



Zeida de nulle part ou l'entre-deux-cœurs de Leïla Houari

EFSTRATIA OKTAPODA

Université Paris IV-Sorbonne

Résumé:

La littérature marocaine d'immigration n'est pas seulement méditerranéenne ni exclusivement maghrébine. Parmi les pionniers des écrivains marocains de migration se trouve Leïla Houari, exilée jeune en Belgique, auteur de Zeida de nulle part (1985). Ancrée dans la culture occidentale et imprégnée de l'imaginaire du pays perdu, l'auteur écrit l'histoire transposée de son itinéraire, celui d'une femme arabe exilée. Le retour au pays n'est pas la fin de l'exil. L'auteur brise le rêve du passé par l'écriture de son expérience collective et crée un espace propre qui lui permet de donner libre cours à l'expression originale de sa voix qui entrelace les motifs de l'immigration et de l'exil.

Mots-clés: Maroc, Méditerranée, immigration, exil, littérature de l'immigration.

Resumen:

La literatura marroquí de la inmigración no es solo mediterránea ni exclusivamente magrebí. Entre los escritores marroquíes pioneros de la migración se halla Leïla Houari, exilada muy joven en Bélgica, autora de Zeida de nulle part (1985). Anclada en la cultura occidental e impregnada del imaginario del país perdido, la autora escribe la historia transpuesta de su itinerario, el de una mujer árabe exiliada. El regreso al país no es el final del exilio. La autora rompe el sueño del pasado por la escritura de su experiencia colectiva y crea un espacio propio que le permite dar libre curso a la expresión original de su voz, que entrelaza los motivos de la emigración y del exilio.

Palabras clave: Marruecos, Mediterráneo, inmigración, exilio, literatura de la inmigración.

Abstract:

Moroccan literature of immigration is not only Mediterranean nor exclusively from the Maghreb. Leïla Houari, exiled to Belgium when she was young, and author of Zeida de nulle part (1985) is one of the pioneer Moroccan writers of migration. Anchored in western culture and imbued with the imaginary of the lost country, the author transposes the story of her itinerary, that of an exiled Arab woman. Returning to the country of origin is not the end of exile. The author ruptures the dream of the past by writing her entire experience, creating a space which gives free reign to the original expression of her voice, where motifs of immigration and exile are interwoven.

Key words: Morocco, Mediterranean, immigration, exile, literature of immigration.



1. LEÏLA HOUARI ET L'ÉCRITURE DE L'IMMIGRATION ET DE L'EXIL

Si les écrivains de l'exil sont issus des anciens régimes totalitaires et des empires coloniaux, et confrontés au déracinement et à l'émigration¹, ils se distinguent nettement des écrivains migrants qui ont délibérément choisi de quitter leur pays, et une distinction nette s'impose de prime abord entre les deux notions à la fois très proches mais très différentes.

Alors que l'exilé s'est vu obligé de fuir la réalité de son pays pour des raisons politiques et souvent de survie, l'immigré — le plus souvent issu de milieux défavorisés —, a agi sous la pulsion de séduction pour l'Autre et a émigré pour des raisons sociales et économiques ; il subit son exil. Les immigrés, y compris les « intellectuels qui ne trouvent pas chez eux les conditions d'une vie littéraire satisfaisante » (Albert, 2006 : 13), ni des modes libres d'expression, constituent une nouvelle composante socioculturelle de l'exil et incarnent un phénomène social de masse.

Les écarts entre l'écriture de l'exil et celle de l'immigration sont illustrés par les écrivains maghrébins de langue française, Driss Chraïbi, Abdelkebir Khatibi entre autres, et les jeunes auteurs d'origine maghrébine. Les premiers sont explicitement maghrébins et de France, et ils écrivent sur l'évolution socioculturelle de leur pays d'origine. Les seconds écrivent de France, sur la France où ils sont nés et qui les tient à distance, dans ses périphéries². Le statut d'immigré empêche les auteurs de l'entre-deux³ de s'intégrer pleinement aux littératures nationales de leur pays d'origine et les distingue profondément des écrivains européens de souche. Apparaît alors une nouvelle catégorie d'écrivains européens, non pas nationaux, mais que j'appellerai désormais 'de label d'origine'.

¹ Thème littéraire universel, l'exil constitue également le thème central des romans autobiographiques africains des années soixante, tout comme des romans, auto- ou semi-biographiques du Sud-Est européen des années soixante-dix et quatre-vingts.

² Si l'on voulait donner quelques dates, il faut dire que c'est en 1983 avec Mehdi Charef que la production romanesque des jeunes d'origine maghrébine a pris son essor. L'écho médiatique qu'a connu *Le Thé au harem d'Archimède* montre la curiosité du public pour les témoignages biographiques. En 1984, Akli Tadjer publie *Les A.N.I. du "Tassili"* au Seuil ; l'année suivante, à côté de *Zeida de nulle part* de Leïla Houari, publié chez L'Harmattan, Nacer Kettane publie *Le Sourire de Brahim* chez Denoël. En 1986, on voit l'apparition de six nouveaux romans : *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag, *Point kilométrique 190* d'Ahmed Kalouaz, *Les Beurs de Seine* de Medhi Lallaoui, *Palpitations intra-muros* de Mustapha Raïth, *Georgette !* de Farida Belghoul et *L'Escargot* de Jean-Luc Yacine.

³ La notion a été développée par Daniel Sibony, auteur de : *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991. Elle désigne l'écrivain ou l'individu qui s'affronte à l'Autre et se divise dans un entre-deux intérieur.



