou rejeter la culture dominante) et *intégration* (maintien de son identité culturelle et adoption de la culture dominante)¹.

Quant à Doria, enfant de la deuxième génération, elle semble bien s'adapter à l'imaginaire social du pays d'accueil et comme toutes les adolescentes de son âge préfère être « *branchée* ». Alors, la réaction de son père, pour un poster qu'elle a collé au mur, ne l'a pas seulement étonnée mais ne l'a pas non plus convaincue : « *C'est pas comme ça que je l'imaginai le diable mais bon...* ». (p.43).

En rejetant un aspect de la culture d'origine et en recherchant un certain conformisme avec la communauté d'accueil, Doria développe une stratégie d'assimilation. Donc, c'est au moment de l'enculturation², se réalisant par l'intervention de la famille (le père de Doria) que se manifeste le décalage entre les deux générations car « *la tradition jugée dépassée s'oppose à l'attrait pour une culture dominante.*³ »

Mehdi Charef, écrivain algérien immigrant en France à l'âge de dix ans, témoigne de ce conflit entre les parents et les enfants : « *Ce qui me dérange avec la génération des premiers immigrants, c'est que la majorité d'entre eux voudraient que leurs enfants soient ce qu'ils sont ou ce qu'ils ont été. A la maison, c'est tout le temps: « Attention, ne fais pas ci, parce que tu es arabe... Ne fais pas ça... N'oublie pas que tu es musulman!* » Dans la rue le gosse se retrouve carrément dans un

¹ Berry J., *Acculturation et adaptation psychologique*, op. cit.

² L'enculturation est définie par Camilleri comme : « *Ensemble des processus conduisant à l'appropriation par l'individu de la culture de son groupe* », in : *Chocs de cultures*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.397.

³ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Acculturation>

autre monde que les parents ignorent. Il est déchiré et c'est ce déchirement qui me dérange. C'est ce déchirement qui fait souffrir les jeunes.¹ »

Les parents ont parfois besoin d'une tierce personne pour leur faire comprendre que le comportement de leurs enfants n'est pas étrange :

« (...) vos enfants ont grandi ici, en France, vous avez voulu le meilleur pour eux, les instruire, leur donner ce qu'ils n'auraient peut-être pas eu en restant au pays, où ils auraient eu une autre vie... Vous ne pouvez pas prendre le meilleur et rejeter le pire à leur place. Ce sont eux qui choisiront, il faut l'accepter.² »

Cependant, il n'y a pas que les vieux qui soient attachés à la culture maternelle, d'autres jeunes semblent également se référer en premier lieu à leur univers culturel d'origine. Citons le cas de Hamoudi qui donne son avis au sujet de l'adolescence :

«Hamoudi, Il pense que c'est rien qu'un prétexte, un truc de parents occidentaux qui ont raté l'éducation de leurs enfants (...) 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 la calmer» (p.96)

Hamoudi, jeune beur tiraillé entre deux cultures tranche en faveur de sa culture du foyer. Ce choix revient à un système de valorisation de Soi et dévalorisation de l'Alter. Ainsi, sa culture maternelle influence sa vision du monde extérieur. Effectivement, le père de Hamoudi semble incarner l'image du père arabe autoritaire voire tyrannique qui recourt souvent à la violence pour rétablir l'ordre au sein de sa famille.

Alors Hamoudi, jeune élevé dans un tel bain culturel, porte plutôt un regard négatif vis-à-vis de la culture de l'Autre (des français). Il exprime un jugement de valeur

¹ Mehdi Charef cité par Ayari, Farida in "*Le Thé au harem d'Archi Ahmed de Medhi Charef*", Sans Frontière, Mai 1983, p.17, cité par : Anne V. Cirella-Urrutia, « *Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques "Les A.N.I du 'Tassili'" de Akli Tadjer et "Temps maure" de Mohammed Kenzi* », art. en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303acu.html>.

² Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une Beurette*, Paris, Fixot, 1993, p.149.

négative en qualifiant les « occidentaux » de pères qui ont « raté l'éducation » de leurs enfants. Ainsi, sa culture maternelle est fortement présente dans son discours par l'étalement de sa doxa¹. Pour lui la bonne éducation c'est celle qu'il a eu au foyer familial exigeant une violence. « *Le stéréotype joue ainsi, pour certain, un rôle d'accréditation en s'octroyant, d'après leur statut social, des qualités qu'ils ne peuvent justifier aisément, par là-même le stéréotype permet de se mettre en valeur par rapport à un groupe dont le stéréotype se voit attribuer des défauts complémentaires aux qualités revendiquées par les premiers.*² »

2. Chez soi comme ailleurs ou l'entre deux "bleds" :

Doria, jeune adolescente d'origine marocaine mais née et vivant en France, présente l'exemple parfait du jeune beur perdu entre deux identités culturelles. Entre la France ou le Maroc elle ne sait où se placer.

2-1-Regard porté sur le pays d'accueil :

Ils sont nés en France, mais ils ne sont jamais qualifiés de Français sans l'attribut de l'inséparable origine des parents « *français d'origine maghrébine* ». Une réalité si amère pour ces jeunes « beurs » qui se trouvent au carrefour de deux mondes différents. Ce malaise s'accroît davantage quand ils réalisent qu'ils sont déniés à la fois par les deux pays « parents ». Examinons cet énoncé :

Quand elle était enfant, Doria jouaient avec des poupées usées : « *même leur prénom c'était de la merde : Françoise. C'est la poupée des filles qui rêvent pas* » (p.41)

Un lecteur averti pourrait facilement comprendre que Doria faisait allusion à la France. En effet, le prénom *Françoise* est très révélateur, cependant, le

¹« La *doxa*, c'est l'ensemble - plus ou moins homogène - d'opinions confuses, de préjugés populaires, de présuppositions généralement admises et évaluées positivement ou négativement, sur lesquelles se fonde toute forme de communication », définition prise de l'encyclopédie Wikipedia en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Doxa>

² Encyclopédie Wikipedia en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9r%C3%A9otype>

substantif « merde » dévoile un regard dévalorisant vis-à-vis de la France car ce substantif plutôt vulgaire est utilisé couramment pour exprimer le caractère d'une chose méprisable et irritante. Ainsi, la France est perçue par la narratrice comme une communauté méprisable, un pays d'exclusion qui tue les rêves. Cette image de la France diffère amplement de celle qu'avaient les immigrés de la première génération. En effet, ces derniers sont souvent montrés fascinés par la beauté d'un pays jusque là exotique :

Le protagoniste Béni dans *Béni ou le Paradis privé* trouve le prénom de sa copine de classe assez jolie : « France, c'est un joli prénom, comme le pays qui lui aussi est joli.¹ »

Azouz Begag montre à travers ce personnage que les représentations du pays d'accueil des immigrés de première génération voire même ceux de la deuxième génération sont plutôt valorisantes.

Le retour au pays d'origine est également vu différemment par les deux générations: « 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. » (p.58)

Azouz Begag s'est attaché également à montrer cet espoir des parents à rentrer un jour au pays natal : « Fallait pas lui parler de changement... Ou bien du seul qui valait la peine à ses yeux : le retour au pays.² »

Dans le premier exemple les sèmes « erreur », « putain de pays » dévoile le malaise de la narratrice de *Kiffe kiffe demain* et son irritation contre le pays d'accueil. En outre, le syntagme « ils croyaient devenir le leur » divulgue, par ailleurs, la frustration des immigrés qui avaient de grands espoirs à s'intégrer aisément dans cette nouvelle société.

Donc, la France valorisée par les premiers immigrés, revêt un autre visage avec ces jeunes souffrant de l'inégalité sociale et du coup de l'exclusion:

¹ Begag, Azouz, *Béni ou le Paradis privé*, Paris, Seuil, 1989, p.43.

² Begag, Azouz, *Dis Ouaila !*, Paris, Fayard, 1997, p.22.

« *L'identité devient un problème social et on passe d'une identité d'étranger à une identité d'exclu, de marginal dans le monde moderne.*¹ »

Notons toutefois que malgré toute la fureur que porte la narratrice pour la France, elle ne la considère pas comme un pays d'accueil, observons alors le passage suivant :

« *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**.* » (p.21)

Doria a qualifié la France de « *bled* », terme d'origine arabe, employé souvent pour désigner son pays d'origine. Cet emploi change les point de repère pour la narratrice : la France est considérée également comme son « *bled* ». Djamel Debouz disait à ce sujet : « *choisir entre le Maroc et la France c'est comme choisir entre ma mère et mon père*² ». Effectivement, la protagoniste ne manque d'exprimer son affection pour son deuxième « *bled* » :

En imaginant que l'assistant social a changé de métier, elle dit : « *Il passe avec sa camionnette bleu ciel dans les petits villages de **la bonne vieille France**, le dimanche après la messe, et vend du pain de seigle, du roquefort tradition et du saucisson sec* » (p.19)

Le choix du syntagme « *bonne vieille France* » révèle l'affection qu'à Doria pour la France. Mais vu le caractère de la narratrice, tournant tout ce qui l'entoure en dérision, le lecteur pourrait prendre cette expression pour une forme d'ironie. Une troisième interprétation considérerait l'expression « *bonne ville France* » comme une expression figée utilisée spontanément pour évoquer le passé et le côté traditionnel du pays. Donc, pouvoir cerner la signification d'un stéréotype « *dépend du calcul interprétatif de l'allocutaire et de ses connaissances encyclopédique*³ »

Toutefois, il serait naturel que ces beurs considèrent la France comme leur pays car ils sont nés sur le territoire français et ont grandi dans son champs urbain. C'est ainsi qu'ils ne peuvent concevoir leur vie dans un autre pays :

¹ <http://www.phil.muni.cz/rom/crusinova98.pdf>

² Djamel debouz, spectacle présenté au zénith, Dvd, 2004.

