

---

# La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l'immigration

**Ramona Mielusel**

University of Louisiana at Lafayette (USA)

La présence des jeunes issus de l'immigration sur le territoire français est, de nos jours, une réalité sociale, politique et culturelle évidente. Ils ont des provenances diverses : maghrébine, subsaharienne, antillaise, etc. Bien qu'ils n'aient pas décidé volontairement de s'établir en France, ils se trouvent dans cet espace social dû au fait que leurs parents y ont immigré. Pourtant, la situation de ces jeunes issus de l'immigration est plus compliquée que celle de leurs parents. Contrairement à ces derniers qui savent très bien qui ils sont et d'où ils viennent, les enfants de deuxième génération se situent au carrefour de deux mondes qui se côtoient, mais qui ne se superposent pas. Ils se trouvent dans une situation de duplication identitaire et culturelle : entre la culture française et la culture de leurs parents, entre la fierté d'appartenir à leur communauté et le choix de la quitter pour pouvoir s'intégrer à la société française. Réussir veut dire pour eux quitter la banlieue, cacher leur identité banlieusarde.

Le présent article se concentre, dans un premier temps, sur la mise en revue de l'évolution des artistes franco-maghrébins depuis les années 80 jusqu'à nos jours et sur la place que ces artistes ont occupée et occupent dans le paysage culturel français actuel. Dans un deuxième temps, nous allons mettre l'accent sur les éléments d'originalité des œuvres franco-maghrébines au niveau du contenu et au niveau de la forme artistique par rapport aux œuvres produites par les « Français de souche ».

La position des artistes d'origine franco-maghrébine face à la société française est fort intéressante car ils se trouvent, d'une certaine

façon, dans une place privilégiée. Ces artistes qu'on appelle franco-maghrébins ou *beurs*<sup>2</sup> (écrivains tels Mehdi Charef, Akli Tadjer, Farida Belgoul, Azouz Begag ; cinéastes comme Malik Chibane, Mahmoud Zemmouri, Merzak Allouache ; comédiens et acteurs comme Djamel Debouzze, Rochedi Zem ; des groupes de musique rap ZEBDA, NTM, etc.) sont sortis des banlieues et ont franchi le territoire de la culture nationale française. Ils sont intégrés dans des systèmes administratifs qui gèrent les finances pour les productions artistiques. Leurs performances sont reconnues comme telles par les institutions normatives françaises (l'Éducation nationale, École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), etc.). Parce que préoccupés par la création de groupes micro-identitaires avec une culture propre, ces institutions accordent plus de financement et encouragent plus de visibilité pour les productions des artistes issus des banlieues. D'ailleurs, ce choix de popularité de la part du public de certains artistes n'est pas tout à fait compréhensible. Certains cinéastes et auteurs franco-maghrébins se sont frayés un chemin dans la culture française actuelle. À titre d'exemple, Mehdi Charef a connu un succès inattendu avec son premier livre et avec son film *Le thé au harem d'Archimède* respectivement en 1983 et en 1986. Il a même gagné le prix Jean Vigo et le film a été présenté à Cannes hors compétition cette année-là. En 2008, vingt-deux ans plus tard, il a sorti son film *Cartouches Gauloises* qui a été aussi présenté à Cannes. Sa présence constante sur la scène culturelle française et francophone témoigne de sa valeur. Tony Gatlif est devenu une figure marquante dans le cinéma diasporique/migrant en France et il est internationalement reconnu de nos jours. Ses films *Exils* et *Liberté* ont été déjà promus aux festivals internationaux comme à Montréal et à Cannes en 2009. Cannes a représenté et représente encore une étape dans la promotion et dans la reconnaissance publique de ces cinéastes. D'autres cinéastes issus de la communauté beure sont à présent très

---

<sup>2</sup> Le terme *beurs* désigne les représentants de la deuxième génération d'immigrations d'origine maghrébine en France. Ce sont les enfants des immigrés maghrébins qui sont venus en France avec le regroupement familial ou qui sont simplement nés en France de parents maghrébins. Ils habitent depuis des dizaines d'années dans les banlieues sans beaucoup de chances de réussite. Entre temps, ces jeunes « beurs » ont grandi, ils se sont mariés et ont eu des enfants. Ces troisième et mêmes quatrième générations vivent et grandissent dans le même espace que celui où leurs parents ont vécu dès que le gouvernement socialiste leur y a donné un logement. La critique littéraire a toujours du mal à trouver un autre terme pour décrire ces jeunes car évidemment le terme *beur* est dépassé dans sa signification.

productifs et très originaux comme c'est le cas d'Abdellatif Kechiche et de Yamina Benguigui.

Dans le cas de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (2006) et *Hors-la-loi* (2009) ont atteint des millions de spectateurs. Bouchareb a participé avec les deux films aux festivals de Cannes en 2006 et 2009. Les thèmes traités sont très controversés (le film *Hors-la-loi* a donné lieu à de nombreuses manifestations dans les rues de Cannes). Cette controverse démontre l'impact que la deuxième génération d'origine franco-maghrébine a réussi à avoir dans la société française et francophone. À travers leurs productions, les cinéastes issus de l'immigration arrivent à mettre en avant la politique de la France durant les années de guerre et à la problématiser par rapport à la situation coloniale. Un autre exemple de réussite artistique est Malik Chibane. Il a connu un succès croissant avec son premier film *Hexagone* en 1994. Ce film a été produit avec des fonds du Centre National de la Cinématographie (CNC) qui offre aux jeunes cinéastes *un comité d'avance sur recettes* (une forme de financement pour produire leurs premiers films). Le succès avec *Hexagone* lui a permis de continuer sa carrière cinématographique avec son deuxième long métrage *Douce France* (1995). Il a depuis servi comme membre du jury du CNC. De nos jours, Chibane enseigne à FEMIS. Les deux postes qu'il occupe montrent son intégration au monde cinématographique contemporain en France.