(...) paradoxalement, ce sont aujourd'hui les auteurs de ces confins du monde qui, ayant appris depuis longtemps à affronter les lois spécifiques et les forces inscrites dans la structure inégale de l'univers littéraire et ayant conscience qu'ils doivent être consacrés dans ces centres pour avoir quelques chances de survivre comme écrivains, sont les plus ouverts aux dernières "inventions" esthétiques de la littérature internationale, aux dernières tentatives des écrivains anglo-saxons pour promouvoir un métissage mondial, aux nouvelles solutions romanesques latino-américaines (...) bref aux innovations spécifiques. La lucidité et la révolte sont au principe de leur création (Casanova, 1999 : 67).

Le retour au pays participe au processus de dépassement et devient « la révélation d'une appartenance à l'ici et à l'ailleurs où il ne s'agit pas de choisir une identité, mais plutôt de garder du 'sens' pour la culture d'origine dans un contexte d'intégration plus ou moins réussi » (Pinto, 1995 : 17). Presque tous les protagonistes principaux des romans beurs font un séjour 'au pays' qu'ils ne connaissaient pas, si ce n'est que par les bribes de récits transmis par les parents. Ce voyage, ils le font par curiosité, « pour enfin fouler une terre si proche et si lointaine à la fois, pour rencontrer les autres membres de la famille, pour des raisons déterminées de l'extérieur, mais toujours avec l'espoir profond de pouvoir s'y adapter. Un espoir qui sera pourtant déçu » (Begag, *Le Gone du Chaâba*, 1986 : 123). L'impossible réancrage dans le pays des parents est souligné à travers des voyages de déception, thématique omniprésente dans la fiction de migration marocaine et maghrébine. C'est la confrontation avec l'illusion du mythe du retour. Ils en reviennent toutefois réconciliés car, même si parfois résonnent des accents de ressentiment, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Hélène Cixous, que dans « en vouloir à », il y a surtout « vouloir »⁴. Vouloir récupérer des « racines » dans un patrimoine plus large, vouloir aussi retrouver des références, une unité de soi par-delà le naufrage.

Refusant dès lors de se situer dans l'entre-deux et dans la distance, l'écrivain beur situe lui-même la distance (Marimoutou, 1996 : 106). Il entame ainsi une procédure de structuration de soi pour sortir de ce qui le figeait dans un lieu ou dans l'autre, voire dans aucun lieu défini. Ceci constitue une « démarche volontariste » (Pinto, 1995 : 19) qui vise, surtout par le retour aux origines, à coïncider avec soi-même, selon l'expression d'Albert Memmi, coïncider avec ce qu'on est déjà devenu, parce qu'il arrive « un moment où l'analyse la plus

⁴ Plus précisément Hélène Cixous écrit : « Je n'ai pas de racines : à quelles sources pourrais-je prendre de quoi nourrir un texte ? [...] Je n'ai pas de langue légitime. En allemand je chante, en anglais je me déguise, en français je vole, je suis voleuse, où reposerais-je un texte ? ». Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, éditions des femmes, 1986 : 29-30.



fine ne peut plus distinguer entre ce qui m'appartient et ce qui me vient d'ailleurs » (Bencheikh, 1995 : 30).

La rupture s'inscrit dans cette volonté de se démarquer un nouvel espace dissident d'un « dedans-dehors ». En faisant de sa littérature un lieu de passage, l'écrivain beur dit par là-même le transitoire de sa condition et par conséquent celui de sa littérature (Sebkhi, 1999).

Conscients de leur hétérogénéité et soucieux de se démarquer culturellement des classifications de la culture française, les auteurs de l'immigration revendiquent désormais leur identité métisse, la seule à leur permettre d'échapper au clivage et à l'étiquetage nationalistes. C'est pour écrire leur histoire qu'ils prennent désormais la plume.

En Europe en général, et en Belgique en particulier, on assiste depuis les années quatre-vingts, dans le champ littéraire, à l'émergence fulgurante d'écrivains d'origine marocaine, qui occupent une place de choix dans la littérature de l'immigration. Ils traitent des thèmes les plus universels de la condition humaine. Parmi les pionniers, Leïla Houari est un auteur de référence de l'immigration et *Zeida de nulle part* (1985)⁵ une œuvre marquante de la littérature de la migration, un chapitre romanesque et poétique de la communauté marocaine dans l'histoire littéraire belge.

2. LA LITTÉRATURE MAGHRÉBINE DE L'IMMIGRATION : UNE LITTÉRATURE SEMI-AUTOBIOGRAPHIQUE⁶

Jusqu'aux années quatre-vingts, les Beurs, seconde génération issue de l'immigration maghrébine en France, avaient fait l'objet de reportages journalistiques et d'études sociologiques (Sebkhi, 1999). Les auteurs français se sont intéressés aussi à cette communauté en l'inscrivant dans leur fiction : Tournier (*La Goutte d'Or*) ; Le Clézio (*Désert*) ; Marie Cardinal (*L'Amant*) ; Guy Hocquenghem (*L'Amour en relief*). Ces œuvres de fiction intègrent 'l'autre'

⁵ À côté de Houari, à signaler également Ali Serghini, auteur de *La nuit par défaut* (1988), auquel viennent s'ajouter Malika Madi, auteur de *Nuit d'encre pour Farah* (2001), Saber Assal, auteur de *À l'ombre des gouttes* (2000) et Issa Aït Belize, auteur de *La chronique du pou vert* (2001).

⁶ Pour le développement de ces analyses sur l'autobiographie, je suis redevable aux approches de Habiba Sebkhi, et à son excellente étude « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" ». In *Revue Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, no 27, 1^{er} semestre 1999. Voir : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm>



comme moyen de se questionner, de questionner le même, de repenser aussi le colonialisme et son complémentaire, le post-colonialisme.