³ Charaudeau P. et Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris, Seuil, Paris, p.547.

« Sa vie, il ne pouvait l'imaginer ailleurs qu'à la cité des Pâquerettes, avec ses copains comme balise Argos¹ »

La France est ainsi « le bled » et le pays d'exclusion car quoique ces jeunes y aient passé la plupart de leur vie, ils étaient toujours considérés comme immigrés plutôt que français à part entière. De plus, « la hantise de l'expulsion fait souvent partie du vécu quotidien des jeunes, menacés d'être reconduits dans un pays où ils n'ont pas vécu² »

Qu'en est-il alors de la position de ces êtres tiraillés entre deux univers face à leur pays d'origine ?

2.2- Regard porté sur le pays d'origine :

Doria comme beaucoup de jeunes beurs n'a pas vécu dans le pays des parents. Effectivement, la seule relation qu'entretiennent ces jeunes immigrés de la deuxième et troisième génération avec le pays d'origine de leurs parents se limite à ce que leurs parents leur racontent ou dans quelques moments brefs de vacances. Examinons alors le regard de la narratrice de *Kiffe kiffe demain* vis-à-vis du Maroc : En pensant à son futur frère qu'aurait son père d'une femme marocaine la narratrice, toute jalouse, dit : « Son fils, je suis sûre qu'il sera bête (...) Et qu'à la puberté, il aura plein d'acné. En plus, dans **leur bled paumé**, y aurait pas moyen d'avoir du Biactol ou de l'Eau Précieuse pour soigner ses boutons. Sauf peut-être en marché noir s'il se débrouille bien. » (p.23)

L'adjectif possessif « leur » marque une distance instaurée par la protagoniste entre elle et le pays d'origine, connotant ainsi le rejet. Doria, nie donc son appartenance à ce pays. En outre, l'adjectif « paumé » qui veut dire « écrasé par la paume de la main » véhicule une valeur péjorative teintée de dédain. Quant au syntagme « y

¹ Begag, Azouz, *Dis Ouaila !*, Paris, Fayard, 1997, p.7.

² Wihtol de Wenden, Catherine, Rémy Leveau, *La bourgeoisie: Les trois âges de la vie associative issue de l'immigration*. France: CNRS Editions, 2001, cité par : Aleata Hubbard, « Une brève histoire des Français issue de l'immigration maghrébine », art. en ligne : http://ml.hss.cmu.edu/ml/Polyglot/Polyglot_S06/Polyglot_S06_htmlfiles/Hubbard.htm

aurait pas moyen d'avoir du Biactol ou de l'Eau Précieuse » connote la pauvreté et le sous-développement du pays d'origine.

A travers cet exemple nous pouvons deviner le mépris qu'a la narratrice pour le pays d'origine de ses parents. Un mépris qui est dû en grande partie à la jalousie de la narratrice car c'est dans ce pays que son père est reparti à la recherche de la progéniture. Observons encore cet énoncé : Doria s'est rendu au Maroc pendant les vacances et elle était une observatrice critique :

« **Là-bas**, il suffit que tu aies deux petites croissances sur la poitrine en guise de seins, que tu saches te taire quand on te le demande, faire cuire du pain et c'est bon, t'es bonne à marier. »(p.22)

La protagoniste nous livre dans cet exemple la représentation qu'elle a de la culture de son pays d'origine. Elle aborde un sujet très stéréotypé celui de l'image de la femme arabe : une femme se mariant très jeune voire trop jeune « *deux petites croissances sur la poitrine en guise de seins* », femme résignée « *que tu saches te taire quand on te le demande* » et femme qui sait préparer à manger « *faire cuire du pain* ». Cette image plutôt dévalorisée de la femme arabe est un stéréotype faisant partie de l'imaginaire culturel de l'occident. Doria se place alors du côté de sa deuxième culture pour évaluer celle du pays d'origine des parents. Cette distance est bien ressentie avec l'utilisation de l'indicateur de lieu « *Là-bas* », le pays d'origine devient alors un espace étranger car les valeurs qu'il incarne ne correspondent pas à l'univers référentiel de la narratrice. Doria confirme encore ce décalage entre son univers culturel et celui du pays d'origine : « *la dernière fois que nous sommes retournées au Maroc, j'étais égarée* » (p.22)

Tout en étant le pays natal de ses parents, la narratrice se sent dépaysée au Maroc, mais une fois en France les souvenirs du pays d'origine surgissent : « *Les taxiphones, y en a de plus en plus un peu partout. Avec leurs cabines en bois, leurs portes vitrées et les numéros de postes sur les combinés, ça me rappelle vraiment le pays. Le concept taxiphone, il est made in **bled**. Celui qui est sur la petite place, c'est un petit bout d'Oujda à Livry-Gargan.* » (p.175)

Le syntagme « *ça me rappelle vraiment le pays* » dévoile la nostalgie qu'à la narratrice pour son pays d'origine, donc elle ressent de l'affection pour ce pays. En outre, le substantif « pays » est précédé d'un déterminant défini « le », cela atteste de l'évidence de l'appartenance au Maroc. Quant au terme « bled », il est employé dans cet exemple sous son emploi conventionnel : le pays originel. Situation troublante : appartenance ou non appartenance ?

| Aspects valorisés de soi | Aspects valorisés de l'autre |
|----------------------------|--|
| _____ | _____ |
| Aspects dévalorisés de soi | Aspects dévalorisés de l'autre |
| _____ | <p>La France est un pays qui tue les rêves</p> <p>Le Maroc est un pays sous-développé</p> <p>Au Maroc les femmes sont soumises</p> |

Les deux communautés : pays d'origine et pays d'accueil sont ainsi considérées comme espaces étrangers. Le tableau ci-dessus, souligne également un phénomène intéressant : les représentations de la narratrice sont toutes dévalorisantes. Donc, ne pouvant se représenter dans l'une ou dans l'autre société, Doria développe une stratégie de rejet. A l'instar de Doria, beaucoup de jeunes immigrés se voient en train de « *mettre en place une double stratégie de différenciation : l'une par rapport aux membres de leur culture d'origine, l'autre par rapport à ceux de la culture d'accueil* ¹ ».

Ainsi, l'immigré ne se sentant ni tout à fait français, ni tout à fait étranger crée son propre monde et le situe à la marge des deux communautés : « *La marge est un lieu privilégié, à la fois refuge et poste d'observation. La marge métamorphose les êtres en vigile* ². »

¹ Kastarsztein, Joseph, « *Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités* », cité in : *Stratégies identitaires*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.38.

² Mokeddem, Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001, p.113.

3- Le tiers espace comme double absence :

« Nous sommes les habitants d'un lieu comme, à part ou moins égale, d'une mémoire. Un lieu n'est que de mémoire, en fait. »

Mohammed Dib¹

« Comme Socrate selon Platon, l'immigré est atopos, sans lieu, déplacé, inclassable. Rapprochement qui n'est pas là seulement pour ennoblir, par la vertu de la référence. Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu " bâtard " dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social (...) Doublement absent, au lieu d'origine et au lieu d'arrivée.²». Effectivement, cette situation embarrassante est lourdement vécue par tous les immigrés qui se sentent déchirés entre deux cultures les disputant sans cesse. Ainsi, ces êtres tiraillés entre "Père" et "Mère" se retrouvent souvent avec des repères culturels embrouillés. Cette atmosphère d'hybridation est bien ressentie dans *Kiffe kiffe demain* qui met en scène une adolescente dont les limites entre les deux cultures sont floues. Afin d'examiner ce phénomène observons les passages suivants :

Doria imagine comment serait sa fête de mariage : *«Y aurait des fleurs et des bougies blanches. Mon témoin, ce serait Hamoudi, et les demoiselles d'honneur, les trois petites sœurs ivoiriennes qui jouent à la corde à sauter en bas de l'immeuble. Le problème, c'est que celui qui doit me conduire à l'autel, c'est censé être mon connard de paternel. »* (p.42)

Cette image de la cérémonie du mariage semble être présentée dans un cadre d'église. Cela se confirme avec l'évocation du mot « autel » : *« table où le prêtre célèbre la messe, dans le chœur et les chapelles d'une église »*, donc la narratrice

¹ Dib, Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Editions Revue noire, 1994, p.83.

² BOURDIEU, Pierre, préface à *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* de Abdelmalek SAYAD, Liber, Seuil, 1999, préface en ligne : <http://www.abdelmaleksayad.org/dossierHommages/BourdieuSeuil.html>

songe à un mariage chrétien. Pourtant Doria a bien précisé sa confession religieuse depuis le début du roman :

« Le Ramadan a commencé (...) j'ai dû signer à Maman un papier de la cantine précisant pourquoi je ne mangeais pas ce trimestre » (p.13)

Dans l'exemple ci-dessus, en précisant qu'elle jeûne, la narratrice confirme être une musulmane pratiquante. La question qui interpelle alors le lecteur comment une jeune fille musulmane songerait-elle à un mariage à l'église où sont célébrées les fêtes de mariage chrétiennes? Est-elle consciente de cette correspondance ? De quelle culture pouvons-nous alors parler ?

