

STRATÉGIES IDENTITAIRES ET LITTÉRAIRES DANS

L'OEUVRE DE FARIDA BELGHOUL ET

DE GAÉTAN SOUCY

by

AUORE CHAILLOU, B.A., M.A.

A THESIS

IN

FRENCH

Submitted to the Graduate Faculty
of Texas Tech University in
Partial Fulfillment of
the Requirements for
the Degree of

MASTER OF ARTS

Approved

Hafid Gafaiti
Chairperson of the Committee

Jose Santos

Bertrand Westphal

Accepted

John Borrelli
Dean of the Graduate School

May, 2005

Université de Limoges
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Département de Littérature Comparée
et
Texas Tech University
Department of Classical & Modern Languages & Literatures

Aurore Chaillou

STRATÉGIES IDENTITAIRES ET LITTÉRAIRES
DANS L'OEUVRE DE FARIDA BELGHOUL
ET DE GAÉTAN SOUCY

Mémoire soutenu en co-tutelle en vue de l'obtention
du Master Textes, Langues, Cultures
et du Master in Romance Languages, French

Sous la co-direction de Dr. Hafid Gafaiti
et de M. Bertrand Westphal
Année universitaire 2004-2005

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à Dr. Hafid Gafaiti pour toute son aide et le soutien constant qu'il m'a apporté tout au long de ce travail de recherche. Je le remercie pour ses précieux conseils et ses encouragements, ainsi que pour les livres qu'il m'a prêtés et qui ont facilité mes recherches. Je tiens également à remercier M. Bertrand Westphal pour avoir accepté de représenter l'Université de Limoges dans le jury de soutenance de ce mémoire. Je le remercie pour ses conseils et ses suggestions. Sans la bonne volonté de Dr. Gafaiti et de M. Westphal, il ne m'aurait pas été possible de présenter mon mémoire dans le cadre d'une co-tutelle entre Texas Tech et l'Université de Limoges. Je suis également reconnaissante à Dr. José Santos d'avoir accepté de faire partie du jury de la soutenance de mon travail. Je le remercie pour les précieuses corrections et modifications qu'il m'a suggérées, ainsi que pour ses encouragements pendant le cours de mes recherches.

Je souhaite également remercier mes collègues et mes amis personnels pour leurs constants encouragements, ainsi que pour l'intérêt pris pour mes recherches. Je remercie enfin ma famille et en particulier mes parents, qui m'ont appris à avoir l'esprit ouvert. Je leur suis reconnaissante de ne pas avoir mis de frontières à mes projets et de m'avoir donné le monde à explorer.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| REMERCIEMENTS | iii |
| TABLE DES MATIÈRES | iv |
| CHAPITRE | |
| I. INTRODUCTION | 1 |
| II. UNE IDENTITÉ EN CRISE | 17 |
| 2.1. Le discours patriarcal : établir le sens | 17 |
| 2.1.1. Dieu « le père » (<u>La petite fille qui aimait trop les allumettes</u>) | 17 |
| 2.1.2. L’endroit et l’envers | 20 |
| 2.2. La dualité au cœur du sujet | 22 |
| 2.2.1. <u>Georgette !</u> : deux nationalités, un seul corps | 22 |
| 2.2.2. Du masculin au féminin | 24 |
| III. STRATÉGIES IDENTITAIRES D’AFFIRMATION DU MOI | 30 |
| 3.1. La dialectique du nom | 30 |
| 3.1.1. « Georgette » une fille sans nom | 32 |
| 3.1.2. La découverte du nom et du prénom : de « La petite fille qui aimait trop les allumettes » à Alice | 37 |
| 3.2. Un moi déchiré | 39 |
| 3.2.1. Je est une autre | 39 |
| 3.2.2. L’éclatement du moi | 44 |
| 3.2.3. Figures du double et alter ego | 52 |
| 3.3. Une identité en mouvement | 55 |

| | |
|---|-----|
| 3.3.1. « Je » de masques et « je » de rôles..... | 56 |
| 3.3.2. Le moi circonscrit..... | 60 |
| IV. STRATÉGIES DE REDÉFINITION DE L'ÉCRITURE : À LA RECHERCHE D'UNE TROISIÈME VOIE/VOIX..... | 64 |
| 4.1. Le paradoxe de l'écriture | 64 |
| 4.1.1. Une écriture impossible | 64 |
| 4.1.2. Une parole douloureuse | 67 |
| 4.1.3. Une écriture illisible | 70 |
| 4.1.4. Une écriture nécessaire | 71 |
| 4.2. La transgression scripturale..... | 73 |
| 4.2.1. « Désécrire » l'écriture | 73 |
| 4.2.2. La transgression de l'écriture dans <u>La petite fille qui aimait trop les allumettes</u> | 78 |
| 4.3. Un monde désenchanté sur un mode enchanté..... | 82 |
| 4.3.1. Écrire l'indicible..... | 82 |
| 4.3.2. C'est horrible comme c'est beau | 86 |
| 4.4. Défense et illustration de la francophonie..... | 92 |
| 4.4.1. L'allégorie sociologique | 93 |
| 4.4.2. Défense et illustration de la langue francophone dans <u>Georgette !</u> | 99 |
| 4.4.3. Défense et illustration de la langue francophone dans <u>La petite fille qui aimait trop les allumettes</u> | 100 |
| V. CONCLUSION..... | 106 |
| BIBLIOGRAPHIE | 116 |

CHAPITRE I

INTRODUCTION

L'apparition de la femme en tant que productrice du discours littéraire et en tant qu'objet central de ce discours correspond à l'avènement du roman dans la littérature française. Ce phénomène date du XVIIème siècle.¹ Pendant longtemps, littérarité et féminité ont paru incompatibles. On disait d'une femme dont l'écriture était reconnue comme exceptionnelle qu'elle écrivait comme un homme. Jusqu'au XIXème siècle, la loi faisait de la femme mariée la tutelle de son mari ; c'est pourquoi une femme mariée ne pouvait signer de son nom. Elle ne pouvait donc se voir attribuer le statut d'« auteure ». Pour cette raison des femmes telle George Sand, de son vrai nom Amandine-Aurore-Lucile Dupin, ont adopté des pseudonymes masculins. Dans le champ littéraire moderne, où la femme peut désormais être reconnue légalement comme l'auteure de ses écrits, son statut en tant qu'objet du discours littéraire demeure ambivalent. La femme apparaît aujourd'hui encore comme l'un des sujets les plus aptes à incarner la dualité, l'étrangeté ou l'aliénation. Ainsi, nous nous accordons avec Julia Kristeva pour dire que le lieu de naissance du roman est :

la femme. Mieux : le Sic et non (scolastique) de la femme ; donc sa fonction disjonctive d'être le Même et/ou l'Autre, le pseudo-Autre. [...]

Lieu d'occultation ou de valorisation, la femme est un pseudo-centre, un centre latent ou explicite, celui qu'on pose ostensiblement ou qu'on camoufle avec précaution pudique, le centre présent ou absent du discours romanesque (psychologique) moderne dans lequel l'homme cherche

¹ Voir à ce sujet Joan Dejean, Tender Geographies : Women and the Origins of the Novel in France. New York : Columbia University Press, 1991.

l'homme et s'y divinise, ou bien la femme veut se faire homme. (Kristeva 160-61)

Cette problématique de la femme comme incarnation de l'étranger et de l'étrangeté se retrouve dans les littératures dites « mineures », si l'on accepte la terminologie deleuzienne, ou « décentrées » si l'on accepte celle de Michel Laronde.