La littérature beur, qui émerge dans les années quatre-vingts, se caractérise par le fait que les écrivains prennent la parole pour se raconter, pour « narrer l'individu et la collectivité dans leurs diverses petites histoires. D'objets de discours ils se font sujets de discours » (Robert, 1972 : 46). Tous les romans beurs ouvrent nécessairement sur un extratextuel déterminé par un avant, mais surtout par un après l'arrivée des parents en France : colonisation, guerre, exil des parents, intégrisme, racisme ou délinquance. Les textes deviennent ainsi médiateurs d'un vécu individuel à valeur collective, ce qui apparaît dans les titres mêmes des romans. En effet, ils portent souvent des prénoms arabes : à côté de *Zeida de nulle part* de Houari, on trouve : *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (Charef, 1983), *Le Sourire de Brahim* (Kettane, 1985), *Béni ou le paradis privé* (Begag, 1989) ou *Le Harki de Mériem* (Charef, 1989).

Le trait dominant de cette littérature romanesque est sa teneur autobiographique. Tous les romans beurs ont pour référence le milieu social d'où sont issus les écrivains, outre le fait que le protagoniste porte parfois, comme dans *Le Gone du Chaâba* d'Azouz Begag, le prénom même de l'auteur ; d'autres fois, on assiste à une translittération aux consonances identiques avec le prénom de l'auteur (*Zeida* - *Leïla*). On ne peut perdre de vue que le roman beur « affirme l'être historique et une appartenance à un moment culturel spécifique qui font qu'il existe de bonnes raisons pour dire ce que nous disons et pour le dire comme nous le disons » (Dufour, 1993 : 11).

Enfin, tous ces romans racontent la même histoire à quelques variantes près. Les récits individuels deviennent ainsi une histoire commune, une seule histoire, celle du Beur : origines, famille, naissance, école, bidonville, banlieue, désœuvrement, délinquance, errance, enfermement et, enfin, quête.

La structure initiatique du parcours du protagoniste résonne d'un roman à l'autre comme une copie presque conforme. Cependant, en disant la même chose, tous ces jeunes écrivains d'origine maghrébine rendent leur récit plus autobiographique que fictionnel, plus réel et substantiel. Pris individuellement, chaque roman est un simulacre fictif, mais pris dans leur ensemble, ces romans révèlent une vérité de la fiction. C'est ce qui instaure non pas un 'pacte autobiographique', mais bien plutôt une signature autobiographique collective, par le récit de sa vie, de sa condition sociale liée à une situation historique (Sebkhi, 1999).

L'histoire personnelle, qui est en même temps celle d'une collectivité, accède, grâce à l'écriture, au rang de cette mémoire collective dont a été privée la génération des parents. Ces derniers, étant pour la plupart analphabètes, n'ont pas pu écrire leur vécu ni raconter leur histoire. C'est d'ailleurs la raison pour



laquelle la littérature de l'immigration maghrébine en France (et en Belgique) est inexistante à proprement parler. En revanche, les enfants issus de cette immigration prennent la plume et inscrivent leur histoire pour ne pas disparaître, comme leurs parents, sans trace écrite. Ils cherchent à saisir, puis à établir, un moi dans son identité culturelle éparse, composée d'un ici français ou belge (récit premier) et d'un ailleurs maghrébin (récit second et secondaire). Mais ce récit de reconstitution de soi, en s'inscrivant surtout dans les paramètres de l'ici et du maintenant, devient un acte en soi (Sebkhi, 1999).

Récits 'en doublure' ou récits de vie double, ils racontent la vie du présent et celle en devenir, régénérant les mythes du 'roman familial'. C'est ainsi que l'auteur migrant « arrive à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé » (Robert, 1972 : 46).

Fondamentalement autobiographique, la littérature beure est une littérature mémorielle —surtout en ce qui concerne le présent et moins le passé—; elle est enfin prospective – malgré la nature du genre dans lequel elle s'inscrit, à savoir l'autobiographique par définition rétrospectif (Sebkhi, 1999).

3. L'ÉCRITURE DES FEMMES ET LA FEMME ARABE DANS L'ÉCRITURE

Si la revendication des femmes passe d'abord par le discours de l'homme (Driss Chraïbi, Abdelhak Serhane), le travail en langue française accompli par des universitaires et des sociologues marocaines comme Fatima Mernissi (*Sexe, Idéologie, Islam*, 1983 ; *Le Maroc raconté par ses femmes*, 1984), Soumaya Naaman-Guessous (*Au-delà de toute pudeur*, 1989), ou Souad Filal (*L'Incontrôlable désir*, 1991), a largement ouvert la voie à l'expression littéraire des femmes.

La production était encore assez faible et la plupart des romancières n'en étaient qu'à leur première publication. Mais depuis *Aïcha la rebelle* (1982) d'Halima Benhaddou, les ouvrages se succèdent régulièrement et de nouveaux auteurs se révèlent de manière continue. Après Leïla Houari (1985), suivent Noufissa Sbaï (1987), Nouzha el Fassi (1990), Fatiha Boucetta (1991), Rachida Yacoubi (1995), Bahaa Trabelsi (1995)...

Pour ces romancières dont l'urgence était de témoigner de la difficulté des relations homme-femme dans une société patriarcale et musulmane, l'écriture empruntait ses modèles au récit autobiographique (Rachida Yacoubi, *Ma vie, mon cri*, 1995), le plus souvent converti en autofiction (Fatiha Boucetta, *Anissa*



captive, 1991). Ainsi, la plupart de ces romans se présentent-ils comme le récit d'un apprentissage qui mène l'héroïne de l'enfance à la vie conjugale avec des variantes narratives qui accordent une place essentielle à l'expression d'un moi dont l'expérience peut prendre une valeur d'exemple.

Autour du personnage central apparaissent en principe d'autres figures féminines qui expriment, selon les milieux sociaux et les contextes familiaux, les possibles existentiels de la femme au Maroc. D'où la mise en place le plus souvent d'un récit linéaire à la première personne, dont l'intrigue réside dans la prise de conscience de la féminité comme identité refoulée ou agressée, ce qui entraîne un mouvement de révolte contre le pouvoir masculin aliénant : celui du père, de l'époux ou de l'amant.