Il est intéressant de constater que, d'un côté, la société française essaie d'effacer ou de cacher l'histoire coloniale et ses conséquences sociales, culturelles, politiques, mais de l'autre côté, la même société française encourage la création d'une histoire et d'une culture des populations issues de l'immigration coloniale à l'aide des productions artistiques. Quelle est donc la position des jeunes artistes franco-maghrébins et de leurs produits artistiques par rapport à la culture et à l'identité françaises ?

Comme nous le savons déjà, ils se sont trouvés lors de leur jeunesse entre deux langues (le français et l'arabe/ le berbère) et entre deux cultures (la culture française apprise à l'école et celle de leur famille apprise à la maison). C'est-à-dire, d'après la définition de Michel Laronde dans son livre *Autour du roman beur. Immigration et identité* ils (des)appartiennent aux deux cultures à la fois. Ils sont « et Français et

Maghrébins » ou bien « ni Français, ni Maghrébins »<sup>3</sup>. Pourtant, on pourrait les voir comme une génération de transition, en transit entre deux langues et deux cultures. Mais cette génération constitue en même temps un lien, l'approchement entre les deux cultures et non pas une séparation identitaire.

Dans l'opinion de Mireille Rosello dans son article « The "Beur Nation" : Toward a Theory of "Départenance" », les jeunes artistes franco-maghrébins ont compris l'importance de leur point de vue non seulement pour créer une visibilité de ces communautés dans la société française, mais aussi pour promouvoir leurs valeurs culturelles et identitaires, ce qui enrichit le paysage culturel français. Rosello lance même le terme de « départenance » des jeunes banlieusards à la culture française. En d'autres mots, ils appartiennent à la fois à la société française, dû à leur éducation républicaine, mais en même temps, ils sont conscients de leur différence qui les distingue des Français de souche et qui les place en dehors de la norme républicaine. Ils choisissent ainsi, d'après Rosello, de promouvoir une culture distincte et une nouvelle identité : la culture banlieusarde. Cette tendance d'innovation peut être retrouvée dans une évolution de la culture artistique franco-maghrébine depuis les années 80 jusqu'aux années 90 et 2000 et même à présent.

Dans la première période (les années 80-90), les créations artistiques des auteurs franco-maghrébins se concentrent sur la vie dans cet espace périphérique, sur les problèmes sociaux des jeunes des banlieues et sur leur manque de perspectives dans la vie. Il s'agit d'une culture minoritaire axée sur l'incarcération des jeunes dans l'espace banlieusard. Voici des livres représentatifs de ces auteurs, parmi tant d'autres : *Le gone du chaâba* (1986) (porté à l'écran en 1998 par Christophe Ruggia) et *Béni ou le Paradis Privé* (1989) d'Azouz Begag. Mehdi Charef est connu pour *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) et *Le Harki de Meriem* (1989) ; Akli Tadjer a publié *Les ANI de « Tassili »* (1984) ; le livre le plus cité par la critique de Farida Belghoul est *Georgette !* (1986) ; Sakinna Boukhedenna a publié *Journal : "Nationalité immigré(e)"* (1987) ; Leïla Houari a écrit *Zeïda de nulle part* (1985), et finalement Leïla Sebbar avec *Shérazade* (1982).

---

<sup>3</sup> Michel Laronde. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 21

Le cinéma de provenance maghrébine s'est développé parallèlement. Ses débuts sont marqués par la parution de l'adaptation au cinéma du premier roman de Mehdi Charef : *Thé au Harem d'Archimède* (1985).<sup>4</sup> Un autre nom marquant dans le cinéma beur de l'époque est Rachid Bouchareb (connu pour son film *Bâton rouge* sorti la même année que le film de Charef, mais qui n'a pas eu autant de succès) qui a aussi produit *Cheb* (1991). Il y a d'autres réalisateurs intéressés par la banlieue comme Malik Chibane et Merzak Allouache sur lesquels la critique se penche depuis une vingtaine d'années et qui sont de nos jours des noms emblématiques de cinéastes « beurs ».

La deuxième période (1990-2000), au contraire, marque une ouverture de l'espace de la banlieue à la ville de Paris. Les livres et les films parlent de l'importance de partir, de voyager, de découvrir leurs racines. Cette période se distingue par la création de la voix d'une génération, mais une génération où chaque écrivain ou cinéaste individuel trouve sa propre voix. Chacun d'entre eux propose sa vision de l'immigration et de la situation politique, sociale et culturelle des Maghrébins en France. Nous pouvons inclure dans cette catégorie des écrivains comme Rachid Djaidani avec *Boumkoeur* (1999), Paul Smaïl, qui a publié jusqu'à présent *Vivre me tue* (1997), *La passion selon moi* (1999) et *Ali le magnifique* (2001) et Mounsi, qui est aussi chanteur et qui a publié en 2005 son roman *Territoire d'outre-ville*.