Adolescente née en France, la narratrice s'est retrouvée depuis l'enfance confrontée à deux cultures : celle du foyer prônant une éducation islamique et celle du pays d'accueil plutôt chrétienne ou laïque. S'imprégnant de l'une et de l'autre, il arrive que le beur confonde les deux univers de référence. En effet, les représentations faites par la narratrice sur un évènement important comme le mariage, semblent être enracinées dans la culture d'accueil. Chose naturelle car vivre en France, pays peuplé par les églises et regarder la chaîne publique française ne fait qu'accentuer la référence à cet univers quotidien.

Akli Tadjer témoigne à ce sujet, lors d'un entretien, de cette situation oximorique vis-à-vis de l'univers référentiel religieux :

« Une mosquée, moi je ne visualisais pas ce que c'était. Une église, je voyais bien ce que cela voulait dire. Des choses qui ne passent pas dans les journaux, c'est abstrait. Même le message, il n'est pas dans l'environnement, il ne s'inscrit pas. C'est dur de tourner vers la Mecque quand tu es dans le métro. Mes parents ne pouvaient pas expliquer les versets du Coran. ¹ » (26 avril 1988)

La transmission de valeurs religieuses s'avère ainsi une tâche délicate dans un milieu d'immigration où deux cultures de confessions rivales se côtoient. L'éducation islamique tient alors en grande partie à l'image que donnent les parents

¹ Akli Tadjer cité par Anne V. Cirella-Urrutia, « Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques "Les A.N.I du 'Tassili'" de Akli Tadjer et "Temps maure" de Mohammed Kenzi », art. cité en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303acu.html>

de cette religion. A ce sujet la narratrice nous montre que son père n'est pas un modèle idéal pour une telle tâche :

« Je suis allé m'asseoir à côté d'un vieil africain qui tenait un chapelet de bois dans sa main. Il faisait tourner les boules lentement entre ses doigts. Ça m'a rappelé mon père dans ses rares moments de piété, même s'il n'avait rien d'un bon musulman. On va pas prier après avoir descendu un pack de 1664. Ça ne sert à rien. » (p.162)

Omar, le protagoniste de *Les A.N.I. du "Tassili"* manifeste également son trouble lorsqu'un vieil homme l'invite à la prière :

« Tu viens à la prière, mon fils? » Insiste-t-il. C'est certainement la question la plus embarrassante qu'on m'ait jamais posée. Si je lui dis que mon savoir théologique se limite à « Allah ou Akbar » et « Inch Allah », je vais passer pour le dernier des connards. Si je lui réponds que ça ne m'intéresse pas, je vais passer pour le fils du diable en personne, et qui peut deviner la suite...¹ » (p.63)

A l'opposé d'Omar, Doria semble ne pas se rendre compte de ce virement vers la culture occidentale car la religion est considérée comme référent culturel, et donc comme partie prenante de l'identité des sujets. Adoptant ainsi des traits de la culture du pays d'accueil, nous pouvons dire que la narratrice est en train de vivre une acculturation, phénomène défini comme : *“Processus par lequel un groupe humain assimile tout ou partie des valeurs d'un autre groupe humain²”*.

L'héroïne de *Kiffe kiffe demain* assimile ainsi partiellement des valeurs de la culture occidentale, elle est considérée dans ce cas, en se référant à la terminologie de Grosjean³, comme un sujet *biculturel*. Selon Grosjean, à la différence d'un bilingue pouvant distinguer partiellement mais volontairement entre deux langues (cas de *diglossie* par exemple), le biculturel se trouve dans l'incapacité de séparer ses deux cultures : *« certains traits viennent de l'une ou de l'autre culture et se*

¹ Tadjer, Akli, *Les A.N.I. du "Tassili"*, Paris, Seuil, 1984, p.63.

² Petit Robert, 1996

³ Grosjean, F, *Le bilinguisme et le biculturalisme : Essai de définition*, Tranel, 1993, p.19.

combinent, tandis que d'autres sont nettement une synthèse des deux (...) certains aspects resteront sous forme de synthèse, et ne pourront plus être réductibles à l'une ou l'autre des cultures de référence¹».

Nous pouvons ainsi comprendre l'attitude de Doria qui tout en étant musulmane pratiquante (trait de la culture maternelle), songe à un mariage chrétien à l'église (trait de la culture du pays d'accueil : la culture française). Cette culture hybride semble renvoyer le bilingue biculturel dans un « tiers espace », un espace qui ne trouve droit de cité que dans l'imaginaire subjectif de ces jeunes beurs réclamant fièrement et parfois douloureusement leur double appartenance.

Donc, le social influe à un point considérable sur l'imaginaire de la personne. L'identité serait alors le produit de l'interaction entre le Soi et le social. Dans le domaine de la psychologie sociale², les théoriciens du rôle (Goffman³, Mead⁴) soutiennent justement ce rapport étroit entre la société et l'individu et emploient le concept de *Soi* comme « *une structure cognitive qui naît de l'interaction de l'organisme humain et de son environnement social.*⁵ »

Notons, toutefois, que « *C'est sous la forme de l'autrui généralisé que le processus social influence le comportement des individus concernés (...) Car, c'est sous cette forme que le processus social ou la communauté pénètre en tant que facteur déterminant dans la mentalité de l'individu*⁶ ». L'autrui généralisé désigne à la fois les membres de la communauté sociolinguistique à laquelle appartient l'individu ou un groupe de personnes qui ne partagent pas la même référence culturelle mais

¹ VAILLANCOURT, Josette, « *Le nouveau bilinguisme : analyse d'un entretien* », art. en ligne : http://www.cavi.univ-paris3.fr/Ilpga/ed/dr/drdm/nouveau_bilinguisme.html

² L'encyclopédie Wikipédia définit la psychologie sociale comme : « une branche de la psychologie qui s'intéresse à l'influence des processus cognitifs et sociaux sur les relations entre les individus (relations interpersonnelles) et ainsi que les fondements de ces relations. Elle étudie tant les interactions des individus en groupe et société que les comportements des groupes et sociétés eux-mêmes. », lien : http://fr.wikipedia.org/wiki/Psychologie_sociale

³ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Collection Le Sens Commun, Éditions de Minuit, Paris, 1959.

⁴ MEAD, G.-H, *L'esprit, le soi, la société*, Paris : PUF, 1963.

⁵ « *Évolution de l'intérêt pour Soi* », extrait d'ouvrage en ligne :

http://www.pug.fr/extrait_ouvrage/Esoi.pdf

⁶ MEAD, G.-H, *op. cit.*, p.155.

constituent tout de même une communauté géographique. Etant en interaction continue avec son milieu social, l'individu est assurément un produit social. Lévi-Strauss confirme ainsi que l'homme ne peut vivre seul : « *l'exclusive fatalité ou encore l'unique tare qui puisse affliger un groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature ; c'est d'être seul* »

Vu l'importance du cadre social, Guène ancre davantage son roman dans l'environnement socioculturel en braquant la lumière sur la souffrance des immigrés musulmans face aux autorités françaises qui ne tolèrent pas la différence. Yasmina, la mère de la protagoniste, retrouve justement du mal à être arabo-musulmane et à travailler dans un espace ne prenant pas en considération la spécificité de sa culture : « *Parfois quand elle rentre tard le soir, elle pleure. Elle dit que c'est la fatigue. Pendant le ramadan, elle lutte encore plus parce qu'à l'heure de la coupure, vers 17h30, elle est encore au travail. Alors pour manger, elle est obligée de cacher des dattes dans sa blouse. Elle a carrément cousu une poche intérieure histoire que ça fasse plus discret parce que si son patron la voyait, elle se ferait engueuler.* » (p.14)

Les immigrés musulmans luttent, ainsi, quotidiennement pour le droit d'être différents, d'avoir une culture autre que celle du pouvoir dominant.

4-Regards croisés

Kiffe kiffe demain procure un espace parfait à l'observation des représentations nées au croisement de deux cultures. La différence de l'Autre suscite de multiples interrogations provoquant la fascination pour certains et le mépris pour d'autres. L'altérité pousse ainsi l'individu à faire tout un travail de reconnaissance, de comparaison et de reconstruction d'images confrontées inévitablement avec la propre image de Soi. C'est justement cette forme de construction d'images qu'on appelle représentations. Donc, la représentation traite essentiellement « *du rapport entre la signification, la réalité et son image*¹ ». Cette triple combinatoire repose sur le pouvoir « *d'interpréter la réalité qui nous entoure d'une part en entretenant avec*

¹ Charaudeau Patrick, Maingueneau D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.502.

elle des rapports de symbolisation et d'autre part en lui attribuant des significations¹».

Nous considérons au cours de cette analyse l'identité culturelle comme « *représentation (de soi) qui s'élabore sur la base d'une interaction entre individuel et collectif avec l'idée que l'identité est unique mais doit se conformer, qu'elle est multiple mais doit rester cohérente et préserver sa continuité(...) l'identité se doit d'être dynamique.*² »

C'est dans cette perspective que nous examinerons le dispositif de construction de l'identité culturelle à travers les représentations de Soi et de l'Autre ainsi que le mécanisme de valorisation/dévalorisation développés par quelques personnages dans le roman. Pour ce faire, nous ferons appel à quelques concepts en *psychologie sociale* auxquels nous apporterons des définitions au fur et à mesure de notre analyse.