Souvent, pour ce qui concerne le roman de langue française, cette révolte passe par le détour à l'étranger qui favorise ou accentue la prise de conscience. Si *Zeida* dans le roman éponyme de Leïla Houari est d'origine fassie, très jeune, elle a émigré en Belgique avec sa famille. Anissa, la protagoniste de Fatiha Boucetta, a vécu dans son enfance en Italie et en Europe ; Leïla, l'héroïne de Bahaa Trabelsi (*Une femme tout simplement*, 1995) part faire ses études en France tout comme Boutaïna, chez Nafissa Sbaï (*L'Enfant endormi*, 1987) qui, à son retour au Maroc, annonce à sa famille sa volonté d'épouser un Français.

La structure d'apprentissage impose au récit sa forme, et rares sont les romancières qui échappent à la prégnance du modèle. Notons toutefois la double focalisation à l'œuvre dans le roman de Fatiha Boucetta qui immerge le lecteur dans la conscience d'Anissa par l'intermédiaire de son journal, avant d'élargir le point de vue dans un psycho-récit à la troisième personne.

C'est peut-être le roman de Noufissa Sbaï qui, en enchâssant les récits autour de trois figures féminines, Boutaïna, Yezza et Hayat, donne le plus intensément le sentiment du vertige et de l'écoeurement face à la répétition de ce drame circulaire qui, du viol à la prostitution, en passant par la répudiation, livre les femmes au bon vouloir de l'homme dont l'injustice et l'hypocrisie se trouvent confortés par le pouvoir juridico-religieux.

Si, dans la réalité, les femmes arabes prennent peu la parole, dans l'espace textuel, elles s'expriment en 'sujet parlant' symbolisant leur vécu, leurs émotions et leurs plaisirs en une écriture le plus souvent poétique. Elles retracent leur parcours singulier en quête d'une réalisation de soi.

Le recours à la langue du colonisateur est paradoxalement vécu comme un espace de liberté ; il y a une sorte d'envoûtement du français que ces femmes s'approprient loin des traditions de leur propre culture. L'écriture devient le lieu privilégié où vie, histoire, *gender* et genre convergent. Les femmes enfin écrivent, lisent et s'inventent (Peysson-Zeiss, 2005). En *voleuses de langues*,



elles font un travail sur le langage et sur les caractéristiques récurrentes de l'oralité.

Dans des œuvres de fiction biographiques, elles adoptent une écriture 'contestataire' qui transgresse les codes du langage et des lois sociales. L'écriture de la fiction devient une vraie aventure qui dit le *je* et dévoile l'intime ; une mise à nu de soi qui s'écrit sous la dialectique du voilé-dévoilé ; une reconstitution mémorielle comme dans *Zeida de nulle part* de Leïla Houari (1985) ou encore dans *L'amour la fantasia* d'Assia Djebar (1995).

Le besoin de parole qui a permis l'émergence de la littérature beure a d'ailleurs été si fort qu'il a touché aussi des formes d'expression artistiques assez variées. Au cinéma ou encore dans la chanson, les artistes ont exprimé leur 'déchirure' et le mal d'être. Ils ont crié leur peine, leurs difficultés à se situer et ont révélé au monde le trajet mémoriel qu'ils devaient accomplir pour pouvoir se re/construire une identité à part entière (Peysson-Zeiss, 2005).

Pourtant, les deux rives de la Méditerranée contestent ou refusent à la génération beure une identité établie : pour les uns (Français) et pour les autres (Maghrébins), elle est constituée d'immigrés ou d'émigrés tout simplement, sans prendre conscience qu'elle vit dans un hors-lieu, ce dont témoigne de manière évidente le titre du roman de Leïla Houari : *Zeida de nulle part*, Nationalité : Immigr(é)e.

4. L'ENTRE-DEUX-CŒURS DE LEÏLA HOUARI

Ancrée dans la culture occidentale et imprégnée de l'imaginaire du pays perdu, par delà des frontières, Leïla Houari a voulu partager son expérience et écrire l'histoire transposée de son itinéraire ⁷.

⁷ Si Leïla Houari et Ali Serghini font ancrage dans les références de la littérature arabe classique et de la littérature maghrébine d'expression française, les autres —et à l'exception d'Issa Aït Belize qui fait dans son roman une synthèse humoristique entre l'Orient et l'Occident— enracent leurs œuvres dans une expérience déterminée par l'histoire de l'immigration qui paraît se détacher des débats et des problématiques de l'écriture soulevés dans leur pays d'origine. Voir Mohammed Belmaïzi, « Littérature de la migration », in *Le Soir*, 27 février 2004. In site :

http://www.glocalyouth.net/ita/visualizza.php?pagina=6&id_studio=104&id_approf=151

Il faut dire aussi que la problématique commune de ces textes est constituée par des témoignages de vie et que les héros sont souvent des jeunes dont les situations sont conflictuelles dans la société française. Si Mehdi Charef a connu la prison, Mustapha Raïth a écrit ses *Palpitations* depuis les murs de la prison, enfermé au prix de « douze ans de réclusion criminelle pour s'être heurté au mur de l'identité ». Voir Mustapha Raïth, *Palpitations intra-muros*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures Arabes », 1986 : 109.



Née à Casablanca, l'auteur vit depuis l'âge de sept ans à Bruxelles où se sont exilés ses parents. La jeune fille garde longtemps vivants les souvenirs de son pays d'enfance ensoleillée dans la mystérieuse ville de Fez, où elle grandit aux galettes de miel et au thé « toujours prêts sur un plateau » (*Zeida de nulle part*, 1985 : 36), avec « le santal et l'eau de fleur d'oranger » (38) et « le goût de menthe dans la bouche » (40), Fez où tout est beau et où tout sent bon, l'« odeur du paradis » (38).