Dans la catégorie des cinéastes intéressés par les sujets beurs et de banlieue, nous pouvons mentionner Tony Gatlif, avec son film *Exils* (2004) ; Mahmoud Zemmouri, qui a produit deux films depuis les années 90 - *100% Arabica* (1997) et *Beur Blanc Rouge* (2006) ; Abdellatif Kechiche qui est connu pour *La faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2003) et une production de 2007, *La Graine et le mulet*, qui a obtenu 18 prix et 4 nominations en 2008, les plus importants étant les Césars du Meilleur réalisateur, du Meilleur film français, du Meilleur scénario original et du Meilleur jeune espoir féminin. Karim Dridi a

---

<sup>4</sup> Précisons que d'autres court-métrages (des productions indépendantes) ou de courts documentaires sont parus avant le film de Charef en 1986. Par exemple, retenons les films indépendants de Farida Belghoul (*C'est Madame la France que tu préfères ?* (1981) et *Le Départ du père* (1983)) et d'Aïssa Djabri avec *La Vago* (1983). Pour les documentaires, la compagnie de Mohamed Collective a produit quelques documentaires sur des sujets beurs comme *Zone immigrée* et *La Mort de Kader* au début des années 80. Pourtant son film est le premier long-métrage à avoir été acclamé par le public français et maghrébin, mais aussi par la critique spécialisée, ce qui lui a rapporté le prix Jean Vigo l'année de sa sortie, en 1986.

produit un nombre impressionnant de films, comme par exemple, *Fureur* (2003), *Kbamsa* (2008) et son dernier film sorti en France le 16 décembre 2009, *Le dernier vol de Lancaster*.

Pendant la dernière dizaine d'années, la culture franco-maghrébine s'est enrichie avec de nouveaux noms. De nombreux artistes de provenance maghrébine ont fait leur apparition dans le paysage culturel français et s'imposent sur tous les plans : littérature, cinéma, musique, art plastique et photographie. Les productions artistiques franco-maghrébines abordent de plus en plus souvent des thèmes qui constituent le noyau des débats sur l'identité nationale en France : ce que ça veut dire être français dans la société contemporaine, le multiculturalisme, l'intégration, la violence sociale, le rôle de l'islam dans une société laïque, la marginalisation et d'autres. Cette nouvelle génération d'artistes pourrait être vue comme la nouvelle vague, une nouvelle génération de Français qui a été éduquée dans l'esprit des valeurs républicaines, mais qui est fière de garder une attache à la culture de leurs parents. Cette autre dimension de leur identité ne représente plus un motif de désespoir et d'isolation, au contraire, elle devient une valeur ajoutée, un atout. Ces dernières années des auteurs comme Faiza Guène et Saphia Azzedine sont très productives sur le plan littéraire et cinématographique. Malheureusement, la littérature est mise à l'ombre par le cinéma et les spectacles de comédie qui font parties de la culture populaire des dernières années. Au contraire, les productions médiatiques rendent les figures franco-maghrébines de plus en plus populaires. Des acteurs comme Gad Elmaleh, Roschy Zem, Lubna Azabal, Leïla Bekhti, Hafsia Herzi et Jamel Debouzze font souvent la une de beaucoup de journaux et apparaissent dans les castings pour des productions cinématographiques à grands budgets qui sont promus à des festivals de films importants comme Toronto International Film Festival ou Cannes. (*La source des femmes* de Radu Mihaileanu, *Les aventures de Tin Tin*, *Paradise Now*, etc.) Le cinéma franco-maghrébin contemporain s'enrichit avec des noms comme Hassan Legzouli, Rayan Barman et Mourad Boucif, Souad el Bouhati, Leïla Marrakchi, Nadir Mocknèche. Pour l'art contemporain comme la photographie et la danse, il faut mentionner des noms comme Kader Attia, Bruno Boudjellal, Mohammed Bouroussia, Hamid Debarrah, Karim Kal, Bouchra Kalili et beaucoup d'autres encore.

Cela constitue, d'après Hafid Gafaïti dans *Cultures transnationales de France. Des « Beurs » aux... ?* une première étape de l'évolution de ces

créations vers le transnationalisme qui fait le sujet des études littéraires et filmiques contemporaines. Le transnationalisme inclue à présent le national et le local, mais aussi le spécifique culturel de la culture d'origine de ces gens. Beaucoup de critiques littéraires comme Crystel Pinçonat et Martine Delveaux démontrent, à l'aide de nombreux exemples tirés des productions issues de l'immigration franco-maghrébine, l'idée que les nouvelles œuvres produites par la deuxième génération amènent une innovation sur la langue par l'apport de nouveaux mots et expressions de la banlieue et par l'utilisation de mots divers faisant référence aux langues parlées par ces jeunes.

Nous sommes d'accord avec Pinçonat que les jeunes artistes de deuxième génération réussissent à apporter une perception différente de l'idée de francité et d'identité nationale en mettant au centre de leur attention ce langage autrement inaccessible au public français (qui dans d'autres conditions n'aurait aucun contact avec ces zones frontalières à leur espace d'habitation) ainsi que les pratiques culturelles développées ou chéries dans cette région géographique urbaine. L'existence de ces communautés micro-identitaires avec leurs propres cultures et traditions réussit à mettre en question la culture dominante (celle française) et l'aide à se redéfinir pour pouvoir s'adapter aux transformations imposées par les nouvelles réalités culturelles en France.