La littérature mineure n'est pas une littérature écrite dans une langue mineure, mais comme l'ont justement définie Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur étude sur Kafka, une littérature écrite dans une langue majeure par un groupe mineur (Deleuze et Guattari 1975 29). Trois caractéristiques permettent de définir la littérature mineure : « le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (Deleuze et Guattari 1975 29). Nous verrons dans la suite de notre analyse en quoi consiste cette déterritorialisation de la langue. Le deuxième « caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique » (Deleuze et Guattari 1975 30) et le troisième, « c'est que tout prend une valeur collective » (Deleuze et Guattari 1975 31). La littérature « beure » et la littérature québécoise appartiennent à ce type de littérature. Nous serons amenée à définir ces trois caractéristiques de la littérature mineure de manière plus explicite dans la suite de notre étude, en montrant comment elles s'appliquent au corpus.

En raison de l'évolution du statut de la femme, longtemps opprimée et marginalisée, mais qui désormais ose faire entendre sa voix, elle devient dans la littérature moderne, et dans ces littératures « mineures » en particulier, la métaphore de la minorité opprimée qui cherche à s'émanciper. Ceci est illustré dans les deux romans qui font l'objet de notre analyse : Georgette ! (1986), unique roman publié de l'auteure

« beure » Farida Belghoul², et La petite fille qui aimait trop les allumettes (1998) troisième roman du québécois Gaétan Soucy.

L'intrigue du roman Georgette ! de Farida Belghoul est concentrée en une journée, celle où la narratrice débute l'apprentissage de l'écriture à la plume à l'école française. L'espace géographique du roman, comme sa durée, est restreint puisque l'action se déroule entre l'école et la maison de la narratrice. Un indice nous permet de situer l'action à Paris, ou dans sa banlieue : on apprend en effet que le père de la narratrice est employé municipal de la Ville de Paris (G 111)³. La narratrice, dont nous ignorons le prénom, est âgée de sept ans. Elle est visiblement née en France de parents algériens ayant immigré, ce qui fait d'elle une « beure ». La narratrice est tiraillée entre deux mondes qui lui imposent deux systèmes de références culturels antithétiques. À la maison, la petite fille doit se soumettre à la loi imposée par son père et au mode de vie et à la culture algériennes, tandis qu'à l'école, elle doit obéir aux instructions de la maîtresse et tenter de s'adapter aux coutumes françaises. Ces deux systèmes de référence se contredisent, ce qui provoque chez la narratrice une véritable déchirure. Tiraillée de toutes parts, elle est traitée à l'école comme une étrangère, tandis que chez elle, on lui reproche d'être trop française. La narratrice est dès lors en proie à une profonde crise identitaire. Bien que l'action soit concentrée en moins de vingt-quatre heures, par le biais

² Farida Belghoul est la réalisatrice de deux films, C'est Madame le France que tu préfères (1983) et Le départ du père (1984). Son deuxième manuscrit, intitulé de manière provisoire La passion de Rémi, a été proposé au même éditeur à la fin des années 1980, mais il n'a pas été publié à ce jour.

³ À partir de maintenant, les références au corpus seront données selon le format suivant : (G numéro de page) pour les citations provenant de Georgette ! et (PF numéro de page) pour les citations provenant de La petite fille qui aimait trop les allumettes. Pour les citations provenant des autres romans de Gaétan Soucy, nous donnerons le titre complet du roman, suivi du numéro de page.

de retours en arrière fréquents, le lecteur découvre quelques événements passés de l'enfance de la narratrice. Le récit ne se déroule pas de façon linéaire mais plutôt de façon verticale : à un premier niveau narratif la narratrice relate sa journée à l'école. À un deuxième niveau, elle nous raconte des événements passés que les événements présents évoquent pour elle. À un troisième niveau, elle nous fait part de ses fantasmes et de ses hallucinations. L'objet qui cristallise la tension de cette journée d'école est le cahier de la narratrice. Lorsque l'institutrice cherche les devoirs de la jeune écolière, elle ne trouve que des pages blanches. Or les devoirs se trouvent de l'autre côté du cahier, là où son père lui apprend à écrire en arabe, c'est-à-dire à l'envers du cahier selon la perception française. Lorsque la narratrice réalise que c'est l'institutrice qui a numéroté les pages du cahier la première et a ainsi établi le sens, elle remet en cause le bien fondé du savoir et de l'autorité paternels. La narratrice ne sait pas encore écrire, aussi le roman se présente-t-il sous la forme d'un long monologue intérieur, entrecoupé de dialogues réels ou fictifs entre la narratrice et son entourage : les membres de sa famille, l'institutrice, sa copine Mireille et une vieille femme. À la fin du récit, la narratrice est poursuivie dans les rues par la voiture de la maîtresse et le roman s'achève ainsi, sans point final :

Je grille un feu et je traverse. Le bonheur est dans...
La roue de la voiture est sur mon ventre.
J'ai déchiré mes vêtements. Je suis toute nue comme une saleté. Je saigne sur la rue. J'ai joué ma chance : manque de pot. J'étouffe au fond d'un encrier (G 163)

Quant au roman de Gaétan Soucy, La petite fille qui aimait trop les allumettes, une seule indication géographique nous permet de situer l'intrigue à Saint-Aldor (PF 52), village québécois inventé par l'auteur où se déroule également l'action de ses précédents

romans⁴. Comme dans Georgette ! l'action est concentrée en un laps de temps très court, mais de nombreux retours en arrière nous permettent de découvrir peu à peu le passé obscur des personnages. L'identité de l'instance narrative reste longtemps problématique : le protagoniste se présente tout d'abord comme étant un jeune homme, alors que l'on découvre qu'il s'agit d'une jeune fille à laquelle son père a fait accroire qu'elle était un garçon. Pour cette raison, j'opterai pour l'appellation « narrateur-narratrice » tant que l'identité sexuelle de l'instance narrative demeurera ambiguë, afin de maintenir l'ambiguïté créée par l'auteur. Là aussi la narration est faite à la première personne du singulier. Le narrateur-narratrice rédige son « testament » (PF 20). Le roman débute sur la découverte par le narrateur-narratrice et son frère du cadavre de leur père, qui vient de se pendre. Suite à cette mort subite, le narrateur-narratrice quitte pour la première fois le domaine familial pour se rendre au village voisin et se procurer un cercueil. Le narrateur-narratrice découvre alors sa véritable identité sexuelle : elle est une jeune fille âgée de dix-sept ans environ. De retour au domaine, elle confronte la violence de son frère qui a pour ambition de remplacer leur père disparu. Le caveau à partir duquel la narratrice rédige ce qu'elle nomme son « testament » abrite le « Juste Châtiment » et une caisse de verre. L'identité du « Juste Châtiment », mystérieuse créature entourée de bandelettes, ne nous sera révélée que vers la fin du roman. Des bribes de souvenirs font surface dans la mémoire de la narratrice qui découvre peu à peu la vérité sur ses origines et sur le passé de la famille. Le « Juste Châtiment » est la sœur jumelle de la narratrice. Elle a été brûlée vive lors de la « grande calcination » (PF 150) qu'elle aurait elle-même

⁴ Les romans précédents de Soucy, L'Immaculée Conception et L'acquittement, se déroulent à Saint-Aldor, en partie du moins.