Nous tenterons d'approcher le « *Soi social* » qui selon la conception psychologique de James « *est tous les éléments de définition de Soi en rapport avec l'autre, et dans l'interaction avec l'autre. Les éléments de connaissance de soi que les autres me renvoient dans l'interaction, et l'idée que je me fais de ce que les autres me renvoient, ainsi que la façon dont je me perçois dans la relation avec autrui*³ ». Quelques années après James, le psychologue Baldwin⁴s'est intéressé au développement du « *Soi social* » et lui a secondé le terme « *socius* » qu'il a décomposé en deux aspects mystérieusement reliés : l'égo et l'alter. *L'égo* est l'ensemble d'idées que nous avons sur nous-mêmes c'est-à-dire la manière avec laquelle nous nous voyons. *L'alter* est l'image que nous nous faisons des autres. Donc, « *le Soi correspond à la fois aux différentes perceptions que divers individus ont d'une personne et aux différentes perceptions que cette personne a de chacun de*

¹ Guimelli C., *La Pensée sociale*, Paris, PUF, 1999, p.64.

² WAGNER, Anne-Lorraine, *Dynamique identitaire et stratégies d'acculturation : Le cas de collégiens mosellans issus de l'immigration italienne*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise de Psychologie, Le 16 septembre 2003, lien : <http://www.memoires-theses.com/psychologie/acculturation.htm>

³ William, James, *Principes de psychologie*, 1890.

⁴ Baldwin, *Social and Ethical Interpretations in Mental Development*, 1897.

*ces individus*¹ ». Nous observerons alors les corrélations qui se font entre égo et alter cherchant à constituer un Soi identitaire équilibré. Voyons donc les exemples suivants :

En regardant la météo le soir, Doria et sa maman ont tenu une conversation :
« *Maman m'a dit qu'elle trouvait ça vraiment bête cette manie occidentale de donner des noms à des catastrophes naturelles.* » (p.81)

La mère de Doria a d'abord remarqué la différence entre sa culture et celle du pays d'accueil : en occident on nomme les phénomènes naturels alors que dans sa culture arabe on ne le fait pas. C'est par rapport à cette opposition à la culture d'origine qu'elle a émis un jugement dévalorisant car justement « *chaque trait physique ou culturel qui différencie une personne des autres peut devenir objet de dévalorisation*² ». Ce regard dépréciatif est bien décelable avec l'utilisation de l'adjectif « bête » ainsi que le substantif « manie ». Remarquons que cette dévalorisation de l'Autre émane d'une valorisation de Soi gratifiant dans ce sens la logique de la pensée de son propre univers culturel. Cependant, ce mécanisme de valorisation/ dévalorisation diffère d'un individu à un autre car justement chacun « *perçoit l'autre au travers de ses propres filtres émotionnels, culturels, cognitifs.*³ ».

Notons également que l'interaction égo/alter se représente sous plusieurs formes : je/une autre personne, je/un groupe spécifique, je/une nation. Quant au « je » il peut être individuel ou collectif, dans l'exemple précédant nous opposerons un « je » individuel à la communauté occidentale. Nous parlons d'individualisme dans le sens où Yasmina donne sa propre représentation de la culture de l'Autre et non pas celle de tous les membres de sa communauté culturelle. « Ainsi, il y a bien une *authenticité effective du Soi*⁴ ».

¹ « *Évolution de l'intérêt pour Soi* », op. cit.

² Malewska-Peyre, Hanna, « *Le processus de dévalorisation de l'identité et les stratégies identitaires* », cité in : *Stratégies identitaires*, Presses Universitaires de France, 1990, p.120.

³ ADEN, Joëlle, « *Évaluer l'impact des stéréotypes dans les supports multimédia* », art. en ligne : [http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#\[ZavalloniLGuerin87](http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#[ZavalloniLGuerin87)

⁴ Larouche, Christian, « *Identité et éthique à partir d'Emmanuel Lévinas* », art. en ligne : http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/laroucheidenethi.pdf

Examinons encore l'exemple suivant : la narratrice nous parle de l'une des visites de l'assistant social chez eux : « *Quand il venait à la maison, ça lui faisait exotique. Il regardait bizarre les bibelots qui sont posés sur le meuble, ceux que ma mère a apportés du Maroc après son mariage. Et puis comme on marche en babouches à la maison, quand il entrait dans l'appartement, il enlevait ses chaussures pour faire bien* » (p.18)

Nous assistons dans l'exemple ci-dessus à une scène de contact de cultures très surprenante. Doria, amusée, suit le regard d'un étranger explorant des traits de sa propre culture. Le regard « *bizarre* » de l'assistant social est celui de toute personne découvrant les spécificités d'une culture autre que la sienne. Cependant, cette « *bizarrierie* » éveille l'intérêt de la narratrice qui venait de percevoir qu'on pouvait regarder autrement son milieu très habituel. Nous remarquons, ainsi, que le décor d'une maison reflète également l'empreinte spécifique d'une culture. Cependant, la différence de l'autre dans cet exemple est vue d'un œil « *exotique* ». Autrement dit, l'alter (qui est dans cet exemple en se plaçant du côté de l'assistant social : le milieu de la famille arabe) n'est pas dévalorisé mais plutôt inspire l'intérêt vu son originalité. L'autre aspect de cette valorisation est le respect des rituels de l'Autre : « *comme on marche en babouches à la maison, quand il entrait dans l'appartement, il enlevait ses chaussures pour faire bien* ». Donc, l'assistant social a préféré se soumettre aux habitudes culturelles de la famille de Doria pour montrer sa sympathie. Ainsi, l'intérêt engendre le respect.

Ce qui est intéressant dans cet exemple c'est que Doria revoit des aspects de sa propre culture reflétés à travers le regard et les réactions d'une personne étrangère. Observer Soi à travers le regard de l'Autre nous renvoie à la conception du « *Soi-miroir* » de Cooley¹: « *De la même façon que nous voyons notre visage, notre allure, nos vêtements dans la glace, nous nous y intéressons par ce qu'ils sont notre et en sommes ou non satisfait, de la même façon nous percevons dans l'imagination dans l'esprit d'autrui, quelque idée de notre apparence de nos manières d'être de nos buts, actes, traits de caractère, etc. et nous en sommes diversement affectés* ».

¹ COOLEY, C.H., *Human Nature and the Social Order*, New York, Charles Scribner & Sons, 1902, 184.

Cette image que nous renvoie l'Autre de nous même est toutefois, reconstruite en passant par les filtres psychologiques propres à chaque individu.

Les regards se croisent encore et l'égo et l'alter se manifestent et se remettent en question : « *Ce prof, il est gentil mais j'aime pas trop qu'il me parle car j'ai l'impression de lui faire pitié et j'aime pas ça. C'est comme au Secours populaire avec Maman quand la vieille à qui on demande un sac de plastique pour mettre les pulls qu'on a choisis nous regarde avec les yeux mouillés. A chaque fois on a envie de lui rendre des pulls et se tirer.* » (p.26)

L'égo de la narratrice semble ne pas supporter le regard de l'Alter (le professeur et la vieille) car l'image qui s'y reflète ne la satisfait guère. Il serait intéressant à ce niveau d'analyse d'évoquer les deux aspects de Soi distingués par Mead : « *le Je et le Moi comme éléments constitutifs du Soi*¹ ». Il définit les deux concepts ainsi : « *Le Je est la réaction de l'organisme aux attitudes des autres ; le Moi est l'ensemble organisé des attitudes des autres que l'on assume soi-même. Les attitudes d'autrui constituent le Moi organisé auquel on réagit comme Je*² ». Donc, dans l'énoncé précédent les réactions du professeur ainsi que celles de la vieille qui consistaient dans un regard de pitié « *nous regarde avec les yeux mouillés* », constituent le *Moi* irritant auquel a réagi le *Je* de la narratrice par un sentiment de malaise.

Nous tenterons d'examiner l'interaction égo/alter et Je/ Moi dans un espace où deux cultures s'affrontent et se réfutent. Observons le passage suivant :

« *Quand j'étais petite et que Maman m'emmenait au bac à sable, aucun enfant ne voulait jouer avec moi. J'appelais ça « le bac à sable des français », parce qu'il se trouvait au cœur de la zone pavillonnaire et qu'il y avait surtout des familles d'origine française qui y habitaient. Une fois, ils faisaient tous une ronde et ils ont refusé de me donner la main parce que c'était le lendemain de l'aïd, la fête du Mouton, et que Maman m'avait mis du henné sur la paume de la main droite. Ces petites têtes à claques croyaient que j'étais sale. Ils n'avaient rien compris à la mixité sociale et au mélange des cultures.* » (p.90)

¹ MEAD, G.-H, *L'esprit, le soi, la société*, Paris : PUF, 1963, p.178.

² Ibid. p.149

Quand deux cultures différentes se retrouvent en contact, des sentiments ambigus commencent à émerger, mais c'est souvent vite l'appréhension qui l'emporte. En effet, l'individu a tendance à avoir peur du différent, peur du mal inconnu qu'il pourrait apporter, peur du changement au contact d'autrui, et encore différents prétextes qui n'engendrent que des relations conflictuelles, tendues voire haineuses. Dans l'exemple ci-dessus, la narratrice d'origine maghrébine se trouve au sein d'un groupe d'enfants français, cette première différenciation d'ordre ethnique suppose une différence de cultures donc de divergence de pratiques socioculturelles. Ainsi, l'égo et l'alter n'appartiennent pas au même univers référentiel.