Les créations artistiques franco-maghrébines ont réussi ainsi à redécentrer la culture majoritaire en suivant deux coordonnées : au niveau du contenu et au niveau de la forme de leurs productions. Pour montrer la justesse de nos propos, le présent travail se sert d'exemples de productions artistiques appartenant à plusieurs genres : de la fiction romanesque dans le texte *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, de la trilogie de bandes dessinées *Petit Polio* de Farid Boudjellal et du genre filmique de Charef au début des années 80 avec *Le thé au harem d'Archimède*, et de Tony Gatlif avec des exemples de deux de ses films *Je suis né d'une cigogne* et *Exils*.

Au niveau du contenu, les artistes franco-maghrébins ont introduit dans leurs œuvres une multitude d'éléments transnationaux. Premièrement, ils ont attiré l'attention sur la diversité ethnique de la banlieue. La population dans ces zones périphériques est composée d'un *melting-pot* dans lequel les gens vivent en bonne entente et apprécient la culture de l'autre. Le groupe d'amis de Madjid et de Pat dans *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef est très divers : James et Bibiche sont Algériens (nés en France) ; Thierry, Jean-Marc et Pat sont

Français ; Bengston est Antillais, Anita est moitié française, moitié algérienne et Madjid est Algérien né en Algérie, venu en France très jeune. Dans le couple central de la production cinématographique, Madjid et Pat, les deux adolescents détiennent beaucoup de traits en commun même si un est Algérien et l'autre Français de souche, mais un Français qui habite en banlieue et qui, par conséquent, partage le même destin que tous les banlieusards. Leur aspect physique les distingue malgré tout : Madjid a les cheveux noirs et la peau un peu plus foncée, tandis que Pat a les cheveux bruns très clairs, presque blonds et des yeux clairs. L'amitié qui lie les deux jeunes est révélatrice du mélange culturel qui se produit dans l'espace de la banlieue qui ne représente qu'une image en miniature de la société urbaine en général. Leurs seuls soucis financiers et difficultés sociales sont liés à la société française. Les jeunes de banlieue n'ont jamais rêvé de retourner « au bled » (au pays d'après un syntagme beur) contrairement à leurs parents. Pour eux, la Métropole est la seule maison qu'ils connaissent. Le mélange des races et des ethnies ne les dérange pas, au contraire, ils se sentent attirés par l'Autre. Madjid est amoureux de la sœur de Pat, Chantal, une Française. Tous les garçons de la bande sont amoureux d'Anita, la seule fille parmi eux.

Les films de Tony Gatlif explorent la diversité ethnique et établissent des liens entre tous les « exilés » du monde. Même Zano et Naïma dans le film *Exils* sont un couple mixte. Zano est fils de pieds-noirs vivant en France et Naïma fille d'immigrés algériens, donc elle représente la deuxième génération. Pendant leur voyage vers l'Algérie, ils font la rencontre de gens d'ethnies et de cultures différentes : de travailleurs illégaux venus d'Afrique, de jeunes Maghrébins, de Gitans andalous, d'Espagnols, etc. Dans *Je suis né d'une cigogne*, le couple Otto et Louna aussi est mixte. Elle est Allemande « de père italien et de mère autrichienne » qui vit à Paris, et Otto est un jeune Français habitant en banlieue. Leur meilleur ami est Ali, un jeune beur d'origine algérienne. Ce contexte prouve que les gens peuvent vivre ensemble sur le même territoire avec leurs différences et peuvent établir un lien, un sentiment d'appartenance à une communauté nationale métissée. Le message est clair : si au niveau global, plutôt politique, dira-t-on, l'immigration massive de personnes provenant des anciennes colonies inquiète les autorités, au niveau local, elle est possible et même souhaitable par la majorité de la population, surtout par les jeunes.

Deuxièmement, les créations artistiques franco-maghrébines parlent de multiculturalisme en France. Ce qui distingue les créations artistiques transnationales des productions nationales, c'est l'introduction de la spécificité culturelle qui individualise les auteurs. Ils exposent le grand nombre de traditions, coutumes, produits, styles de vie qui coexistent dans le même espace. Les livres et les films franco-maghrébins décrivent la richesse des marchés où on peut trouver des produits alimentaires des quatre coins du monde. Le texte de Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, présente les habitudes quotidiennes de Malika qui essaie de garder quelques traits de sa culture d'origine et des coutumes algériennes. Au début, lorsqu'elle était venue en France pour rejoindre son mari, elle sortait toujours couverte d'un voile et habillée de son *haïk* (habit traditionnel). Après un temps, elle renonce à son voile, elle garde pourtant un foulard coloré, avec lequel elle couvre ses cheveux, et des jupes colorées, « comme au pays ». Elle fait la prière dans sa petite chambre dans la direction « supposée » de la Mecque avant de retourner à ses travaux ménagers. Charef présente le grand choix de produits alimentaires, de fruits et de légumes au marché arabe de Gennevilliers, le marché où tous les immigrés vont pour retrouver un peu de l'ambiance du pays qu'ils ont quitté :

Malika préfère, comme tous les immigrés, le marché de Gennevilliers, où l'on compte trois rangées exclusivement de marchands arabes. On se croirait au pays. Ça sent la menthe fraîche, encore mouillée de rosée, la menthe sauvage. En Algérie on voit des gens parfois qui se baladent souvent avec une feuille de menthe qu'ils portent souvent à leur nez, ça sent bon et ça rafraîchit. Il y a du rassoul, du vrai khôl, du souak (c'est de l'écorce de châtaignier, châtaigne ovale, et non ronde), ce souak que les femmes, après leur bain, mâchent pour s'embellir les gencives, qui prennent alors une couleur hennéique, et il blanchit les dents. Il y a de la chhiba, petite plante gris-vert qu'on trempe aussi dans le thé. Oui, toutes les épices, tous les aromates d'Afrique du Nord sont au marché de Gennevilliers.<sup>5</sup>