À côté du paradis d'enfance, Bruxelles représente pour l'héroïne la grisaille, le logement exigu et humide, le travail, l'argent, le rendement, le noir... Le songe fait fondre la peau d'emprunt et fait réapparaître la peau cachée, éclatante et parfumée. La fugue de l'adolescente, fugue de l'incertitude identitaire, incarne le malaise de la jeune génération vis-à-vis de la civilisation occidentale.

La migration est un changement et, comme tout changement, il entraîne « la perte des objets [qui] est massive, y compris les objets les plus significatifs et les plus précieux : personnes, choses, lieux, langue, culture, coutumes [...] tout ce à quoi sont liés les souvenirs et des affects intenses » (Grinberg & Grinberg, 1986 : 42).

« [I]l n'est de communauté qu'imaginaire » dit Anderson (Anderson, 1996 : 20), « une communauté politique imaginaire et imaginée » (19). Appuyée sur une vision de son imaginaire vécu et rêvé, Leïla Houari, ou plutôt son héroïne part à la recherche de son identité culturelle. Dans un style autobiographique, l'auteur retrace à rebours le trajet en même temps que les illusions perdues de sa protagoniste.

En adoptant la vision narrative de l'absurde et du déracinement, l'auteur structure le thème à travers les vicissitudes du combat que se livrent, dans les obscures régions de l'affectivité nostalgique, esprit et corps, temps et espace. André Karatson va plus loin dans l'approfondissement de la notion du déracinement en se demandant : « Qu'est-ce que c'est l'absurde sinon le déracinement du sens, son errance, son inadaptation permanente ? » (Karatson & Bessière, 1982 : 60).

À côté du phénomène propre de la migration, il y a l'œuvre littéraire ; l'entreprise créatrice, la propriété de l'écriture proprement dite qui propose un substrat dialectique. Pour tous les écrivains déracinés, l'expérience individuelle de la nostalgie du pays perdu les conduit à une œuvre littéraire faisant fonction de catalyseur et mettant à nu les codes littéraires.

L'ouverture sur l'extratextuel se laisse lire moins comme une confrontation agressive que comme un processus de dépassement au cours duquel le protagoniste, enfant ou adolescent, comprend qu'il lui faut des moyens stratégiques lui



permettant de défragiliser sa situation (Sebkhi, 1999). Dans ce contexte, cette littérature naît d'un traumatisme identitaire. Mais à partir du moment où le traumatisme se fait écriture, le moi s'en dégage.

Les romans de Leïla Houari inaugurent certes le mal-être de toute une génération dans une société hostile à l'étranger. À cet effet, le thème du « cavalier noir » que l'auteur transpose évoque l'un des plus anciens documents poétiques de l'Arabie antéislamique, par allusion à Antar, le poète chevalier noir, célèbre amoureux de sa belle Abla que l'héroïne Zeida va tacitement dédoubler (Belmaïzi, 2004).

Par le choix du style et de la narration, Leïla Houari parvient à montrer dans son œuvre les tensions qui sont créées par le conflit culturel qui naît de la situation des Maghrébins vivant en France et en Europe. Son travail est mené par le désir de réveiller ces tensions dans la conquête d'une nouvelle identité, et encore plus de révéler sa propre identité. En effet, les écrivains beurs sont à la recherche d'une identité et d'un espace personnels (Hargreaves, 1991 ; Rosello, 1993).

Dans *Zeida de nulle part*, le lecteur se voit transposé dans un univers où langues et civilisations s'interpellent. Le nom féminin de la narratrice Zeida véhicule littéralement le nom de 'celle qui est née'. Lorsqu'on additionne ce dernier sens au segment qui le suit, le titre prend la tonalité insoupçonnée de 'celle qui est née de nulle part'.

Le 'je' de la première personne cède la place au 'elle' de la troisième qui persiste au fil de la narration, pour apprendre plus loin que le prénom du narrateur est Zeida. Peu importe comment s'appelle le narrateur à la personnalité éclatée, fracturée – brisée dirait Leïla Sebbar. (Sebbar, 2003).

Zeida-Leïla se rebelle : « Moi je veux déchirer ce voile d'interdit ; je veux connaître l'amour » (*Zeida de nulle part* : 15). Pas facile, quand la loi du père fait obstacle,

(...) une ombre me poursuit, me bloque, et je crois bien que toute ma vie sera tatouée. J'ai voulu rejeter mon histoire, et voilà qu'elle me poursuit, me harcèle, me rit au visage et me laisse perdue.

— Non je ne suis pas arabe, je ne suis rien, je suis moi. Ah ! mes yeux bruns, excusez-moi, j'avais oubliée (...) quand on est ailleurs on n'est plus rien (15).

La protagoniste de Houari, jeune femme maghrébine vivant à Bruxelles, lui ressemble énormément. De surcroît, la nature fragmentaire de l'écriture révèle non seulement la difficulté de transcrire certaines expériences, mais indique aussi son désir de quitter la narration autobiographique pour récréer l'absence fragmentaire de conscience de ses protagonistes.



Ce sont surtout les paroles de l'héroïne qui transcrivent l'espace de création de son auteur. Car, selon Leïla Houari, c'est dans l'action créatrice que les auteurs pourront faire acte de mémoire tout en se forgeant une nouvelle identité.

Les interrogations sur une identité unifiée incluant une re-découverte de ses racines culturelles, sont reprises dans le recueil *Quand tu verras la mer*. L'ouvrage apparaît sous forme d'assemblage de quatre histoires courtes auxquelles l'auteur apporte des thèmes et des rencontres entre peuples de deux cultures, et essaie de réhabiliter sa culture d'origine à travers l'évocation de 'hammam' ou au moyen d'un conte narré par une 'conteuse'.