provoquée. C'est donc elle « la petite fille qui aimait trop les allumettes ». Dans cet incendie aurait péri la mère des enfants qui se trouve à présent dans la boîte de verre, dans le caveau. Grâce à une planchette de bois, la narratrice redécouvre son prénom, Alice, et celui du « Juste », Ariane. À la fin du roman, la narratrice, enceinte de son frère, est sur le point d'accoucher. La petite fille qui aimait trop les allumettes a une suite qui se présente sous la forme d'une pièce de théâtre intitulée Catoblépas (2001). La quatrième de couverture présente ainsi la pièce : « Plus qu'une suite à La petite fille qui aimait trop les allumettes, ce premier texte dramatique de Gaétan Soucy forme, à côté du roman, comme le second volet d'un diptyque. Après l'implacable tyrannie du père, c'est l'empire terrible des mères que Soucy traduit dans une langue inoubliable. » Dans Catoblépas, nous retrouvons Alice vingt ans plus tard. Elle vient d'être libérée de l'asile où on l'avait enfermée peu après son accouchement. Alice vient chercher Robert, l'enfant qu'on lui avait arraché à la naissance. Elle rencontre sur son chemin la religieuse qui a pris soin de lui pendant ces vingt années. La monstruosité physique de Robert le privant du contact des autres enfants, la religieuse s'est chargée de lui procurer de jeunes et beaux enfants avec lesquels il pouvait « faire enfant-do » (Catoblépas 40). La rencontre des deux femmes suscite une suite de révélations toutes plus dérangeantes les unes que les autres. La part monstrueuse de chacun des personnages se révèle par touches successives. La pièce suscite plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Qui est la mère biologique de Robert, le Catoblépas ? Est-ce Alice, comme le suggère le début de la pièce, ou bien la religieuse, comme celle-ci le prétend à la fin ? Qui ment ? Qui dit la vérité ? Le dénouement de la pièce nous invite à refaire le chemin que l'on vient de parcourir avec

un regard neuf. En raison de la complémentarité de La petite fille qui aimait trop les allumettes et de Catoblépas, j'intégrerai cette pièce à mon étude lorsque cela s'avèrera nécessaire.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les deux romans qui sont analysés dans cette étude appartiennent à des littératures dites « mineures ». Georgette ! de Farida Belghoul appartient en effet à la littérature « beure, » tandis que La petite fille qui aimait trop les allumettes et Catoblépas de Gaétan Soucy appartiennent à la littérature québécoise. On s'accorde désormais à dire que le terme « beur » date du tout début des années 1980 et que ce sont les enfants des immigrés maghrébins, ou immigrés de seconde génération, qui se le sont attribué afin de se soustraire aux dénominations considérées péjoratives imposées jusque-là par la communauté française. Il s'agit du substantif « Arabe » en verlan, sans le « a ». L'hypothèse selon laquelle « beur » serait une contraction de « Berbère d'Europe » fait aujourd'hui peu d'adeptes. Les parents des Beurs sont venus en France dans les années 1950, 1960. Les premiers romans beurs ont donc été rédigés dans les années 1980. Le premier de ces romans est Le thé au harem d'Archi Ahmed de Mehdi Charef, qui date de 1983. La production de cette littérature est de qualité inégale et on a souvent reproché aux romans beurs leur manque de littéarité. Le terme « beur » a en outre été contesté par une partie des écrivains auxquels il était appliqué. L'appellation a ses limites puisqu'elle tend à présenter comme homogène un groupe et une production qui ne le sont pas. Il est donc important de garder à l'esprit le fait que ce terme recouvre une réalité hétérogène. Belghoul par exemple prend ses distances vis-à-vis de cette appellation lorsqu'elle déplore la « nullité » de la production

beure : « La littérature en question est globalement nulle [...] D'un point de vue littéraire, elle ne vaut rien ou presque » (Belghoul 110) écrit Belghoul en 1987, l'année suivant la publication de Georgette !. Elle répond ainsi aux questions de Tahar Djaout qui interroge « quelques auteurs 'beurs' ou s'y apparentant » (Belghoul 109) sur la nature de la littérature beure. Belghoul reproche aux écrivains beurs de croire « que la vie est un roman » (Belghoul 110). Dès lors, l'écriture beure « ignore tout du style, méprise la langue, n'a pas de souci esthétique, et adopte des constructions banales. Cette écriture ressemble à la dernière respiration que l'on prend avant de couler » (Belghoul 110). Belghoul reproche aux écrivains beurs de limiter leur travail au témoignage sociologique destiné à un lectorat français, par opposition à un interlocuteur « intime [...] privé (soi-même par exemple) » puisque « l'écrivain doit être son premier lecteur » (Belghoul 110). En dénonçant les écueils de l'écriture beure, Belghoul définit par contraste ce que son roman n'est pas. Georgette ! ne se limite pas au témoignage sociologique. L'écriture de Belghoul n'est ni mépris de la langue, ni ignorance du style, bien au contraire. En outre, le recours au monologue intérieur et la présence d'éléments autobiographiques dans le roman semblent indiquer que l'interlocutrice principale de la narratrice est l'auteure elle-même. Le roman Georgette ! a été remarqué pour ses qualités littéraires exceptionnelles. En outre, depuis 1987, le corpus du roman beur s'est élargi et de nouveaux talents ont vu le jour. La littérature beure est une littérature de transition entre deux générations et entre deux pays. En raison du statut des Beurs, c'est une littérature éphémère : les enfants des Beurs ne sont pas considérés eux-mêmes comme tels. La littérature beure est donc doublement le fait d'une minorité.

Pour ce qui est de la littérature québécoise, il s'agit également d'une littérature mineure par rapport à la littérature française de France, et par rapport à la littérature de langue anglaise produite au Canada. Ce n'est qu'au cours du XX^{ème} siècle que la littérature québécoise est parvenue à s'affranchir des contraintes imposées par les institutions politiques et religieuses :

La forme du roman reste pauvre jusque dans les premières décennies du XX^{ème} siècle. C'est que l'idée dominante tend toujours à maintenir le Canadien français rivé à la vie paysanne, gage de permanence et de fidélité. Tout texte qui ne s'ajuste pas aux impératifs officiels, catholique/français/rural, est banni. La littérature reste prisonnière d'une esthétique placée sous le signe du terroir. Le roman vise à édifier le lecteur par la description d'un monde idéal. (Gasquy-Resch 19)

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, Soucy reprend les composantes du roman traditionnel québécois afin de déconstruire de l'intérieur ce « monde idéal » et imposer la vision d'un monde désenchanté sur un mode enchanté.

S'il est habituel de trouver des études mettant en parallèle deux ou plusieurs romans beurs ou bien des romans appartenant à la littérature migrante du Canada⁵, peu de rapprochements ont été faits entre des romans beurs et des romans québécois « pure laine ». Or, il existe de véritables échos et correspondances entre littérature québécoise « pure laine » et littérature beure. Ces deux littératures sont des littératures de la migration intérieure. Dans le cas de la littérature beure, le terme migration évoque surtout le statut « d'immigrés » des Beurs. Or, les Beurs ne sont pas des immigrants au sens propre : ils n'ont jamais immigré en France, ils y sont nés. Ils sont cependant des

⁵ La littérature migrante du Canada est la littérature écrite au Canada par des étrangers. Pour ne citer que deux exemples, les romans de Ying Chen, auteure d'origine chinoise et ceux de Mauricio Segura, écrivain originaire du Chili, appartiennent à cette littérature.