Beaucoup de romans et de productions filmiques présentent les produits de beauté que les femmes utilisent pour garder une peau ou des cheveux resplendissants. Charef mentionne dans le passage précédent le *rassoul*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Mehdi Charef. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983, p. 128

<sup>6</sup> Le rassoul (rassoul) ou ghassoul est une argile minérale naturelle utilisée par les femmes maghrébines pour leurs soins capillaires et corporels. Cette argile est extraite des seuls gisements connus dans le monde, situés en bordure du Moyen Atlas au Maroc. (<http://www.alterafrika.com/rassoul.htm> ; vérifié le 14 octobre 2009)

et le *khôl*<sup>7</sup> sans les expliquer, car ils sont déjà entrés dans le vocabulaire français contemporain, mais il donne une description détaillée des termes *souak* et *chhiba*. Parfois, les termes sont définis comme dans le cas de *la chorba* : « soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver »<sup>8</sup>. Ces détails d'ordre culturel ne sont pas mentionnés pour montrer la différence entre les « Arabes » et les Français, et ainsi, créer un fossé entre les deux cultures, mais, au contraire, ils sont expliqués pour faire connaître ces traditions et la culture maghrébine au public français et francophone.

Dans les textes franco-maghrébins il y a même des noms traditionnels de divers plats, comme dans la bande dessinée *Petit Polio* de Farid Boudjellal. Boudjellal présente non seulement un glossaire détaillé à la fin du premier tome de *Petit Polio* où il donne des définitions drôles de différents termes de la culture maghrébine, mais il introduit aussi des scènes dans son récit, qui montrent l'émergence de ces pratiques dans la vie courante des habitants de la communauté banlieusarde d'origine maghrébine. La mère de Mahmoud cuisine de la nourriture algérienne qui est aussi appréciée par les amis de la famille. De temps en temps, pendant les weekends, Salima prépare un grand plat de couscous que la famille Slimani (la famille de Mahmoud) offre au collègue de travail du père. Au marché, les habitants de la cité peuvent trouver de tout : des fruits, des légumes, de la viande, du fromage, mais aussi *de la cade* (un gâteau traditionnel maghrébin). Chez Gatlif, le multiculturalisme est plus évident, car l'espace dans lequel les personnages se déplacent est plus vaste. Otto du film *Je suis né d'une cigogne* apprécie beaucoup la tarte au fromage achetée à la pâtisserie marocaine, qu'il partage avec sa mère lors de la Fête des Rois. La musique accompagne les personnages dans *Exils* tout au long de leur voyage vers l'Algérie. Elle constitue un déplacement à travers différents espaces, mais aussi à travers diverses cultures. Le voyage musical commence avec la musique techno occidentale, suivie du flamenco de l'Andalousie, des chansons traditionnelles algériennes et s'achève avec les incantations du rituel soufi à la fin du film. À travers la musique qu'ils découvrent et les

---

<sup>7</sup> Le *khôl*, *kohl* ou *kohl* est une poudre minérale composée principalement d'un mélange de *galène* (ou de *malachite*), de *soufre* et de gras animal, utilisée pour maquiller les yeux. Le *khôl* peut être *noir* ou *gris* selon les mélanges. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kh%C3%B4l> ; vérifié le 14 octobre 2009)

<sup>8</sup> Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 60.

rencontres que Zano et Naïma font dans leur périple, ils enrichissent leur connaissance d'autres cultures.

En troisième lieu, ces œuvres montrent l'hybridation identitaire dans la banlieue. Ils font mention d'une forme identitaire plurielle, des gens qui sont toujours en train de s'adapter aux normes de la société actuelle et qui peuvent changer de comportement en fonction du contexte existant. Dans le livre *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Charef, pour Madjid, la définition de l'identité se caractérise par ce que Bhabha appelle un "trouble". L'idée d'hybridation de Madjid apparaît dès la page 14 du roman de Charef. Madjid est un jeune de dix-huit ans d'origine maghrébine qui vit avec sa famille nombreuse en banlieue parisienne. Comme la majorité de ses copains qui proviennent soit de familles d'immigrés, soit de familles mixtes, il est incapable de trouver un repère identitaire dans le pays d'accueil où il a été « jeté » par ses parents lors de leur immigration en France dans les années 60-70. Il se sent perdu, entre deux mondes, deux cultures et deux langues ; incapable de choisir sa nationalité :

Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe, ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer.<sup>9</sup>

Madjid n'est pas le seul à ne pas pouvoir définir son identité et à être un individu hybride. C'est à juste titre que Mahmoud de *Petit Polio* de Boudjellal peut se sentir différent. Il provient d'une famille d'immigrés maghrébins et, par conséquent, il est perçu en tant qu'immigré de deuxième génération même s'il est né en France ; mais il est trahi par son aspect physique et par son handicap. Il est atteint de polio, il boîte et il doit porter des chaussures orthopédiques. Il peut également changer son statut identitaire en fonction du contexte. Par exemple, il répond qu'il est algérien quand un ami de son père le lui demande. Pour lui, décider de se situer du côté maghrébin ou français est très simple, car il n'a aucune attache particulière à l'une ou l'autre des deux cultures ou bien il assume les deux comme parties de son identité. Les jeunes de la seconde génération, ainsi que les nouvelles générations qui ont suivi, se situent « en équilibre » entre les deux cultures, appartenant en même temps aux deux sans se soucier d'avoir une identité unique.