Les quatre histoires sont introduites par un monologue long et fragmentaire. Elles sont liées par des thèmes récurrents, notamment la métaphore du 'regard' et la mer, qui représentent aussi les deux éléments du titre. À travers cette intertextualité interne, chaque histoire enrichit l'autre et contribue à la qualité littéraire de l'ensemble. Chacune des histoires est donnée à travers un type narratif différent. À l'interview que Leïla Houari a accordée à Hargreaves, elle souligne : « C'est comme un carrefour. C'est chaque fois une nouvelle perspective, une nouvelle écriture » (Hargreaves, 1991 : 104).

Chaque fois que le narrateur de la séquence initiatique se promène dans les rues de Bruxelles, défilent les images nostalgiques de la jeune fille, liées à une rue étroite. Ces passages narratifs sont la réminiscence de la jeune fille dans les rues de Fès dans *Zeida de nulle part*. L'usage de l'intertextualité interne de Houari en même temps que celui du territoire mythifié contribuent à évoquer le rêve d'un paradis perdu au Maroc. Le narrateur, pour échapper à la réalité dépressive et raciste qui domine dans les banlieues de Bruxelles, cherche consolation dans les histoires. Cela n'est pas sans évoquer la tradition orientale des histoires racontées et de Schéhérazade dans sa fonction importante de maintenir la mémoire collective. Le narrateur des histoires est différent de celui de la séquence initiale, moyen qui permet à l'auteur de présenter des points de vue différents.

Dans chaque histoire —à l'exception de la quatrième qui se situe au Maroc et au hammam—, la mer se présente comme une métaphore de bonheur, ce qui apparaît très clairement dans la troisième histoire intitulée « Rencontre ». La rencontre s'opère enfin entre une jeune fille arabe et un vieux monsieur européen. L'eau, et plus précisément le bain, tisse des liens émotionnels avec le passé pour la jeune fille. Cela évoque le conte mythologique raconté en elle par une vieille femme marocaine, ce qui constitue en réalité une évocation poétique de l'immigration. Dans le conte, la famille, forcée par un ogre de quitter la montagne, prie pour pouvoir y rester. Apparaît alors une figure féminine aux traits du Sphinx, lui promettant qu'une partie d'elle seulement, son cœur, aura permission d'y rester. Elle sera alors « morcelée », en pièces. Le « Génie » obtient une



faveur spéciale : « Ton bonheur reviendra chaque fois que tu verras la mer » (*Quand tu verras la mer*, 1988 : 83).

La quête de voir la mer, qui revient en leitmotiv dans le livre, incarne le désir du bonheur. La protagoniste de l'histoire oscille entre le désir de se mêler à la collectivité, à l'âge adulte, activité qui est typiquement féminine dans les contes orientaux. Interrogée par le vieil homme du village : « Serais-tu infidèle à ta tribu ? », l'héroïne réplique : « je suis nomade, nomade de la vie » (*Quand tu verras la mer* : 98).

Dans les quatre histoires, les yeux bleus est un élément dominant, synonyme de la liberté et du bonheur. Les yeux bleus représentent aussi l'Européen et le choix d'aller du passé au présent (et au futur) en Europe. Par ailleurs, à la fin de l'histoire, le sourire de la narratrice à l'égard de son interlocuteur aux yeux bleus indique son choix de vivre en Europe, alors que l'ambiguïté reste seulement dans sa mémoire de corps de femme dans le hammam. Dans les textes de Houari, on trouve cette constante tension entre les corps des femmes collectifs et l'émancipation individuelle. Le style elliptique évoque pour sa part cette recherche constante de l'identité et du bonheur personnel.

5. L'IMPOSSIBLE RETOUR ET LA DÉSILLUSION

La thématique de l'exil est essentielle dans la vie des écrivains beurs des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix et dans leurs écrits. Bien que la plupart d'eux soient nés en France ou en Belgique, leurs œuvres sont souvent imprégnées du sentiment profond de la perte de racines tout comme de l'absence ou de manque d'identité, dû en partie à leur incapacité de communiquer avec des parents qui ont échoué à transmettre à leurs enfants leur héritage culturel, ainsi qu'à leur acculturation partielle à travers l'école dans le pays d'accueil. Michel Laronde utilise le terme d' « identité en creux » afin de décrire le phénomène (Laronde, 1993).

Au moment où apparaissent les récits de Houari dans les années quatre-vingts, les écrivains beurs sont en quête de leur identité culturelle. Zeida, l'héroïne de Houari, déçue de la réalité qu'elle trouve en Europe, cherche sa culture d'origine plutôt que le pays perdu et focalise sur la vision nostalgique du Maroc. Sa quête d'une identité unique semble compliquée par les questions de genre et de la place de la femme dans la société traditionnelle.

Alors que beaucoup d'écrivains maghrébins expriment leur désir profond de s'intégrer dans la société « d'accueil », Leïla Houari exprime son ambivalence. Les ambiguïtés exprimées dans *Zeida de nulle part* et explorées dans son



second recueil *Quand tu verras la mer* (1988), sont données dans une forme littéraire elliptique.

Le processus d'écriture permet à l'auteur de voir clair sur son identité culturelle, mais aussi sur ses capacités d'écrivain. Sa narration commence de manière incertaine et fragmentaire et avec oscillation d'une forme à l'autre. Si Marc Gontard décrit le roman comme incapable de « se constituer en récit » (Gontard, 1993), en revanche, on devrait voir dans le récit de Leïla Houari un usage délibéré des fragments et des points de vue qui changent, et un style d'écriture exprimant la révolte, et la souffrance.

Dans ses romans, Leïla Houari choisit un mode d'énonciation discontinu et proche du récit poétique afin de raconter la tentative avortée de Zeida dont le moi, obscurci dans l'exil, cherche à retrouver une lumière intérieure en retournant vivre au Maroc. Mais au bout du périple, elle se rend compte qu'elle est devenue étrangère à ce pays où son comportement de femme libre la rend vite indésirable. Reprenant l'avion pour l'Europe, elle prend conscience qu'il lui faut désormais assumer, dans son étrangeté culturelle, son moi-femme qui constitue sa véritable identité.