Cependant, en s'approchant pour jouer avec les autres enfants français la jeune narratrice se heurte à leur rejet. Le refus des enfants s'explique par le rejet d'une pratique culturelle qu'ils ignorent : le henné étant une poudre colorante à base de feuilles séchées, utilisée comme teinture pour les mains, les cheveux et les pieds. Cette pratique culturelle est très répandue chez les familles arabo-musulmanes considérant le henné comme l'un des plus importants produits avec lesquels la femme se fait belle. Ce symbole de beauté se transforme pour le *Moi* (ensemble organisé des attitudes des enfants français) comme signe de saleté, cette incompréhension est causé essentiellement par le refus du dialogue. Cependant, l'égo de la narratrice, consciente de ce malentendu, se dédaigne et se manifeste du coup le Je qui dévalorise cette attitude de refus : « *Ces petites têtes à claques croyaient que j'étais sale.* », l'expression idiomatique « *tête à claque* » est de valeur péjorative car elle est utilisée pour désigner une personne dont la sottise dépasse l'entendement. Quant au verbe « *croire* », il suppose l'incertitude de l'information et donc sa fausseté que confirme justement la narratrice : « *Ils n'avaient rien compris à la mixité sociale et au mélange des cultures.* ». Donc, l'alter est dévalorisé car il a porté injustement atteinte à l'égo.

Cet exemple est à l'image de tous les immigrés qui ont tout essayé pour s'intégrer dans la société française mais en vain. Tout comme la narratrice qui a été marginalisée, les immigrés souffrent de l'exclusion sociale et cela est dû au fait que

la France refuse d'adopter le *multiculturalisme*¹ ou le métissage culturel et de permettre aux cultures de s'échanger et de dialoguer. A l'air de la mondialisation ces victimes du système tyranniquement mono-culturel réclament une éducation interculturelle car « *La construction d'un monde interculturel est possible dans un espace empreint de respect et de tolérance de l'autre. Autrement dit, le dialogue des cultures est la résultante d'une articulation positive des différences et des ressemblances entre partenaires autonomes et actifs, partageant une même communauté de destin.*²² »

Si cette notion de tolérance culturelle ne trouve pas d'esprits réceptifs dans le monde réel, la littérature propose, néanmoins, un terrain favorable à l'entente des cultures. Effectivement, la littérature ouvre un espace propice d'hybridation de corrélation et de dialogue polyphonique entre les cultures s'opposant ainsi à tout « impérialisme culturel ».

Chapitre III : Univers culturel universel

Une culture télévisuelle :

La banlieue est un lieu défavorisé car à l'origine ces zones périphériques aux lisières de la capitale étaient conçues juste pour le logement des ouvriers. Donc, ces jeunes résidant une banlieue privée automatiquement d'espaces pour le développement culturel, se retournent vers la télévision qui devient pour la plupart d'eux l'unique moyen de culture. Faiza Guène, jeune auteure habitant également une banlieue, n'en a pas fait l'exception car la référence aux programmes télévisés est très frappante dans son *Kiffe kiffe demain*. En effet, l'espace télévisuel domine tout le roman : plus d'une vingtaine d'émissions télévisées, de noms d'acteurs, de

¹ L'encyclopédie Wikipédia propose la définition suivante : « Le multiculturalisme est un terme sujet à diverses interprétations. Il peut simplement désigner la coexistence de facto de différentes cultures (ethniques, religieuses etc..) au sein d'un même ensemble (pays, par exemple). », lien : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Multiculturalisme>

² Laboratoire : *Langues, littératures, Civilisation et Histoire en Afrique, Dialogue des cultures et / ou culture du dialogue, Colloque international, Université d'Oran, Les 12 et 13 novembre 2007, résumé en ligne : <http://www.univ-oran.dz/cultureetdialogue.doc>*

présentateurs de la télévision, y sont cités. Nous examinerons comment cet espace culturel agirait sur l'imaginaire et la vision du monde de la narratrice.

Nous avons remarqué que chaque événement dans la vie de Doria est vu à travers ses connaissances antérieures acquises par le biais de la télévision. Au long du roman la protagoniste n'a pas pu s'empêcher de faire incessamment ces correspondances. Ainsi, les rêves, les valeurs et les jugements de Doria ne trouvent leur concrétisation qu'à travers les programmes télévisés :

L'homme idéal : « *je me voyais plutôt avec MacGyver. 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.* » (p.41).

MacGyver personnage d'une série télévisée incarne ainsi l'image de l'homme idéal pour Doria : un personnage hors commun qui réalise des exploits extraordinaires voire impossibles, une pure figure qui ne trouve place que sur l'écran de la télévision. Le monde télévisuel a ainsi influencé les représentations de la narratrice au point de les idéaliser. Nous reconnaissons à l'évocation d'un tel exemple l'imagination fertile d'une adolescente envoûtée dans les rêves :

« *Moi je préfère les héros, comme dans les films, ceux qui font rêver les filles...Al Pachino, 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 t'endormir. Terminé.* » (p.47).

Dans un milieu dur comme celui de la banlieue les rêves deviennent les seules bouffées d'oxygène qui nourrissent l'espoir. De tels exemples traversent tout le roman offrant ainsi au lecteur des moments de joie partagés avec une narratrice transparente. La lecture de textes littéraires apparaît donc comme « *un des lieux de l'imaginaire où se dessine dans une sorte de miroir universel le jeu d'ombre et de lumière de nos angoisses, de nos rêves et de nos fantasmes¹* ». Vincent Jouve a montré justement dans ce sens que : « *L'emprise fantasmatique [...] tient essentiellement à la réactivation par le récit des fantasmes originaires au*

¹ LANGLADE, Gérard, « *La lecture littéraire : savoirs, réflexion et sentiments* », art. en ligne : http://www.discip.ac-caen.fr/la.reussite.en.seconde/IMG/pdf/actfran_langlade.pdf

fondement de l'identité du sujet. Rares sont les récits où les "scénarios" imaginaires de l'enfance ne sont pas, plus ou moins clairement, rejoués par les personnages. Le lecteur ne peut manquer de les reconnaître, voire de se reconnaître à travers eux.¹ »

La justice : « *Moi, j'y connais 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 » » (p.86)*

Cet exemple nous permet de constater que la télévision ne représente pas seulement un monde féérique pour la narratrice mais également un univers de référence de prédilection. Des valeurs humaines comme *la justice* ne prennent sens qu'à travers les émissions télévisées qui en parlent. C'est donc par rapport à l'image que reflète la télévision de ces valeurs que Doria construit ses représentations. Notons, cependant, le rôle potentiellement néfaste de ce média car justement la télévision est une voie privilégiée pour la transmission de divers stéréotypes. Donc, « *L'image télévisuelle est "une caisse de résonance" du discours social intériorisé, un observatoire socioculturel de nos modes de pensées collectifs, une machine à stéréotypes.² »*

Effectivement, dans l'exemple précédent nous reconnaissons facilement le stéréotype du juge irresponsable et désintéressé. Ce genre de stéréotypes véhiculés par le biais de la télévision influe rapidement sur les téléspectateurs et agit sur leur réaction. Ainsi, « *Les médias représentent le pouvoir le plus puissant, le plus insidieux et le moins contrôlable exercé sur les enfants et adolescents « normaux ». Leur influence est subtile, cumulative, et prolongée.³ »*

Le divorce : « *Dans Zone interdite, Bernard de La villardière parlait du problème du divorce. Il expliquait comment ça augmentait à fond. La seule raison que je vois à*

¹ Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, SEDES, Paris, 1997, pp. 95-96.

² Joly, M, *L'image et son interprétation*. Paris : Nathan – VUEF, 2002.

³ « *Impact des médias* », art. en ligne : http://ist.inserm.fr/basisrapports/trouble_conduites/chap07.pdf

ce phénomène, c'est *Les Feux de l'amour*. Dans le feuilleton ils se sont tous mariés entre eux au moins une fois, si ce n'est deux. » (p.42)

Nous décelons dans cet exemple une certaine maturité de la narratrice car à la différence des adolescents de son âge, Doria n'axe pas son intérêt que sur les émissions de distraction mais regarde également d'autres traitant des sujets importants dans la vie comme le *divorce*. Autre phénomène qui pourrait surprendre le lecteur c'est que la narratrice en apprenant de nouvelles informations par le biais de la télévision : « *le divorce (...) augmentait à fond* », n'a pas cherché à se représenter cette information dans le monde réel (vécu ou entourage) mais au contraire elle ne s'est pas arrachée au monde télévisuel et s'est référé au feuilleton « *Les feux de l'amour* ». Cela nous donne l'impression que Doria confond les deux mondes : télévision et réalité. Ainsi, ses programmes télévisés deviennent des évènements vécus, un monde plus réel que le réel.

Même quand Doria met les pieds sur terre, la télévision intervient pour diriger ses pas : En parlant de « *Tante Zohra* » qui cherche une meilleure façon d'annoncer la nouvelle de l'arrestation de Youssef à son mari, Doria propose : « *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 trompé avec son propre frère. En plus, il était prêtre le frère* » (p.95)

Dans cet exemple la narratrice sépare ses deux mondes et réalise que la télévision est un parfait moyen d'inspiration. Donc, les programmes télévisés donnent des idées ingénieuses à Doria qui les investit pour s'en sortir de situations difficiles. La télévision devient ainsi pour la protagoniste de *Kiffe kiffe demain* un guide pratique pour la réussite de la vie.