déracinés qui ne s'identifient ni tout à fait à la culture française, ni tout à fait à la culture maghrébine. Quant à la littérature québécoise, c'est aussi une littérature de la migration et du déracinement. Les grands espaces canadiens sont propices aux déplacements de population et l'histoire du pays est faite de migrations. Dans la littérature québécoise contemporaine, le déracinement est intérieur. Il se traduit à travers la quête identitaire. La prise en compte de ces correspondances entre littérature beure et littérature québécoise nous permet de voir que ces deux littératures d'horizons différents s'éclairent, se correspondent et se répondent, dans un dialogue enrichissant. Ce rapprochement est justifié, à notre avis, dans le cas de Georgette ! et de La petite fille qui aimait trop les allumettes. En effet, les enjeux tant identitaires que littéraires de ces deux romans, ainsi que les stratégies mises en place par leur auteur sont, selon nous, similaires. Comme nous venons de le dire, ces deux romans n'appartiennent pas d'emblée à la littérature française. Le journaliste Pierre Lepape explique ainsi que « si un écrivain québécois désire être reconnu hors des limites de son pays, s'il souhaite légitimement être apprécié par les lecteurs français, par exemple, il doit subir un examen de passage » (Lepape I)⁶. Il en est de même pour la littérature beure. Ces deux littératures tendent à être repoussées aux marges de la littérature française, marges dans lesquelles évolue la littérature francophone. En outre, bien que le français soit la langue principale de Gaétan Soucy et Farida Belghoul, il ne s'agit dans aucun cas de la langue unique de l'auteur. Dans le cas de Farida Belghoul, l'arabe est la langue de ses parents et nous verrons comment cette

⁶ L'article de Pierre Lepape sur La petite fille qui aimait trop les allumettes a d'abord été publié dans le journal Le Monde du 19 mars 1999, puis il a été repris en tant que préface au roman dans l'édition du Seuil de 2000. Les références que nous donnons ici sont celles de cette édition.

langue est représentée dans Georgette !. En ce qui concerne Gaétan Soucy, la langue à laquelle on pense immédiatement après le français est l'anglais, qui est effectivement présent dans le roman, puisqu'il écrit depuis le Québec. Cependant, une troisième langue mérite d'être mentionnée : le japonais. En effet, Gaétan Soucy parle le japonais et certains critiques ont décelé des tournures japonaises dans le style de son roman La petite fille qui aimait trop les allumettes. Nous allons voir en quoi ce plurilinguisme a son importance dans les deux romans étudiés ici.

Pour ce qui est des personnages, dans les deux romans nous avons affaire à une narratrice dont l'identité est d'entrée de jeu problématique et présentée comme telle. Le titre Georgette ! est comme un cri jeté au visage du lecteur. Bref et agressif en raison du point d'exclamation, il est également trompeur puisque « Georgette » n'est pas le prénom de la narratrice, ni celui d'aucun des personnages du roman. Quant à La petite fille qui aimait trop les allumettes, c'est un titre étonnamment long. Là aussi il y a mystification puisque ce titre ne fait pas directement référence au personnage central du roman. Les titres des deux romans sont donc dignes d'être analysés, et nous verrons en quoi ces titres induisent une attitude particulière de la part du lecteur. Les enjeux de chacun de ces romans concernent la question de l'identité, mais aussi celle de la langue et de la littérature. Ces romans s'inscrivent en outre de manière efficace dans le contexte socio-politique où ils ont été écrits. Par ailleurs, si aucun de ces livres n'est une autobiographie à proprement parler, tous deux contiennent des éléments autobiographiques. Dans le cas de Georgette !, ces éléments ont déjà été analysés par la critique. Il s'agit bien sûr du fait que la narratrice et l'auteure de Georgette ! sont des jeunes filles ou femmes beures,

c'est-à-dire qu'elles sont nées en France de parents algériens ayant immigré. De plus, le père de la narratrice comme celui de l'auteure occupe, ou occupait, la fonction de balayeur. Outre ces deux éléments, il est difficile de distinguer ce qui relève de la fiction de ce qui relève du vécu de l'auteure. Il est également possible, à notre avis, de déceler dans La petite fille qui aimait trop les allumettes des éléments de nature autobiographique. En effet, lors d'une entrevue avec Stéphanie Jasmin, Gaétan Soucy confie que son père avait été prêtre, puis avait « renoncé à ses vœux et jeté sa soutane aux orties » (Soucy 2001 88), ce qui est aussi le cas du père de la narratrice du roman. Par ailleurs, les troubles d'identité sexuelle dont la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes est victime ne sont pas totalement étrangers à Soucy, qui confie au cours de cette même entrevue que son enfance a été plutôt semblable à celle d'une petite fille qu'à celle d'un petit garçon :

j'ai pris conscience rétrospectivement que mon enfance avait été plus près de l'enfance d'une petite fille que de celle d'un petit garçon, en fin de compte. Non pas que j'aie été élevé avec des poupées, mais, comme les petites filles me semble-t-il, j'entretenais des rapports très suivis avec des personnages imaginaires, je vivais entouré de lutins dont je connaissais par cœur les chagrins et les prénoms. (Soucy 2001 72)

Le rapprochement que nous faisons ici entre les deux romans est d'autant plus riche que nous avons affaire à des auteurs de sexe différent, bien que les instances narratives soient toutes deux des femmes. Ceci illustre parfaitement ce que nous disions au début de notre introduction, à savoir que le sujet féminin est un de ceux qui se prêtent le mieux à la cristallisation des questions de l'étrangeté et de la dualité du moi. Cela est vrai tant pour les auteures que pour les auteurs.

Méthodologie

Notre étude se donne pour but de révéler la spécificité des deux romans étudiés. Afin de rendre justice à la richesse du corpus choisi, notre méthode d'analyse combinera les approches psychanalytique, sociocritique, littéraire et linguistique. Notre sujet nous amènera à considérer les personnages et, en particulier, les instances narratives, dans toute leur réalité psychique. L'approche psychanalytique nous paraît la plus apte à analyser en profondeur la densité des personnages, au niveau conscient et inconscient. En outre, c'est celle qui a été privilégiée jusqu'à présent par la critique pour les études portant sur Georgette !. À ce titre on peut signaler l'analyse très complète de Michèle Bacholle portant sur les notions du « double bind » et de la transculturation⁷. Dans son livre, Un passé contraignant : *double bind* et transculturation, Bacholle analyse le personnage-narrateur de Georgette ! en tant que sujet schizophrène. L'analyse de Bacholle rapproche le roman de Belghoul de l'œuvre d'Annie Ernaux et de celle d'Agota Kristof. À travers son livre, Bacholle se donne pour tâche « de montrer que le double et/ou la schizophrénie sont en fait la représentation littéraire de la situation de *double bind* » et elle se propose « d'évaluer les effets de cette mise par écrit – sur les auteurs surtout, mais aussi sur la langue et la production littéraire » (Bacholle 2000 13). Bacholle privilégie l'approche psychanalytique.

La psychanalyse nous paraît néanmoins insuffisante à rendre compte à elle seule de la richesse des romans choisis. En raison des origines des auteurs, il s'avère indispensable de prendre en compte la dimension sociologique et culturelle de leur

⁷ Michèle Bacholle, Un passé contraignant : *double bind* et transculturation. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000.

œuvre. Pour cela nous ferons appel à la sociocritique, c'est-à-dire que nous considérerons Georgette ! et La petite fille qui aimait trop les allumettes en fonction du contexte social dans lequel ces romans ont été écrits. Les sociologues considèrent en effet que l'identité est avant tout forgée en société dans et par les relations que nous entretenons avec autrui (Rye et Worton 19). Du même coup, nous serons amenée à analyser ces œuvres d'un point de vue géocritique, c'est-à-dire en considérant le lieu de production de ces œuvres ainsi que les espaces déconstruits, reconstruits et représentés par ces romans. L'approche sociologique et l'approche géocritique sont ici indissociables. Néanmoins, si l'on s'en tenait là, tout resterait encore à dire sur les œuvres qui font l'objet de notre étude. Il s'avère nécessaire pour rendre justice à ces deux romans de les analyser d'un point de vue littéraire et linguistique, car c'est à notre avis de ce point de vue là qu'ils se ressemblent le plus et qu'ils innovent réellement. Nous pouvons en effet appliquer à Georgette ! et à La petite fille qui aimait trop les allumettes ce que Crystel Pinçonat affirme au sujet des romans de l'immigration en général dans une perspective géocritique :