Finalement, les grandes villes sont vues par ces artistes comme des espaces transnationaux. Paris devient, en dernière instance, l'image

---

<sup>9</sup> Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 14.

emblématique de la France. La ville englobe la fragilité de l'histoire coloniale à travers les communautés ethniques qui y vivent, mais c'est aussi la place où l'hybridité identitaire et le mélange culturel se produisent. Deux thématiques se retrouvent dans les productions des trois auteurs : d'un côté, la distinction établie entre le centre-ville et la banlieue et la façon différente de les présenter, et de l'autre la différence de races et de classes sociales entre le centre et la périphérie. Par exemple, dans le livre et son adaptation au cinéma, Charef nous montre le centre-ville de Paris en tant qu'espace étendu et ouvert à la liberté de mouvement, où les individus restent dans l'anonymat d'une grande métropole. Chaque fois que Pat et Madjid se trouvent à Paris, ils se promènent toujours dans un endroit différent, ils passent à travers les parcs et les allées couverts de végétation. La ville semble accueillir tout le monde, des gens qui s'y trouvent en transit, ou qui y habitent.

Pourtant, la cité avec ses immeubles gris et impersonnels est l'environnement familial des personnages. Parler des HLM (habitations à loyer modéré) c'est parler de la misère, des caves, des graffiti, des appartements minuscules où vivent beaucoup d'individus, des chiens, du remugle, des flics, des voitures garées partout, etc. Voilà l'image de la banlieue dans le livre de Charef :

La Cité des Fleurs, que ça s'appelle !!!

Du béton, les bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rires, que des plaintes, que du malheur.

Une cité immense entre Colombes, Asnières, Gennevilliers et l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics. Le terrain de jeux, minuscule, ils l'ont grillagé !

Les fleurs ! Les fleurs !...

Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S. en forme de poing levé.<sup>10</sup>

Le nom du quartier est évidemment ironique compte tenu de la description de la cité faite par Charef. Les fleurs et la verdure sont absentes, même les terrains de jeux pour les enfants sont presque inexistantes, ou ont été clôturés de grillages. Cette description crée un contraste entre l'image du centre-ville où il y a des espaces verts partout, où les gens peuvent se déplacer librement à l'aide des moyens de transport, et l'image de la banlieue où le béton règne partout.

---

<sup>10</sup> Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 22

Du point de vue de la forme, les créations artistiques franco-maghrébines enrichissent également la culture nationale française normative. Ces artistes, ayant une connaissance vaste des genres et des styles privilégiés par la société laïque, ajoutent une transdisciplinarité des formes artistiques. Leurs productions se situent à la limite entre le documentaire et le film artistique, entre l'autobiographique et la fiction, entre le comique et le tragique. Dans ces œuvres on retrouve une polyglossie (différentes langues, langages, dialectes, plusieurs voix narratives). Le mélange de différents registres de langues et le changement constant de ton narratif sont des pratiques communes dans ces créations artistiques. Il est difficile de catégoriser ces œuvres dans un certain style artistique car très riches en éléments culturels, identitaires et langagiers, mais aussi divers dans la forme (même d'un auteur à l'autre).

Mentionnons d'abord, les calques de l'arabe, qui situent l'écriture franco-maghrébine au carrefour des cultures française et arabe. L'aisance dans l'usage des mots arabes adaptés au langage parlé dans les quartiers parisiens montre la dualité culturelle des auteurs qui est transmise à leurs personnages. L'emploi de mots qui ne sont pas saisis par toutes les couches sociales, crée une ambiguïté du message fourni. Afin de comprendre le sens ironique de ces expressions, il est nécessaire de trouver, puis de « déchiffrer le code », de percer le premier niveau des mots, le niveau littéral pour en découvrir les significations cachées. On a déjà vu, à des endroits précis, comment Charef introduit les mots arabes tels que *chorba*, *haïk*, *khól*, *rassoul*, *souak*. Parfois ces mots sont définis ou traduits, d'autres fois l'auteur considère qu'ils sont déjà populaires dans la langue française et qu'il n'est nul besoin de les expliquer davantage. Boudjellal connaît très bien les mots spécifiques du Sud de la France comme *le cade* et *le pastaga* qui apparaissent à la fin du premier tome de *Petit Polio*, cependant son texte est parsemé çà et là de mots arabes ou de traditions arabes. En utilisant ces mots dans un texte qui s'adresse à un public majoritairement français, les auteurs veulent montrer que non seulement ils peuvent enrichir la culture française, mais qu'ils peuvent très bien insérer ces expressions dans un contexte culturel qui se veut laïque et tolérant face aux étrangers, quand, en réalité, il y a beaucoup de réalités sociales en France que les Français ignorent.

En deuxième lieu, mentionnons la facilité de « jongler » avec les divers registres langagiers : du ton grave et sérieux du narrateur à la moquerie et au langage « bigarré » des jeunes de la cité. Ce jeu narratif permet aux auteurs de « semer » l'équivoque afin de mieux pouvoir faire

une critique de la société actuelle et de présenter la situation marginale des étrangers ou des « hors-norme » en France. Aussi cela prouve l'espèce de « monstre à deux têtes » que l'assimilation des immigrés en France a créé : des individus hybrides qui peuvent se comporter et s'exprimer en bons Français comme la société le leur demande, mais aussi en immigrants ou en « racaille » comme certains politiciens ont nommé la population de banlieue.