La référence à la télévision se présente également quand la narratrice s'apprête à décrire le caractère d'un personnage : « *Le seul qui ne fait pas grève, C'est M. Lefèvre, celui qui parle comme Pierre Bellemare, le présentateur de téléachat à l'ancienne* » (p.65)

A propos de l'assistant social : « *il ressemble à Laurent Cabrol, celui qui présentait « La nuit des héros » sur TFI le vendredi soir* » (p.18)

Ces correspondances épargnent à la narratrice de faire toute une description car le rapprochement avec un modèle médiatisé assure sa reconstruction par un grand pourcentage de lecteurs. Donc, se référer à des images inspirées par la télévision permet à la narratrice d'économiser du temps et confère à la description plus de vivacité car l'écrit dans ce cas renvoie le lecteur à une image visualisée. La télévision est ainsi un univers primordial dans la vie de la narratrice qui finit par s'en rendre compte : « *s'ils nous coupent la télé comme ils nous ont coupé le téléphone, c'est chaud. J'ai que ça (...) l'église, les dessins des vitraux, c'était la Bible du pauvre, pour les gens qui savaient pas lire. Pour moi la télé aujourd'hui, c'est le coran du pauvre.* » (p.155).

Faiza Guène explique pourquoi la référence au monde télévisuel est si importante pour sa narratrice : « *La télévision est très importante dans son cas, elle n'a pas un accès à la culture. Sa seule référence est la télévision. Toute sa vie est calquée par rapport à ces émissions, ces séries télévisuelles. Elle a une vie un peu dure, mais elle s'imagine dans les feux de l'amour, elle s'invente un peu une autre vie.*¹ ».

Des exemples de référence au monde de la télévision abondent dans ***Kiffe kiffe demain*** l'ancrant ainsi dans un décor original s'ouvrant sur l'universalité. Se référant à une telle culture universelle, les jeunes de la banlieue ont pu dépasser une culture de l'enfermement (culture du ghetto) pour s'ouvrir sur une « *culture populaire, de base, pas spécialement jeune, pas spécialement de cité, une culture d'aujourd'hui*² ». Ainsi, « *texte de plaisir(...) celui qui vient avec la culture, ne rompt pas avec elle*³ ».

¹ Faiza Guène lors de sa rencontre avec les élèves de Montreuil, lire son intervention en ligne : http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

² Paroles de la bibliothécaire, rencontre de Faiza Guène avec les élèves de Montreuil, paroles recueillies en ligne : http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html

³ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p.25

Kiffe kiffe demain représente ainsi un foyer à ciel ouvert d'une littérature moderne contemporaine qui affiche sa volonté à répondre au besoin de l'homme actuel.

A travers l'analyse de l'espace interculturel dans *Kiffe kiffe demain*, nous constatons que Guène prouve encore que son aventure romanesque est ancrée au cœur de l'autofiction. En effet, l'autofiction représente ici un lieu d'action qui permet à Faiza Guène de reconstruire des représentations de sa culture, tout en abordant des problématiques sociales de son pays d'accueil. Ce processus engage un travail intérieur sur sa propre conception de la culture (la sienne et celle de l'Autre) et une reconnaissance des représentations culturelles qui habitent son identité. Son roman devient donc une toile somptueusement représentative de la réalité socioculturelle d'une nouvelle génération d'immigrés en France.

En effet, Faiza Guène, jeune beurette, met en scène, dans son premier roman, un espace où se côtoient et/ou s'affrontent plusieurs cultures. Cet espace multiculturel décrit par la narratrice est le même espace où l'écrivaine a grandi : l'espace complexe de la banlieue française. Guène s'est ainsi inspirée de son propre univers culturel pour donner un décor spécifique à son roman. Douvrovsky insiste justement sur le fait que l'autofiction ait pour matière brute le réel, l'univers culturel n'est-il pas une composante essentielle du réel ? En effet, la réalité ne peut être appréhendée en dehors de son rapport avec la culture vue ou vécue. Ayant pour ambition de cerner cette réalité socioculturelle, l'œuvre de Guène trace un portrait fragmenté de l'identité culturelle d'une communauté immigrée.

De plus, c'est avec une langue simple et spontanée que Guène retrace le processus d'identification et de construction et reconstruction des représentations culturelles. Les mots donc n'agissent pas seulement comme des outils narratifs mais se doublent d'une réalité pluriculturelle.

L'autofiction est donc un espace d'inspiration réelle, à la quête minutieuse d'une illusion du réel même au cœur d'une fiction. A travers *Kiffe kiffe demain*, Guène donne la possibilité d'explorer le concept d'autofiction sous ses différentes conceptions.

CONCLUSION GENERALE

Nous avons tenté à travers une approche interdisciplinaire d'éclairer quelques points caractéristiques de l'écriture guènienne. *Kiffe kiffe demain* représente une forme d'écriture contemporaine : une écriture qui peint généreusement une complicité sincère entre les mots et la pensée de l'écrivaine. Cette nouvelle forme scripturale s'est souplement mise sous la tutelle du large champ ambigu de l'autofiction.

L'autofiction ou ce qui est appelé par certains la nouvelle autobiographie représente justement cette nouvelle forme d'écriture prônant la liberté du langage non pas par manque de maîtrise mais par essence de la pensée. En effet, l'écriture autofictionnelle permet de toucher la profondeur de l'être par son aspect spontané qui met en confiance un inconscient balbutiant. C'est ainsi que cette nouvelle coloration de l'écriture de soi privilégie le retour du psychologisme sur la scène littéraire en France.

Guène, très jeune, n'a pas tardé à réaliser que l'écriture de l'inconscient est le meilleur moyen pour mettre la main sur le vif de la réalité. Elle ancre, ainsi, son écriture dans un espace autofictionnel qui n'a de souci que de faire vivre et revivre les mots. Cette nouvelle génération d'écrivains de l'immigration se sert d'une langue qui aspire somptueusement à s'élever à une simplicité originale.

Guène met ainsi au service de sa plume une langue débarrassée des ornements de la langue recherchée car comme le souligne H. Guilbert : « *J'aime que ça passe le plus directement possible entre ma pensée et la vôtre, que le style n'empêche pas la transfusion¹* »

Ce souci de communication est guidé par la vraisemblance et la sincérité attendues par le lecteur. Guène rassure donc son lecteur par l'emploi des formes d'écritures proches de l'oral car « cet affichage de signes d'oralité soutient

¹ Guilbert, H., *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1999, p.105, cité par P. Gasparini, *Est-il je ?*, op.cit, p.167.

régulièrement une pétition de sincérité¹», ainsi que par la mise en scène du séducteur incontournable « je ». Cette instance de subjectivité a un effet féérique sur le lecteur : elle chatouille sans cesse son affection.

Toutefois, cette écriture n'est pas aussi simple qu'elle le paraît. Effectivement, la simplicité s'avère parfois plus dure à atteindre que les autres formes enjolivées. Guène a, donc, mis soigneusement en œuvre des stratégies d'écriture propres à une génération jeune dont l'esprit créatif n'a nulle limite.

L'auteure de *Kiffe kiffe demain* a choisi de mettre au monde son premier roman avec une *langue décentrée* qui opère des distorsions phono-syntaxiques sur la langue standard tout en maniant un lexique original. En effet, Guène a fait appel aux procédés de création lexicale pour réunir les ingrédients d'une langue bien parfumée de vivacité : argot, verlan, emprunt etc. Donc, cette langue aussi transparente qu'elle soit crée ses propres mécanismes de développement qui servent le raisonnement spontané d'une pensée.

Cependant, l'originalité de *Kiffe kiffe demain* ne réside pas exclusivement dans la langue employée mais également dans la prise en charge de la dimension socioculturelle d'une génération en effervescence. En effet, le roman de Guène est un espace hybride où se sollicitent, se réfutent et s'entremêlent deux cultures, deux identités pour donner naissance à une réalité qui va au delà d'une représentation du réel.

C'est à travers justement l'emploi d'énoncés bilingues ou ce qu'on appelle le code switching que la réalité socioculturelle de la banlieue prend ses traits distinctifs. La mise en scène de ce genre de phénomènes sociolinguistiques témoigne d'un souci de réalisme et nous a permis d'examiner les stratégies identitaires développées par les personnages vis-à-vis cette réalité hybride de la banlieue française.

¹ Gasparini, P., *Est-il je ?*, op. cit, p.166.

Remarquons que cette dimension du social est présente dans tous les romans d'immigration. Ce retour au social est également décelé dans les romans contemporains, phénomène troublant dans une société individualiste et réifiée. Cependant, ce réalisme à la quête d'une transcendance au social semble affaiblir les mythomanies de la fiction. Effectivement, les écritures de soi à vocation autobiographique envahissent de plus en plus le champ littéraire français ces dernières années. Dans ce sens on se demanderait si la fiction ne tomberait pas en désuétude comme l'estime justement Peter Handke :

« La fiction, l'invention d'un événement comme véhicule destiné à m'informer sur le monde n'est plus utile, elle n'est plus qu'un obstacle. De manière générale le progrès de la littérature me paraît consister en une élimination progressive des fictions inutiles.¹ »

C'est dans ce sens que Doubrovsky avec son fameux concept d'autofiction juge que la fiction n'est que langage et que la matière première du romancier doit être le réel. Le lecteur d'une œuvre contemporaine doit ainsi interagir continuellement le Texte et son Contexte, confronter le dit et le non dit, le patent et le latent.