Il serait dangereux de ne retenir que la texture et, du même coup, l'intérêt prioritairement sociologique et ethnologique des romans de l'immigration. La catégorie serait dès lors fermée, discriminatoire comme celle de paralittérature. Pour élargir son spectre et prendre en compte le travail poétique, on peut dire que ce type de littérature présente des traits communs à toutes les écritures minoritaires : dimension souvent autofictionnelle, point de vue communautaire, thématiques relevant fréquemment d'une problématisation de l'identité (invisibilité, visibilité et révolte, ou entre-deux), inscription par ce que l'on pourrait comparer à des points de capiton de l'héritage culturel (insertion ponctuelle d'un lexique étranger, motifs folkloriques et figures mythiques traditionnelles), pratique de l'hybridation sous toutes ses formes, et recherche d'une voix spécifique enfin, quête qui va de pair avec tantôt une fragilisation de la langue ou, à

l'inverse, une hyper-correction et une obsession de la langue. (Pinçonat 85-6)

Les caractéristiques des littératures minoritaires énoncées ici par Pinçonat s'appliquent toutes aux deux romans qui font l'objet de notre étude. Comme nous l'avons remarqué, Georgette ! comme La petite fille qui aimait trop les allumettes comportent des éléments autobiographiques. Nous pouvons alors dire que ces deux romans sont des autofictions. De plus, les résumés des romans ont montré que la thématique de l'identité y était centrale et c'est de cela dont nous traiterons dans les deux chapitres suivants.

Dans le deuxième chapitre, nous verrons quels sont les éléments qui sont à l'origine de la crise identitaire des deux instances narratives. Dans Georgette ! et dans La petite fille qui aimait trop les allumettes c'est le père qui au départ établit le sens, qu'il s'agisse du sens du cahier de l'écolière dans le roman de Belghoul ou du sens de la vie de la narratrice de Soucy. Confrontées au monde extérieur, les normes instaurées par le père volent en éclats. La dualité des instances narratives est ainsi révélée au grand jour : la narratrice de Georgette ! est divisée entre deux cultures tandis que celle de La petite fille qui aimait trop les allumettes hésite entre deux identités sexuelles.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons les stratégies mises en place par les narratrices pour construire leur identité. La construction identitaire passe par le voilement du nom dans Georgette ! et par son dévoilement dans La petite fille qui aimait trop les allumettes. Ce chapitre nous permettra de montrer dans quelle mesure les deux jeunes filles sont aliénées et comment leur identité se dédouble, voire se multiplie à l'infini. Chacune des narratrices a en effet une identité mouvante qui se laisse difficilement saisir.

Dans le quatrième chapitre, nous montrerons qu'en tant que littérature mineure ces deux romans expriment le paradoxe d'une écriture à la fois impossible et nécessaire. Pour dépasser ce paradoxe, l'écriture de Belghoul et celle de Soucy doivent se faire transgression. De plus, en tant qu'appartenant à la littérature mineure, ces œuvres se hissent immédiatement au niveau politique. Enfin, nous verrons comment Belghoul et Soucy se font, par le biais de la langue, les défenseurs de la langue francophone.

CHAPITRE II

UNE IDENTITÉ EN CRISE

2.1. Le discours patriarcal : établir le sens

2.1.1. Dieu « le père » (La petite fille qui aimait trop les allumettes)

Avant le début du roman La petite fille qui aimait trop les allumettes, la narratrice et son frère évoluent dans un monde où leur père remplit la fonction d'un Dieu tout puissant puisqu'il les a, à l'instar du Dieu des Chrétiens dans la Genèse, « façonnés avec de la boue » (PF 31). C'est le père qui a établi tous les codes et toutes les règles qui régissent leur monde et leurs activités quotidiennes. Il est la référence suprême, le modèle par excellence et, par conséquent, le maître absolu du sens : c'est lui qui donne un sens à la vie de ses enfants et c'est lui qui en établit la direction. Dès lors, à sa mort, les deux adolescents sont désorientés car ils se retrouvent sans repères. Ceci les oblige donc à « prendre l'univers en main » (PF 13). Sans le père, ils sont perdus :

Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce, ses *décrets* si subitement tombés en poussière, tout ça gisait dans la chambre de l'étage d'où papa nous *commandait* tout, la veille encore. Il nous fallait des *ordres* pour ne pas nous affaisser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. Sans papa nous ne savions rien faire. À peine pouvions-nous par nous-mêmes hésiter, exister, avoir peur, souffrir. (PF 13 ; *c'est nous qui soulignons*)

Dans ce contexte, le terme « décrets » nous rappelle « les décrets du Seigneur » ou « les décrets du ciel » de la Bible, d'autant plus que la chambre du père se trouve à « l'étage », c'est-à-dire en hauteur par rapport aux enfants. Dans ce passage nous voyons que le père est celui qui « commandait » et dont les « ordres » étaient nécessaires à la survie des

enfants. Le rapprochement entre la figure du père et celle de Dieu est corroboré par l'allusion faite un peu plus loin aux « douze articles du code de la bonne maison » (PF 17) qui ne peut manquer d'évoquer les douze commandements donnés par Dieu à Moïse. Il s'agit en outre d'un « très joli document, qui remonte à des siècles et des siècles, avec lettrines et enluminures » (PF 14) et qui se trouve sur un « rouleau » (PF 14), comme c'était le cas des parchemins de papyrus dans l'Antiquité. Ici encore, la formulation « des siècles et des siècles » n'est pas sans rappeler la dernière phrase du « Notre Père » : « pour les siècles des siècles ».

Le père apparaît également comme une sorte de Christ. Ainsi, à sa mort, le narrateur-narratrice souligne le fait que le père doit être enterré avec un suaire (PF 18). Ensuite, lorsqu'il-elle se rend au hangar, le narrateur-narratrice confectionne une croix, faute de pouvoir confectionner un cercueil tout entier. Le narrateur-narratrice attribue en outre des pouvoirs surnaturels à son père qui « aurait été capable de choses miraculeuses, faire jaillir de l'eau d'un rocher, changer des mendiants en arbres, confectionner des souris avec des cailloux, et quoi encore » (PF 26). De plus, il semble que le père ait été prêtre, comme le révèle le contenu de son armoire : « des crucifix, les vêtements de prêtre de papa » (PF 25). Nous apprenons plus tard que l'un des exercices du père consistait à s'accrocher en croix à un mur et à se faire flageller par sa fille avec un torchon mouillé, tandis que son fils lui étirait les os du dos. De cette façon, le père remettait en scène la passion du Christ.

En raison de l'assimilation du père à Dieu le père dans l'esprit des deux enfants, il paraît logique que le narrateur-narratrice s'attende à ce que l'univers s'effondre suite à la

mort de ce père démiurge : « il est mort. L'étrange en prononçant ces mots, c'est qu'il ne se passait rien. L'univers ne se portait pas plus mal que de coutume » (PF 17).

Contrairement aux attentes du narrateur-narratrice, le monde continue de tourner une fois le père mort, ce qui laisse penser qu'il y a dû y avoir usurpation. Le père s'était attribué des pouvoirs qui ne lui revenaient peut-être pas. Le sens qu'il avait donné aux choses et, surtout, à la vie de ses enfants, n'était donc pas nécessairement le bon.