Cette incertitude entre le sérieux et la moquerie déstabilise et remet en cause la « morale » que le texte/ le film développe : qui parle et à qui il s'adresse, d'où l'ouverture de la perspective à la fin de leurs œuvres, ce qui offre une liberté d'interprétation de la part du récepteur. En fonction de ses intérêts, de son milieu et de sa formation, ce dernier peut lire entre les lignes la moquerie du message en interprétant autre chose que ce qui est écrit/dit. Par exemple, dans le film *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, les paroles d'Otto, renversent le ton comique dans lequel la scène avait commencé. Ayant trouvé sur la route une cigogne blessée, ils sont allés chez le premier médecin de la ville la plus proche. Quand ils effrayent le docteur avec un pistolet et qu'ils lui demandent de guérir la cigogne, le suspens augmente. La scène pourrait à tout moment mal tourner pour les deux partis. En attendant que le médecin panse l'aile de l'oiseau blessé, *aka* la cigogne (l'immigré illégal), Otto trouve un atlas botanique et lit la définition de la cigogne : « Oiseau migrateur qui amène les enfants de l'autre côté de la Méditerranée »<sup>11</sup>. Après avoir réfléchi un peu, il ajoute : « Alors, si je comprends bien elle apporte les enfants africains et nord-africains »<sup>12</sup>. C'est une référence claire à l'immigration maghrébine en France ainsi qu'à la situation de la deuxième génération, les enfants des immigrés. Le ton change constamment pour permettre au spectateur de tirer ses propres conclusions et de lire le message plus ou moins caché entre les lignes en donnant une nouvelle signification à la cigogne.

En troisième lieu, l'ambiguïté et l'ambivalence des mots utilisés dans certains paragraphes laissent libre cours à plusieurs interprétations de la phrase en fonction du regard du lecteur. Le choix de certains mots dans des contextes spécifiques requiert une interprétation à plusieurs niveaux. D'abord, il y a le sens propre du mot, son sens primaire. Mais au deuxième niveau, en tenant aussi compte de la situation décrite dans une certaine scène, le même mot ou la même expression peuvent

<sup>11</sup> Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

<sup>12</sup> Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

renverser le sens de la phrase ou de la scène. Par ce jeu constant de l'ambivalence des expressions, le lecteur est mis dans la position de ne pas prendre aux sérieux les scènes graves semées de suspens. Il est évident que les auteurs ont en tête un autre message qu'ils veulent transmettre. Un exemple d'ambiguïté dans les répliques se retrouve dans les mots que Pat aime parfois prononcer dans l'œuvre de Charef comme dans la célèbre phrase : « Si on ne peut plus rigoler avec les jeunes aujourd'hui... »<sup>13</sup>. Cette phrase n'est jamais expliquée nulle part dans le texte, donc son interprétation est intentionnellement laissée ouverte au gré de l'interprète. Pourtant, le sens qui peut être saisi dans ce contexte est que la situation sociale de ces jeunes est triste et qu'ils ne se sentent plus en mesure de rigoler. Les jeunes sont préoccupés pour leur avenir et ils ne voient pas d'issue sûre dans cette impasse. En même temps, en répétant les mêmes mots incessamment, Pat montre aussi l'étroitesse de ses idées et de ses perceptions sur la vie et sur l'avenir. Il paraît qu'il ne veut pas grandir, se responsabiliser et devenir adulte (chômeur et/ou alcoolique comme les autres adultes du quartier).

En quatrième lieu, le langage exprimant la violence contient toujours un sens voilé qui le rend parfois ironique, mais qui montre aussi la mentalité collective des Français de souche par rapport aux Maghrébins habitant les *cités* ou par rapport aux autres marginaux. Ce ne sont pas seulement les Français qui sont dépeints comme des êtres enragés qui menacent les jeunes de banlieue ou même leurs femmes quand ils ont bu un peu trop. Les jeunes banlieusards (ou les marginaux) emploient aussi dans leur langage courant des mots du vocabulaire scatologique ou de l'argot de banlieue. Mais l'auteur renverse la valeur de cette violence verbale, qu'il justifie implicitement chez les jeunes banlieusards, et qu'il dénonce chez les Français. Pour les Français, la violence du langage est ironisée par l'auteur afin de montrer leur manque de flexibilité dans la communication avec l'autre. Pour les jeunes « révoltés », le langage argotique devient, d'une certaine façon, une manifestation et une représentation de leur situation précaire dans les *cités* et une tentative de se rendre visibles. Ils sont différents, mais les stéréotypes et la péjoration qui accompagnent cette différence dans le milieu français sont déconstruits. Par exemple, Madjid dit à sa mère :

---

<sup>13</sup> L'ouverture de la phrase établit une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur, qui comprend d'après le contexte la fin que le narrateur veut donner à la phrase. Ainsi, cela permet à la personne qui lit le texte de participer activement à la création de l'ironie et au renversement des stéréotypes.

« fais pas chier la bougnoule » et dans la rue avec ses amis on peut trouver beaucoup de jargon : con, connard, avoir la gale (être contagieux), se faire lourder (se faire chasser), frimer (être arrogant), être des brêles (être nuls, des manque-rien), balancer les vanes (plaisanter). Ce sont des mots de l'argot, d'un registre vulgaire, mais qui, en même temps, étant prononcés par les banlieusards, rapprochent le spectateur/lecteur du texte et des réalités sociales de ces jeunes qui sont meurtris comme l'est leur langage. La reprise mimétique du terme de « bougnoule » par un personnage d'origine maghrébine a pour effet de mettre en valeur l'insulte ainsi renvoyée à la face du locuteur qui l'emploie habituellement : le Français moyen.