Nous tenons à signaler que l'œuvre de Guène est également exceptionnelle par la grande part accordée à l'humour et à la dérision. C'est en quelque sorte le point fort sur lequel est édifiée toute l'œuvre. Nous n'avons pas abordé ce point très important car nous estimons qu'il serait plus intéressant de lui accorder une étude plus détaillée ultérieurement.

Kiffe kiffe demain est une œuvre qui se prête à des lectures plurielles, un champ fertile qui n'attend que les esprits curieusement lucides pour être exploité, découvert et redécouvert.

¹ Peter Handke traduit par : Petit, D., *J'habite une tour d'ivoire*, Paris, Bourgeois, 1992, p.29.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre analysée :

- Guène, Faiza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Hachette, 2004

Autres œuvres de Guène :

- Guène, Faiza, *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette, 2006

Courts-métrages :

- *La Zonzonière*, 1999
- *RTT et Rumeurs*, 2002
- *Rien que des mots*, 2004

Documentaire :

- *Mémoire du 17 octobre 1961*.

Écrivains maghrébins cités :

- Ben Jelloun, Tahar, *Le Racisme expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1997
- Ben Mansour, Latifa, *La Prière de la Peur*, La Différence, 1997
- Dib, Mohammed, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Editions Revue noire, 1994
- Haddad, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959
- Mokeddem, Malika, *L'interdite*, Paris, Grasset, 1993
- Mokeddem, Malika, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001

Ecrivains beurs :

- Begag, Azouz, *Béni ou le Paradis privé*, Paris, Seuil, 1989
- Begag, Azouz, *Dis Ouaille !*, Paris, Fayard, 1997
- Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une Beurette*, Paris, Fixot, 1993
- Tadjer, Akli, *Les A.N.I. du "Tassili"*, Paris, Seuil, 1984.

Ecrivains français cités :

- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977
- Sartre, Jean-Paul, *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976

Ouvrages littéraires :

- Ahour Christiane, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*, éditions du Tell, Alger, 2002
- BAKHTINE, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minit, coll. Le sens commun, 1977.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
- Barthes R., Kayser W. et al. , *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
- Barthes , Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975
- Cohn, Dorritt, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique*, Paris, Seuil, 1981
- Dubois et al, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je?*, Paris, Seuil, 2004.
- Genette, Gérard., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Goldenstein J-P., *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

- Joly, M, *L'image et son interprétation*, Paris : Nathan – VUEF, 2002.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, SEDES, Paris, 1997.
- Kotin-Mortimer Armine, *La clôture narrative*, José Corti, 1985.
- Laronde, Michel, *Au tour du roman beur*, l'Harmaton, 2003.
- Larroux, Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. -Le texte à l'oeuvre-, 1995.
- Le Guern, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Parsi, Seuil, 1986.
- Prandi M., *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992.
- Reboul, O., *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991
- Ricardou J., *Problèmes du Nouveau Roman*, essais, Seuil, collection "Tel Quel", Paris, 1967.
- Schleiermacher, Friedrich D. E., *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987.

Ouvrages en linguistique et sociolinguistique :

- Amoussy R, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- Baylon, Christian, *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Nathan, 1991.
- Blanche-Benveniste, Claire et Jeanjean, Colette, *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris, 1987.
- Blanche-Benveniste, Claire, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 1997.

- Brahim A., *Analyse contrastive et fautes de français*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, 1992.
- Camilleri C., Kastersztein J., Lipiansky E.M., Malewska-Peyre H., Taboada-Leonetti, Vaskquez A., *Stratégies identitaires*, PUF, 1990.
- Charaudeau, Patrick, *Grammaire du Sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- Dubois et al, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
- Gadet, Françoise, *Le Français populaire*, Paris, PUF, 1992.
- Grosjean, F, *Le bilinguisme et le biculturalisme : Essai de définition*, Tranel, 1993.
- GUILBERT, Louis, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.
- Guimelli C., *La Pensée sociale*, Paris, PUF, 1999, p.64.
- GUMPERZ, J.-J., *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- HAGEGE, Claude, *L'enfant aux deux langues*, Ed Odile Jacob, Paris, 1996.
- HAMERS, Josiane F et BLANC, Michel, *Bilingualité et bilinguisme*, 2ème édition, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983.
- Houdebine Anne-Marie, *L'Imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Joly, M, *L'image et son interprétation*, Paris : Nathan – VUEF, 2002.
- Lafage, Suzanne, *Français écrit et parlé en pays éwé (Sud-Togo)*, Paris, CNRS -SELAF. 1985, p.487.
- LE BIDOIS, Robert, *Les Mots Trompeurs ou Le Délire Verbal*, Paris, Hachette, 1970.

- Maingueneau Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1997.
- MERLE, Pierre, *Le prêt à parler*, Paris, Plon, 1999
- Molinie, Georges, *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991.
- Rigault, André, *La Grammaire du Français Parlé*, Paris, Hachette,
- SAUVAGEOT, Aurélien, *Français écrit, français parlé*, Larousse, Paris, 1962.

Ouvrages en phonologie :

- Derivery, Nicole, *La Phonétique du français*, Seuil, Paris, 1997
- LEON, Pierre, *Phonétisme et prononciation du français*, Paris, Nathan , 1993
- LEON, Pierre, *Précis de phonostylistique, parole et expressivité*, Nathan, Paris, 1993.

Ouvrages en psychologie et psychosociale :

- Baldwin, *Social and Ethical Interpretations in Mental Development* , 1897.
- COOLEY, C.H, *Human Nature and the Social Order*, New York, Charles Scribner & Sons, 1902
- MEAD, G.-H, *L'esprit, le soi, la société*, Paris : PUF, 1963
- William, James, *Principes de psychologie*, 1890.

Ouvrage en sociocritique :

- Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979

Thèses consultées:

- Adel Hassan Ahmed, Rania, *Le français des cités d'après le roman Boumkoeur de Rachid Djaidani*, thèse en ligne : <http://www.limag.refer.org/Theses/Adel/Adel.pdf>
- Colonna, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.
- Henry, Sandrine, *Etude distributionnelle syntaxique et prosodique des répétitions en français oral spontané*, Thèse de doctorat Langage et Parole, lien : <http://www.up.univ-mrs.fr/delic/theses/resume-henry.html>
- WAGNER Anne-Lorraine, *Dynamique identitaire et stratégies d'acculturation: Le cas de collégiens mosellans issus de l'immigration italienne*, Mémoire présenté en vue de l'obtention de la Maîtrise de Psychologie, Le 16 septembre 2003, lien : <http://www.memoires-theses.com/psychologie/acculturation.htm>
- Zekri, Khalid, *Etude des incipit et des clausules dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998

Dictionnaires :

- Charaudeau P. et Maingueneau D, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Edition du Seuil, Paris, 2002
- COLIN, J.-P., MÉVEL J.-P., LECLÈRE CH., *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, Paris, Larousse-Bordas, 2001.
- Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994

- GOUDAILLIER, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches ?*, *Dictionnaire du français contemporain des cités*,
- Mounin, G., *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1974.
- ROBERT, P., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1996

Articles consultés :

- Darrieussecq, Marie, « *L'autofiction, un genre pas sérieux* », *Poétique* n°107, 1996.
- Duchet, Claude, « *Eléments de titrologie romanesque* », in *LITTERATURE* n° 12, décembre 1973
- Genette, G. , "*Cent ans de critique littéraire*", in *Le Magazine Littéraire* n° 192, février 1983
- Laurian, A-M., « *Réflexion sur la métaphore dans le discours scientifique de vulgarisation* », in *Langue française*, N°101, Les figure de rhétorique et leur actualité en linguistique, 1994, p. 72.
- Passerons, J.-C., « *Analogie, connaissance et poésie* », In *Revue européenne des sciences sociales*, T. XXXVIII, n°117, Droz, 2000.