Dans ce monde clos gouverné par le père, les deux enfants n'ont pas d'existence individuelle. D'une part, parce qu'ils ne font rien qui ne leur soit commandé par le père et, d'autre part, parce que le père refuse de les distinguer l'un de l'autre, les appelant tous les deux « fils ». Ainsi, lorsque le narrateur-narratrice est interrogé(e) sur son identité, il-elle répond :

- Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore.
- Et comment faisiez-vous pour savoir auquel des deux il s'adressait ?
- La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'était moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit frère, il disait : « Pas toi, l'autre, » tout simplement, ça n'a jamais posé de problèmes à personne. (PF 81-2)

Les deux enfants ignorent donc tout de leur véritable identité. Ils ne connaissent ni leur nom, ni leur prénom. Plus grave encore, le personnage-narrateur a toujours été traité comme un garçon, alors que le récit nous révèle qu'elle est une jeune fille. Le père lui a donc imposé un sens, une orientation sexuelle qui n'est pas la sienne. Pour que le narrateur-narratrice puisse découvrir sa véritable identité, la première étape nécessaire est la mort du père, puisque

Si la mort du père scelle la fin de ce monde, libérant un imaginaire qui rapidement s'emballe, une parole qui se décompose, c'est bien parce qu'il

est le terme essentiel, l'interprète qui cimente ce mortier indispensable... et que sa disparition dénoue les liens nécessaires au maintien du sens. Ses lois, codes et décrets assuraient à cet univers une certaine cohérence, impure et corrompue peut-être, mais essentielle à sa sauvegarde. Lui disparu, l'ensemble se défait aussitôt. (Biron 391)

La mort du père pousse le narrateur-narratrice à confronter le monde extérieur, monde dans lequel les règles établies par le père n'ont plus de prise. C'est donc « la rencontre avec le monde extérieur qui déclenche la quête identitaire » (Den Toonder 74). Au contact du monde extérieur, la narratrice va être poussée à s'interroger sur son identité et à découvrir qui elle est véritablement. Sa quête lui permettra de découvrir, non seulement sa propre identité, mais aussi celle de son entourage : sa mère et sa sœur jumelle en particulier.

2.1.2. L'endroit et l'envers

La problématique du sens rencontrée dans La petite fille qui aimait trop les allumettes est illustrée de manière plus tangible dans Georgette ! où deux cultures s'affrontent sur le terrain de la langue et, plus particulièrement, celui de la langue écrite à travers le personnage du père et de l'institutrice ; l'enjeu de leur affrontement est l'établissement du sens de l'écriture. Au temps de la colonisation, les Français imposaient leur langue aux peuples colonisés en créant des écoles où la langue française était obligatoire, ainsi qu'en faisant de la langue française la langue officielle du pays. Il s'agit dans ce cas d'une colonisation culturelle qui peut être assurée par le biais de l'éducation. Dans Georgette ! on retrouve dans chaque camp cette volonté d'apprendre à la jeune fille sa langue, d'ainsi définir le sens de l'écriture et, donc, d'établir la langue de référence

afin de s'appropriier un peu plus l'enfant. Il s'agit du français pour l'institutrice et de l'arabe pour le père. Or, il est certain qu'« Apprendre à écrire et à lire le français est pour l'institution le plus sûr des marquages, surtout lorsque les parents sont analphabètes » (Durmelat 40). L'apprentissage du français est d'autant plus nécessaire à la petite fille qu'elle vit en France. Pendant la journée, elle apprend le français et le soir son père lui apprend l'arabe. Dès lors, le cahier de la narratrice devient le lieu où se cristallise cette opposition entre langue française et langue arabe. Le père de la narratrice lui apprend à écrire en arabe, c'est-à-dire de droite à gauche et de haut en bas, mais aussi à l'envers d'un cahier français. Or pour la narratrice, c'est son père qu'elle a vu le premier écrire dans son cahier, c'est donc lui qui en a établi le sens vrai : « Un jour, il ouvre à l'endroit mon cahier tout neuf » (G 43). Mais ce qui est l'endroit pour le père est l'envers pour l'institutrice :

Mon cahier dans les mains, elle recherche mon écriture. Et ne trouve que des feuilles blanches. [...] Mon écriture est de l'autre côté ! [...] Elle feuillette toujours les dernières pages ! Pourtant il est pas compliqué mon cahier : les dernières pages sont usées. (G 41-2)

Par conséquent, la narratrice est déroutée par l'endroit et l'envers, différents selon la culture arabe ou occidentale. Elle est incapable de déterminer qu'elle est la première page de son cahier (Bacholle 1999 6). Elle commence à douter de ses certitudes et ne sait plus qui de son père ou de l'institutrice a raison : « Mon cahier est sous mes mains. À l'envers ou à l'endroit ? » (G 57) Finalement, quand l'institutrice lui montre les pages qu'elle a numérotées, la narratrice comprend que le sens instauré par son père est l'opposé du sens imposé par son institutrice :

— C'est facile, pourtant, de reconnaître l'endroit de l'envers !... Regarde : page numéro 1... J'ai numéroté chaque page... [...]
Son ongle rouge tape sur le numéro 1. (G 57)

L'institutrice est celle qui la première a établi le sens du cahier. Cette découverte conduit la narratrice à remettre en cause l'autorité de son père, et la légitimité de son enseignement :

Je croirai plus jamais ce que je vois.
J'ai vu mon père écrire le premier sur mon cahier, et j'étais fière de lui. Pourtant, c'était pas vrai : il était le deuxième. J'étais fière comme une andouille. [...] C'est le premier écrivain qui donne le sens à mon cahier, c'est pas le deuxième ! (G 57-8)

La narratrice réalise que l'institutrice avait numéroté les pages de son cahier à son insu et ce avant que son père ne commence à écrire sur le cahier. L'institutrice est donc celle qui a établi le sens originel du cahier et de l'écriture. Elle a en quelque sorte fait la conquête de l'espace textuel la première et, dès lors, elle est, à double titre, la maîtresse (maître et institutrice) du sens. Pour la narratrice, il faut absolument que soit l'institutrice, soit son père, ait tort. Les deux ne peuvent avoir raison. La petite fille a besoin de repères stables et fiables. Elle n'est pas en mesure de comprendre que, d'un point de vue arabe, son père a lui aussi raison.

2.2. La dualité au cœur du sujet

2.2.1. Georgette ! : deux nationalités, un seul corps

Un autre épisode de Georgette ! illustre cet affrontement entre deux pôles, mais cette fois-ci ce sont deux nationalités, plutôt que deux cultures, qui s'affrontent. Le jour de la leçon d'écriture, la narratrice se couvre la main d'encre bleue, l'encre de

l'institutrice avec laquelle elle doit apprendre à écrire en français : « Mon doigt au bord du verre a glissé dedans. [...] Il est tout bleu et sale. [...] Je me salis la main jusqu'au coude. Le bleu dégouline sur mon bras » (G 20). Or, cet incident lui remémore immédiatement un autre souvenir, mais où cette fois, c'est la culture algérienne qui est mise en avant : « Un jour, ma mère a dessiné dans ma main un croissant de lune et une étoile » (G 20). Ce sont les deux symboles du drapeau algérien que la mère a dessinés au henné sur la main de sa fille. Si elle trouve ce dessin « joli et magnifique » (G 20) tant qu'elle est à l'intérieur de la maison de ses parents, où la culture maghrébine domine, en revanche, dès qu'elle se retrouve dans la rue, c'est-à-dire dans un environnement français, elle s'empresse de cacher sa « main dégueulassée par la terre rouge » (G 20), car le dessin ne lui plaît plus du tout. La mise en parallèle de ces deux anecdotes conduit Martine Delvaux à voir dans le bleu de l'encre, le bleu du drapeau français, en rivalité avec le croissant de lune, de l'étoile, et de la couleur rouge du drapeau algérien (Delvaux 687). Dès lors, c'est le corps de l'enfant que les deux pays tentent de s'approprier en marquant de leur sceau respectif. Cependant, pour la narratrice, le dessin que trace l'encre bleue sur sa main, comme le dessin au henné de sa mère ne sont pas beaux : « Celui-là n'est pas beau non plus. C'est une araignée bleue » (G 20-1). La narratrice refuse donc de donner la préférence à l'un ou l'autre des dessins, refusant ainsi symboliquement de choisir l'une ou l'autre des cultures que l'on cherche à lui imposer.