Son écriture est-elle en fait maghrébine ou belge ? Les références imaginaires et les sources sont toujours marquées par des histoires spécifiques qui ne sont ancrées 'nulle part', sinon dans des situations sociales et spatiales périphériques. C'est là toute leur nouveauté, celle d'apporter un angle de vue décentré par rapport à tout ce qui est dit sur les immigrés et la société française (Begag & Chaouite, 1990).

Si l'écrivain semble traiter une thématique ancrée dans l'immigration, elle plonge le lecteur, par l'allusion qu'elle transcende, dans une vision universelle où l'humanité brûle d'interroger sa propre tragédie.

Le retour au pays est synonyme de ressourcement, de régénération et de rédemption de toutes les souillures. « [C]e n'était qu'une fuite, elle le savait, mais vivre autre chose et ailleurs, cela pouvait peut-être l'aider à échapper à toutes les contradictions dont elle souffrait » (41). Il correspond au besoin de retrouver l'Eden, la terre promise, la pureté, l'engloutissement dans un monde idéalisé auquel l'héroïne adhère sans condition :

Le chergui tapait dur sur les mains et le visage de Zeida. Elle se regardait dans le puits. Elle ne reconnaissait pas le visage cuivré ; ses cheveux étaient attachés par un foulard qui lui laissait apparaître ça et là des touffes brûlées par le soleil ; ses yeux brillaient et un étrange sourire brillait l'eau. Elle aspirait l'air profondément. Au loin, des aboiements de chiens et puis le silence, ce silence qui vous parlait presque, tellement il était fort. Elle n'avait jamais connu un calme pareil, une telle sérénité (41).



Pour l'auteur issu de l'immigration, le dilemme linguistique, jadis douloureux, est utilisé de façon heureuse pour exposer une expérience partagée, par zones d'ombre interposées, de l'intégration et du pays d'accueil.

Même si elle refuse de l'admettre, les villageois de Fès savent qu'elle restera toujours une 'étrangère', que tôt ou tard elle repartira. Ils ne comprennent pas d'ailleurs cet attrait pour un pays déshérité, eux qui n'aspirent qu'à partir vivre en Europe. « [T]u me plais beaucoup, mais tu n'es pas faite pour moi, je n'arrive même pas à te comprendre », lui dit désarçonné Watani, son camarade-confident, au village de ses parents, séduit par l'attitude inattendue de la jeune fille. « [R]epars. Le rêve n'est pas permis ici » (73).

La tentative de retour de Zeida finit par l'échec qui ouvre définitivement les yeux de Zeida :

Étrangère, voilà. Elle se sentait tout bonnement étrangère. Il n'avait pas suffi de revêtir une blouza, de tirer de l'eau du puits pour devenir une autre... (74).

Tout cela n'avait fait que mettre en évidence les contradictions qui l'habitaient.

La place de Zeida n'est pas dans le village marocain. À Bruxelles non plus. L'entre-deux-cœurs et l'entre deux-pays de Zeida se trouve à mi-chemin, le chemin difficile et étroit de ceux qui savent assumer les contradictions internes pour les transformer en possibilités créatrices.

Rien n'était à justifier, ni ici, ni là-bas. (...) Chercher et encore chercher, et trouver la richesse dans ses contradictions. La réponse devait être dans le doute et pas ailleurs (83).

Au delà des constantes de quête ou de révolte dans la littérature maghrébine de l'immigration, l'écriture de Houari porte en elle l'empreinte du sentiment de l'exil intérieur qui « naît de la tension qui existe entre l'espace culturel et linguistique de l'enracinement identitaire et la séduction qu'exercent [d]es espaces autres comme la France ou l'Occident » (Albert, 10).

L'héroïne de *Zeida de nulle part* est une jeune femme qui rejette le foyer familial et qui sent la solitude et le vide de sa situation en tant qu'enfant des parents marocains installés en Belgique. Sa recherche pour combler le vide l'amène aux côtés de sa mère qui essaie de la nourrir avec des histoires de son passé et du Maroc, où elle parvient finalement à s'intégrer dans la vie simple de la communauté villageoise. Zeida crée une image mythique d'un passé glorieux dans l'Afrique du Nord. Malgré son désir profond de créer des liens avec sa culture d'origine, elle constate avec amertume que la microsociété du village



natal de son père la rejette. Zeida découvre qu'elle est une femme qui a grandi en Europe et que, de ce fait, elle ne peut être acceptée en tant que telle. Elle prend plaisir à révéler au grand public les gestes du passé ; toutefois, malgré son désir de se fondre dans l'identité collective, son identité individuelle constitue un obstacle (comme quand elle est attirée par un jeune homme dans le village). Zeida est obligée de reconnaître que ses actes ont été motivés par une vision idéalisée pour ses origines et qu'en réalité, elle doit vivre en Europe.

L'héroïne finit par comprendre sa place et son identité. La première partie du roman reflète l'intouchable, la quête d'une jeune fille à Bruxelles, alors que la deuxième finit sur la découverte de son passé. À travers son écriture, Leïla Houari atteint une situation beaucoup plus inquiétante : à la fin du récit, la narratrice « souriait mais ne rêvait plus » (*Zeida de nulle part*, 1985 : 84).

Le cas de Leïla Houari est alors beaucoup plus compliqué qu'il l'apparaît. Car si l'auteur appartient de prime abord à la littérature beure de migration, elle vit et elle exprime aussi l'exil, et le sentiment de la déception et de la désillusion qui en découlent par l'impossible retour au pays. Cela rend son discours original par rapport à celui des femmes écrivains maghrébines en révolte contre les coutumes qu'elles subissent dans leur pays.