En dernier lieu, le silence qui ressort de certaines répliques des personnages ou les phrases laissées en suspens, transmettent parfois aux différents lecteurs/spectateurs des messages plus profonds qu'il n'y paraît en surface. Le non-dit va au-delà de ce qui a été dit auparavant. Ce procédé stylistique produit un effet comique et laisse entrevoir une amertume inexprimée à travers les mots. À plusieurs reprises dans le livre et dans le film de Charef, Pat et Madjid communiquent à travers le regard. Ils ne disent rien, mais leur silence est lourd de significations. Quand ils veulent faire leurs petites escapades en ville et commettre de petits actes de délinquance, il existe toujours un sous-entendu entre eux et une coordination parfaite. Quand Madjid drague un homosexuel dans la rue à Paris dans le film, il ne se produit aucun échange de paroles entre lui et l'homme qui le suit dans la forêt. Pat les attend derrière un arbre. La farce dans la scène vient de la simplicité des gestes et de la facilité avec laquelle l'homosexuel tombe dans le piège et se fait voler son argent. Parfois le silence est aussi très lourd de signification comme à la fin du film de Charef lorsque Madjid se fait arrêter par la police et lorsque Pat, par esprit de solidarité avec son ami, sort de sa cachette et se rend tout seul. Ce ne sont que quelques exemples qui montrent l'apport esthétique des œuvres franco-maghrébines au sein de la culture française et transnationale tantôt au niveau du contenu, tantôt au niveau de la forme de leurs productions ce qui leur donne une légitimité d'appartenance (trans)nationale.

En conclusion, les artistes franco-maghrébins ont acquis une place significative dans la culture française/ francophone par le fait d'avoir peu à peu attiré l'attention sur l'existence d'une culture adjacente à la culture nationale, mais en même temps très proche de la culture française. Ces produits artistiques ajoutent une nouvelle perspective à la culture

française à l'aide du changement de regard critique sur les valeurs séculaires française et européennes. En outre, les artistes apportent aussi de nouvelles techniques narratives et de nouveaux éléments culturels. En attirant l'attention sur la diversité et sur le multiculturalisme dans l'espace français et francophone, les représentants des communautés franco-maghrébines mettent l'accent sur l'importance de leur place à l'intérieur d'une culture séculaire qui va devoir réadapter ses principes à la nouvelle réalité culturelle.

---

## Ouvrages cités

- DELVAUX, Martine. 1995 « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure ». *The French Review*, Vol. 68, N° 4, pp. 681-693.
- DJAOUT, Tahar, Fatou MBAYE. 1992. « Black 'Beur' Writing ». *Research in African Literatures*, Vol. 23, N° 2, pp. 217-221.
- ELIA, Nada. 1997. « In the Making : Beur Fiction and Identity Construction ». *World Literature Today*, Vol. 71, N° 1, pp. 47-54.
- GAFÄÏTI, Hafid. 2001. *Cultures transnationales de France. Des « Beurs » aux... ?* Paris : L'Harmattan.
- HARGREAVES, Alec G., Marc MCKINNEY. 1997. *Post-colonial cultures in France*. New York : Routledge.
- HARGREAVES, Alec G. 1995. *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France*. London, New York : Routledge.
- . 1991. *Voices from the North African immigrant community in France. Immigration and identity in beur fiction*. New York : Berg Publishers Limited.
- LARONDE, Michel. 1993. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan.
- . 1996. *L'écriture décentrée. Le langage de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- LAROUSSE, Farid. 2000. « France-Maghreb : L'Orientalisme dans tous ses états ». *Littérealité. Accent sur le Maghreb*, Vol. XII, N° 2, pp. 11-18.
- LAROUSSE, Farid. 2002. « Literature in Migration ». *The European Legagy*, Vol. 7, N° 6, pp. 709-722.
- LAY-CHENCHABI, Kathryn. 2006. « Breaking the silence : Beur writers impose their voice. » *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 10, N° 1, pp. 97-104.
- LIONNET, Françoise. 1996. "Logiques métisses. Postcolonial Appropriation and Postcolonial Representations". *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice-Maxim, Keith L. Walker, Jack A. Yeager editors. University of Minnesota Press, pp. 321-343.

- MCCONNEL, Daphne. 2000. « *Whose Identity Crisis is it Anyway ? Questions of Cultural and National Identity in Two Novels by Second-Generation Maghrebians in France* ». *Littérealité. Voix et literatures maghrébines*, Vol. XII, N° 1, pp. 39-50.
- PAPIEAU, Isabelle. 1996. *La construction des images dans le discours sur la banlieue parisienne*. Paris : L'Harmattan.
- PINÇONNAT, Crystel. 2003. « La langue de l'autre dans le roman beur ». *The French Review*, Vol. 76, N° 5, pp. 941-951.
- ROSELLO, Mireille. 1993. « The "Beur Nation" : Toward a Theory of "Departenance" ». *Research in African Literatures*, Vol. 24, N° 3, pp. 13-24.
- STORA. Benjamin. 2005. *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*. Paris : Les Éditions du préau des collines.
- THOMAS, Dominic. 2007. *Black France. Colonialism, Immigration, and Transnationalism*. Bloomington : Indiana University Press.