Articles en ligne :

Linguistique et sociolinguistique:

- ADEN, Joëlle, « *Évaluer l'impact des stéréotypes dans les supports multimédia* », art. en ligne : [http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#\[ZavalloniLGuerin87](http://alsic.u-strasbg.fr/v09/aden/alsic_v09_13-rec4.htm#[ZavalloniLGuerin87)
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., Finegan, E. (1999). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. London : Pearson ESL. par Biber et al. (1999 : 93-94 et 1082-1083). <http://aune.lpl.univ-aix.fr/jep-taln04/proceed/actes/recital2004/Benzitoun.rec04.pdf>

- Biilières M., Magnen C., « *La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones* », Valladolid, Espagne, 2005, en ligne : <http://acoustic31.univ-tlse2.fr/~pgaillar/ressources/publications/files/valla-espagne-2005.pdf>
 - Boyer Henri, « *Le français des jeunes vécu / vu par les étudiants : Enquêtes   Montpellier, Paris, Lille* », 2004, art. en ligne : http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/Boyer%20D%C3%A9bat.pdf?id_pub=545
 - Cirella-Urrutia, « *Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques "Les A.N.I du "Tassili" de Akli Tadjer et "Temps maure" de Mohammed Kenzi* », art. en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303acu.html>.
 - Darnat Mathilde, « *L'oral au pied de la lettre. Raisons et d raisons graphiques* », article accepté dans un numéro thématique de la revue * tudes françaises*, Montréal, à paraître début 2007, p.2, tiré du site : http://mathilde.darnat.free.fr/index_fichiers/Montreal2007.pdf
 - Derraji, Yacine, « *Le français en Algérie : langue emprunteuse et empruntée* », art. en ligne : <http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/derradji.html>
 - Devereux G., et Loeb O.M., « *Acculturation antagoniste* », art. en ligne : <http://assoc.orange.fr/geza.roheim/html/accultur.htm#Carmel>
 - DEWAELE, Jean-Marc, "*Vive la différence ! Les choix sociolinguistiques et sociopragmatiques des usagers multicomp tents du français langue étrangère*", art. En ligne : <http://www.infolang.u-paris10.fr/modyco/textes/actualites/ProgrammeColloqueQuasiNatif.doc> –
 - Dufays, Jean-Louis , « *Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature* », mars 2001, art. en ligne : http://www.revue-texto.net/marges/marges/Documents%20Site%206/doc0030_dufays_jl/albi2000_jld.pdf
 - Echu, George, « *Problématique de l'emprunt linguistique dans le contexte du bilinguisme officiel au Cameroun* », art. en ligne : http://www.inst.at/trans/15Nr/07_1/echu15.htm
- Gafhar Soilihi Foundi, « *Bilinguisme : Alternance de codes, Emprunts linguistiques, Déclin du shimaoré.* », art. en ligne : <http://www.ac-mayotte.fr/spip.php?article158>

- Galloro Piero-D., « *Les représentations identitaires des générations issues de l'immigration : le cas des jeunes d'origine italienne en Lorraine* », art. en ligne : http://www.lacse.fr/ressources/files/etudesetdocumentation/syntheses/Galloro_05.pdf
 - Gudrun Ledegen, « *Regard sur l'évolution des mélanges codiques à la Réunion : l'aventure de l'interlecte* », art. en ligne : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_2/10ledegen.pdf
 - Henry Sandrine, « *Etude distributionnelle syntaxique et prosodique des répétitions en français oral spontané* », Thèse de doctorat Langage et Parole, lien : <http://www.up.univ-mrs.fr/delic/theses/resume-henry.html>
 - Henry, Sandrine, « *Amorces de mots et répétitions : des hésitations plus que des erreurs en français parlé* », lien : http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt2004/pdf/JADT_082.pdf
 - Herschberg-Pierrot, Anne.- « *Clichés, stéréotypies et stratégie discursive dans le discours de Lieuvains (Madame Bovary, II, 8)* » in *Littérature*, n° 36.- Paris : Larousse U, déc. 1979, p.80.
 -
 - Kesteloot, Lylian, « *La nouvelle génération des écrivains africains* », art. en ligne : <http://www.rfi.fr/fichiers/Mfi/CultureSociete/1705.asp>
 -
 - LIGNON, Stéphanie, « *Suffixasser ou Suffixouiller ?* », art. en ligne : <http://w3.univ-tlse2.fr:8880/erss/index.jsp?perso=lignon&subURL=Assevfinale.pdf>
- Makhlouf Med, Legros Denis et Marin Brigitte, « *Influence de la langue maternelle kabyle et arabe sur l'apprentissage de l'orthographe française* », art. en ligne : http://www.cahiers-pedagogiques.com/IMG/pdf/Influence_langue_maternelle.pdf
- Morfaux, Louis Marie.- « *Préjugés, Stéréotypes* », in *Vocabulaire de la philosophie et des Sciences Humaines*.- Paris : Armand Colin, 1980.
 - Nadeau, Laurence, « *Assis entre deux chaises* », art. en ligne : http://www.immigrer.com/page/Pensee_du_jour_Laurence_Nadeau_Assis_entre_deux_chaises.htm
 - SCRIPNIC, Gabriela , « *Le rôle du cliché intensif dans les textes littéraires* », atr. En ligne : http://st.ulim.md/download/icfi/publicatii/francpolyphonie2/gabriela_scripnic357.pdf

- Sourdot, Marc, " *Argot, jargon ,jargot* " in *Parlures Argotiques : Langage n°90* (sous la direction de Denise François-Geiger et de Jean Pierre Goudailler), 1991, p. 14, lien : http://memoireonline.free.fr/03/07/379/m_etude-linguistique-sociolinguistique-textes-rap-senegal5.html#fn36

- Szabó, Dávid, « *Les emprunts argotiques: analyse contrastive du procédé d'après un corpus d'argot hongrois* », art. en ligne : http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/egyeb/szabod02.htm#_ftn2

- Teston Sandra et Jean Véronis, « *recherche de critères formels pour l'identification automatique des particules discursives* », en ligne : <http://www.up.univ-mrs.fr/veronis/pdf/2004-LaRoche-Part-Disc.pdf>

- « *Impact des médias* », art. en ligne : http://ist.inserm.fr/basisrapports/trouble_conduites/chap07.pdf
 Christian Larouche, « *Identité et étique à partir d'Emmanuel Lévinas* », art. en ligne : http://www.er.uqam.ca/nobel/soietaut/documentation/publications_ouvrages/laroucheidenethi.pdf

- TÉ
 TRAUTL, Aline, *Le Mythe – Rôle de la LI*, art. en ligne : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/Ilpga/ed/dr/drdm/mytheL1.html>

L'autofiction :

- Céline Maglica, « *Essai sur l'autofiction* », en ligne : <http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/Analyse2/MAGLICA.html>

- Degranges Durand, *L'autofiction*, synthèse en ligne : http://www.webletters.net/spip/article.php3?id_article=736

- Jenny L., « *L'autofiction* », cours en ligne : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afint-egr.html#afsommar>

- Laouyen, M., « *L'autofiction : une réception problématique* », in *Frontières de la fiction, Modernités n°17* en ligne : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>

- Lecarme, Jacques, "*L'autofiction : un mauvais genre ?*", in *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, 1992*, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITM, n°6

Phonologie :

- Birdsong, David , « *Authenticité de prononciation en français L2 chez des apprenants tardifs anglophones: Analyses segmentales et globales* » art. en ligne :
http://www.utexas.edu/cola/depts/frenchitalian/birdsong/AILE_paper.pdf
- Biilières M., C. Magnen, « *La surdité phonologique illustrée par une étude de catégorisation des voyelles françaises perçues par les hispanophones* », Valladolid, Espagne, 2005, en ligne : <http://acoustic31.univ-tlse2.fr/~pgaillar/ressources/publications/files/valla-espagne-2005.pdf>

L'immigration :

- Bonn, Ch., « *Un espace littéraire émergeant* », art. en ligne :
http://lebkitri.com/HTML/Charles_bonn.html
- Davies, Françoise J.M. , « *L'immigration et le racisme* », art. en ligne :
<http://www.aber.ac.uk/~mflwww/6thForm/aleveltop04.html>
- Hubbard, Aleata, « *Une brève histoire des Français issue de l'immigration maghrébine* », art en ligne :
http://ml.hss.cmu.edu/ml/Polyglot/Polyglot_S06/Polyglot_S06_htmlfiles/Hubbard.htm

La psychosociale :

- Markov , Ivana, « *Le dialogisme en psychologie sociale* », lien :
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/8948/1/HERMES_2005_41_25.pdf

Autres :

- Amoraritei, Loredana, « *La métaphore en œnologie* », 2002, art. en ligne :
<http://www.metaphorik.de/03/amoraritei.htm>
- BENARD, Valérie, « *Le roman algérien de langue française :   propos de l'ironie* », *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 27, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 141.

- BOURDIEU Pierre, préface à *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* de Abdelmalek SAYAD, Liber, Seuil, 1999, préface en ligne : <http://www.abdelmaleksayad.org/dossierHommages/BourdieuSeuil.html>
- Cirella-Urrutia, Anne V., « *Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques "Les A.N.I du "Tassili" de Akli Tadjer et "Temps maure" de Mohammed Kenzi* », en ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303acu.html>
- Denet, Jamet, « *A rose is a rose is (not) a rose : De l'identification métaphorique ?* », art. en ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=27#bottom>
- Detienne, C., « *Distance catégorielle entre le métaphorisant et le métaphorisé* », art en ligne : <http://www.info-metaphore.com/grille/distance-categorielle-entre-metaphorisant-et-metaphorise.html>
- Jacomard Hélène, « *L'antiracisme en question: Les Raisins de la galère de Tahar Ben Jelloun* », art. en ligne : http://www.european.uwa.edu.au/about/staff/helene_jacomard/publications?f=129876
- Kesteloot, Lilyan, « *La nouvelle génération des écrivains africains* », art. en ligne : <http://www.rfi.fr/fichiers/Mfi/CultureSociete/1705.asp>
- Langlade, Gérard, « *La lecture littéraire : savoirs, réflexion et sentiments* », art. en ligne : http://www.discip.ac-caen.fr/la.reussite.en.seconde/IMG/pdf/actfran_langlade.pdf
- Sathoud, Ghislaine, « *Femmes de nulle part : vivre entre deux cultures* », art. en ligne : http://sisyphe.org/sisypheinfo/article.php3?id_article=142

Articles consacrés à Faiza Guène :

- http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html
- http://www.inventaire-invention.com/librairie/fichiers_txt/gauthier_txt.htm
- <http://dzlit.free.fr/fguene.html>
- http://www.mini-sites.hachette-livre.fr/hcom/faiza_guene/site/montreuil.html