6. EN GUISE DE CONCLUSION : LEÏLA HOUARI, AUTEUR DE L'IMMIGRATION ET DE L'EXIL

À la recherche de son identité, Leïla Houari est un écrivain de la perte et du vide. Dans ses textes, elle est coupée de ses racines. En ce sens, on peut dire qu'elle écrit de l'exil sa propre situation et qu'elle fait de ses écrits une sorte d'identité.

Or, la littérature est certainement le lieu qui est plus à même d'exprimer cette érosion des certitudes identitaires en inscrivant dans la fiction de la dualité, de la double appartenance, de « l'inquiétante étrangeté » (Kristeva, 1991). Dès l'époque coloniale, les écrivains d'origine maghrébine ont fait entendre haut et fort la voix de cette communauté immigrée en France et en Europe.

Dans une quête individualiste, Houari raconte des récits personnels, l'expérience d'immigrée marocaine en Belgique. Elle introduit ainsi un changement de perspective dans la manière de concevoir l'Autre, puisque, pour la première fois, les auteurs immigrés disent ce qu'ils ressentent à être étrangers en France. Les indépendances et l'urgence des problèmes nouveaux au Maghreb détournent pour un certain temps l'attention des écrivains maghrébins d'immigration. Cependant, le thème ne disparaît pas. Les écritures de l'immigration font en-



tendre des voix nouvelles. Elles cessent d'être le fait d'écrivains isolés pour devenir l'expression de communautés entières d'immigrés, celles d'écrivains beurs (Albert, 2005 : 197).

Comme tous les écrivains beurs, Leïla Houari essaie de réhabiliter une culture dévaluée, voire marginalisée. L'auteur cherche une identité beaucoup plus complète qui l'amène à explorer son pays et sa culture d'origine. Son écriture lui fait intégrer des aspects de sa culture marocaine qu'elle n'oublie pas, comme les protagonistes occidentalisées de ses deux ouvrages *Zeida de nulle part* et *Quand tu verras la mer*.

Curieusement, pour Houari, le retour au pays n'est pas la fin de l'exil. Par delà le destin individuel, Leïla Houari appartient à une nouvelle catégorie d'écrivains d'ici et d'ailleurs. Des masses d'apatrides, des gens de nulle part, constate l'auteur, ni Belge ni Marocaine, vivant quelque part entre ici et là-bas. Étrangère ici, étrangère là-bas, l'auteur souffre de solitude et cherche le bonheur, le bonheur perdu, alors qu'elle n'avait que sept ans. Existe-t-il seulement ? Peut-être quelque part entre la grisaille de l'Europe et l'azur de la Méditerranée.

L'immigration cesse d'être temporaire et conjoncturelle pour devenir irréversible. L'écrivain migrant renonce au mythe du retour dans son pays d'origine ne sachant pas choisir son lieu d'appartenance (Albert, 2005 : 197). Leïla Houari brise le rêve du passé par l'écriture de son expérience collective et crée un espace propre qui lui permet à donner libre cours à l'expression personnelle de sa voix.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, C. (2006) *L'Immigration dans le roman francophone*, Karthala.
- ANDERSON, B. (1996) *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte.
- BEGAZ, A. (1986) *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil.
- BEGAZ, A. & CHAOUITE, A. (1990) « Écarts d'identité », in *Point Virgule*. In Site : http://association.herouville.net/tunion/cultures_maghreb/acte3_parrain.htm
- BELMAIZI, M. (2004) « Littérature de la migration », in *Le Soir*, 27 février 2004. In Site: http://www.glocalyouth.net/ita/visualizza.php?pagina=6&id_studio=104&id_approf=151
- BENCHEIKH, M. (1995) « L'interculturel comme nouvelle dissidence », in *L'Interculturel : Réflexions pluridisciplinaires*, n° 6, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines ».
- CASANOVA, P. (1999) *La République des Lettres*, Paris, Seuil.
- DUFOUR, Ph. (1993) *Flaubert et le Pignouf*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- GONTARD, M. (1993) *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan.

- GRINBERG L. & GRINBERG, R. (1986) *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Ndaye Ba avec la collaboration de Yvette et Claude Legrand, Césura Lyon Éditions.
- HARGREAVES, A. G. (1991) *Voices from the North African Immigrant Community in France : Immigration and Identity in Beur Fiction*, New York/Oxford, Berg.
- HOUARI, L. (1985) *Zeida de nulle part*, roman, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures arabes ».
- (1988) *Quand tu verras la mer*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures arabes ».
- KARATSON A. & BESSIÈRE, J. (1982) *Déracinement et littérature*, Presses de l'Université de Lille, Travaux et Recherches.
- KRISTEVA, J. (1991) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, rééd. Folio essai.
- LARONDE, M. (1993) *Autour du roman beur*, Paris, L'Harmattan.
- MARIMOUTOU, J.-Cl. (1996) « La faille des origines : de l'autobiographie, du métissage et du secret », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan.
- PEYSSON-ZEISS, A. (2005) « La reconstitution mémorielle ou l'entre-deux artistique entre *Essence ordinaire* et *Zeida de nulle part* ». In Site : <http://www.uiowa.edu/~mmla/Abstracts2005/unhomelynorthafrica.htm>
- PINTO, D. (1995) « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *Littératures maghrébines : L'Interculturel, Réflexions pluridisciplinaires*, n° 6, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines ».
- ROBERT, M. (1972) *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- ROSELLO, M. (1993) « The Beur Nation : Towards a theory of Departenance », in *Research in African Literatures*, 24-3 Bloomington, Fall 1993.
- SEBBAR, L. (2003) *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard.
- SEBKHI, H. (1999) « Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur" », in *Revue Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1^{er} semestre 1999. In Site : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm>