Si la narratrice de Georgette ! est déchirée entre deux cultures, celle de La petite fille qui aimait trop les allumettes quant à elle est déchirée entre deux sexes, puisqu'au début du roman, elle ignore sa véritable identité sexuelle.

2.2.2. Du masculin au féminin

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, comme dans le roman de Belghoul, l'auteur adopte une stratégie textuelle qui consiste à induire le lecteur en erreur en le lançant sur de fausses pistes. En effet, après la lecture du titre, le lecteur est en droit de penser que le personnage principal du roman de Soucy est « la petite fille » en question. Or, nous découvrons rapidement que dans la première partie du récit, le personnage-narrateur se réclame du sexe masculin. Le premier élément sémantique qui révèle la prétendue masculinité du narrateur-narratrice est un adjectif : le narrateur-narratrice se dit « outré » (PF 17) là où l'on s'attendrait à lire « outrée, » face à son frère geignard, qui pleure la mort de leur père. L'absence d'accord peut d'abord passer inaperçue aux yeux du lecteur mais elle devient de plus en plus perceptible dans la suite du récit avec une phrase comme : « je ne suis pas rancunier » (PF 19) là où l'on est en droit d'attendre « je ne suis pas rancunière. » L'absence d'accord est évidente en raison de la différence phonétique qui existe entre « rancunier » et « rancunière. »

Ce sont des indices parsemés ici et là qui progressivement sèment le doute dans la conscience du lecteur : ainsi, le narrateur-narratrice dit avoir des « enflures », élément qui habituellement caractérise les femmes, qu'elles soient, pour reprendre les mots du narrateur-narratrice, « putes » (PF 54, 70) ou « saintes vierges » (PF 54, 70). Nous découvrons progressivement que le terme « enflures » fait référence à la poitrine des femmes. De plus, nous apprenons que le personnage-narrateur a les cheveux longs. Cet élément n'est pas suffisant pour conclure à la féminité du narrateur-narratrice, mais il ne peut manquer d'attirer l'attention du lecteur lors d'une deuxième lecture de l'œuvre. Un

autre élément que l'on note à la deuxième lecture du roman est l'allusion anodine faite à la relation incestueuse que le narrateur-narratrice entretient avec son frère : « il ne sait faire que ça mon frère, rire ou chialer, ou me gigoter dessus » (PF 59). Nous reviendrons plus tard sur la portée de cette phrase et la problématique qu'elle implique.

Un certain doute semble néanmoins exister dans l'esprit du narrateur-narratrice en ce qui concerne son identité sexuelle. En effet, lorsqu'il-elle lit des romans de chevalerie, il-elle ne sait à quel personnage s'identifier : « je ne savais plus trop si j'étais moi-même le chevalier, ou la princesse » (PF 21). Or, à la lecture d'un conte de fées, il y a peu de probabilités qu'un jeune homme sûr de sa sexualité hésite entre s'identifier au personnage masculin ou au personnage féminin. Cette ambiguïté sexuelle se retrouve dans les paroles que le frère adresse au narrateur-narratrice suite à la visite d'un « semblable » vêtu de noir : « monsieur rêve au prince charmant ! Yo-ho, monsieur est amoureux ! » (PF 41) Le terme « monsieur » utilisé par le frère pour désigner le narrateur-narratrice montre qu'il le-la considère comme un homme. Cependant, le reste de la phrase suggère le contraire, puisqu'il accuse le narrateur-narratrice de « rêve[r] au prince charmant, » laissant penser qu'il s'agirait plutôt d'une femme. L'ambiguïté sexuelle du narrateur-narratrice apparaît également lorsque son frère lui accole l'épithète de « monsieur la jupe » (PF 100). Un peu plus loin il lui ordonne : « Fiche-moi le camp avec tes enflures ! » (PF 101) Son frère a donc conscience de leur différence physique, d'autant plus que les deux adolescents ont des rapports sexuels.

Un autre indice qui nous révèle peu à peu la véritable identité sexuelle de la narratrice est l'allusion aux menstruations de l'adolescente. Ainsi, dans ses moments de

colère elle nous dit qu'elle « jette du sang » aux personnes qui la dérangent, et à son frère en particulier. Elle revient à plusieurs reprises sur ses saignements : « les fois où je dégouttais de sang... Je m'expliquerai plus tard sur toutes ces affaires de sang qui doivent paraître étranges, et qui le sont effectivement » (PF 63). Plus loin elle nous dit : « J'aurais aimé mettre les doigts dans ma culotte et lui jeter du sang, mais je n'avais pas de sang ce jour-là, c'était cicatrisé jusqu'à la prochaine fois » (PF 70). D'après elle, ces saignements ont commencé le jour où elle a « perdu [s]es couilles » (PF 79). Elle explique l'événement de la façon suivante :

Durant des jours ça s'est mis à saigner, et puis ça cicatrise, et puis ça repart encore, ça dépend de la lune, ah la la, tout ça est à cause de la lune, et j'ai commencé à avoir mes enflures sur le torse aussi. Mon frère riait parce que mon père m'a fait porter cette jupe pour pas que le sang tache quand il déborde, et ça me mettait en colère que mon frère rie, et je courais après lui pour lui en jeter à plein doigts, du sang. (PF 79)

Ce qu'il-elle décrit là correspond à la période de la puberté d'une jeune fille. Puis il-elle nous confie qu'il-elle a toujours dû « pisser accroupi » (PF 79). En fait, la narratrice a toujours eu conscience de sa différence, une différence qu'elle a été forcée de nier :

Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute, je n'ai pas attendu qu'un chevalier me traite de petite chèvre sauvage pour m'en douter. Mais il y avait que mon père me traitait comme son fils, et ça me mettait une barre entre les jambes, au figuré. Je veux dire qu'il m'était interdit de me déplacer librement en moi-même, où j'étais toute coincée, étouffée, incapable de m'acheminer tranquillement vers ma toute simple vérité. (PF 167)

La mort du père constitue donc le premier pas vers la libération de la jeune fille qui peut enfin devenir elle-même.

C'est en sortant du monde clos créé par son père, en quittant le domaine familial et en se rendant au village qu'elle va pouvoir découvrir qui elle est véritablement, au

contact de ses « semblables ». Lorsque la narratrice franchit les limites du domaine, limites que son père lui avait interdit de dépasser, l'univers patriarcal vole en éclats. La narratrice fait la découverte de son corps, qui devient objet désirable et désirant au contact de l'inspecteur des mines, le premier homme qu'elle rencontre en dehors du monde clos dans lequel elle a évolué jusqu'à présent. La narratrice fait peu à peu la découverte de sa féminité, une découverte qui se fait dans un premier temps à travers les mots. Les paroles du prêtre révèlent au lecteur la féminité de la narratrice : « Elle est folle. Ou elle est possédée. » (PF 72) Ce qui fait dire au narrateur-narratrice : « Les soutanes ne connaissent pas le genre des mots, si j'en juge » (PF 72). L'inspecteur des mines traite lui aussi résolument le narrateur-narratrice comme une jeune fille : « — Vous ne voyez pas que vous l'effrayez ? Elle est toute tremblante. » (PF 73) Mais le narrateur-narratrice persiste à rejeter cette féminité que l'on tente de lui imposer par les mots : « Un autre qui me prenait pour une pute, il devait en juger sur mes enflures, je suppose, et je lui ai envoyé dire par mes yeux » (PF 73). Le lecteur découvre ainsi avec certitude l'identité féminine de la narratrice, alors qu'elle-même persiste à la nier. C'est l'inspecteur des mines qui finalement formule de manière explicite la confusion sexuelle qui se trouve au cœur de la problématique identitaire du narrateur-narratrice :

— Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon ?... Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille ? Et même, je dirais... (ses lèvres découvrirent toutes ses dents, ce qui me fit songer au soleil quand il se fraie un petit passage entre deux nuages dans notre domaine) et même je dirais une très très jolie jeune fille. (PF 78 ; *c'est l'auteur qui souligne*)

Cependant, ces mots ne suffisent pas à persuader la narratrice. Celle-ci fait véritablement la découverte de sa féminité à travers les sentiments amoureux et à travers la découverte

de la sensualité. Ainsi, elle éprouve du désir pour l'inspecteur des mines : « Rien qu'à le voir j'avais comme une envie de passer ma langue sur toute sa figure, de mettre son nez dans ma bouche » (PF 71), mais elle ignore la nature et la raison de ses sentiments : « il se passe parfois dans ma tête et dans mon corps des choses qui sont de véritables énigmes pour moi-même. » (PF 71) La découverte de sa féminité passe ainsi par l'expérience du désir. Elle se prend même à « rêver aux beaux chevaliers » (PF 71). Petit à petit, elle est submergée par des désirs sensuels et des sentiments qu'elle croit ne pas être naturels : « je craignais un peu les envies de mon cœur, c'est le moins qu'on puisse dire, et selon ce que nous dictent la nature et la religion, c'est de mon frère bien évidemment qu'il convient que je sois amoureux, pas d'un autre. » (PF 74) Finalement, c'est le regard que l'inspecteur des mines pose sur elle qui la transforme en femme : « Il m'a considéré d'une façon qui m'a fait tout chaud dans les enflures et jusque dans les cuisses, car ces choses sont reliées, par vertu magique. Si mon frère me regardait plus souvent comme ça, me disais-je, la vie serait une forêt enchantée. » (PF 77) Peu après, l'inspecteur des mines et la narratrice se retrouvent serrés l'un contre l'autre, et la narratrice fait ainsi l'expérience de son corps de femme :

mes dents mordillaient sa joue et je léchais son nez, son front, ses paupières, ses cheveux débordant de mes mains. Je sentais courir ses paumes sur moi, comme s'il voulait me prendre par tous les bouts à la fois, il me serrait comme pour m'enfoncer à l'intérieur de sa personne pleine de bonnes odeurs de cèdre, de céleri et de sapin, et moi je mourais à chaque fois et j'avais envie de mourir encore, et que ça recommence à chaque instant pour toujours. (PF 84)

C'est grâce à cette expérience sensuelle que la narratrice va pouvoir finalement accepter son corps de femme.

Immédiatement après cet épisode, la narratrice parle d'elle-même à la troisième personne du singulier : cette distanciation lui permet de commencer à accepter sa féminité. Sans s'avouer l'évidence, c'est-à-dire le fait qu'elle est une jeune femme, l'idée fait chemin en elle. Elle parle désormais d'elle-même comme d'une « chèvre sauvage, » et non plus comme d'un garçon. Elle envisage l'hypothèse selon laquelle elle serait peut-être « une sainte vierge, avec enflures et ruisseaux de sang saisonniers » (PF 85). Elle commence alors à accorder les adjectifs qui la concernent au féminin : « je suis une petite chèvre farouche, même dédaignée, même ratée... Je me suis réfugiée... » (PF 85). Son rapport avec son propre corps s'en trouve modifié : alors qu'auparavant elle parlait de son « torse » (PF 79), elle a dorénavant conscience qu'elle a une « poitrine » (PF 86).

La narratrice de Georgette ! comme celle de La petite fille qui aimait trop les allumettes évolue dans un univers patriarcal dans lequel le père est, au début du roman, le maître absolu du sens. Confrontés avec le monde extérieur, l'autorité et le discours du père sont en porte-à-faux, ce qui entraîne une profonde remise en cause identitaire des deux instances narratives. Chacune d'entre elles est alors amenée à redéfinir et à affirmer son moi en construisant son identité.

CHAPITRE III

STRATÉGIES IDENTITAIRES D’AFFIRMATION DU MOI⁸

3.1. La dialectique du nom

Dans Georgette! comme dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, le titre fait référence de manière indirecte à l’identité de la narratrice. Dans Georgette!, la stratégie identitaire mise en place par la narratrice consiste en un mouvement qui fait aller le lecteur du prénom « Georgette » à l’absence complète de nom, tandis que dans La petite fille qui aimait trop les allumettes le lecteur ne connaît pas le prénom du personnage-narrateur et il le découvre à la fin du roman. Nous avons conscience de la complexité de la notion d’identité. Nous ne croyons pas qu’il soit possible aujourd’hui encore d’aborder cette notion d’un point de vue essentialiste : il n’existe pas d’identité préconstruite et unifiée qu’il s’agirait de découvrir, mais il existe en revanche une identité polysémique/pluridimensionnelle en construction. En outre, l’identité n’est pas composée uniquement à partir de ses racines, mais, à l’image du rhizome, elle se multiplie et se renouvelle sans cesse grâce aux nouvelles tiges aériennes qu’elle développe. Le rhizome est à l’origine un terme de botanique qui désigne une

tige souterraine vivace plus ou moins allongée, ramifiée ou non, pourvue de feuilles réduites à l’état de très petites écailles, émettant chaque année des racines adventives et un bourgeon apical qui donne naissance à une tige aérienne, légèrement enfouie dans le sol dans lequel elle pousse

⁸ Une partie de ce chapitre a été présentée au troisième colloque étudiantin du département de français de l’Université de Victoria, au Canada, le 19 mars 2005, sous le titre « Stratégies identitaires dans Georgette! de Farida Belghoul ».

horizontalement ou affleurant la surface. (Le trésor de la langue française informatisé, entrée « rhizome »)⁹

Nous croyons comme Deleuze et Guattari que le rhizome est la métaphore parfaite de l'identité. En effet, le rhizome

ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. (Deleuze et Guattari 1980 36)

L'identité est à l'image du rhizome qui

ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). (Deleuze et Guattari 1980 31)

De même que le rhizome, l'identité de la narratrice de Georgette ! et celle de la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes sont irréductibles à l'Un ; leur identité est une identité mouvante qui « a pour tissu la conjonction et... et... et... » (Deleuze et Guattari 1980).

⁹ Le trésor de la langue française informatisé : <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>

3.1.1. « Georgette » une fille sans nom

Tout d'abord, le titre du roman de Farida Belghoul est trompeur : Georgette n'est pas le prénom de la narratrice, ni celui d'aucun des personnages du roman. En cela, le roman se place dans la lignée des autres romans beurs puisque

Although most of the novels produced by writers of Algerian origin in France centre on a single protagonist, it is very unusual for his or her name to be included in the title. To supply such a name would be to run the risk of inducing in the reader misleading preconceptions. (Hargreaves 1993 340)¹⁰

Ainsi, le roman de Farida Belghoul ne fait pas exception. Le prénom est en effet souvent un sujet de conflit dans les romans beurs : par exemple, dans Une fille sans histoire de Tassadit Imache, la narratrice s'appelle Leïla, un prénom trop explicitement arabe pour sa mère qui préfère l'appeler « Lil » afin de cultiver l'ambiguïté, car Lil pourrait aussi bien être le diminutif de Liliane que celui de Leïla. Dans le roman de Farida Belghoul, Georgette est le prénom que la narratrice imagine dans la bouche de son père pour lui signifier le fait qu'elle serait trop française. Ainsi, au cours de l'entretien de la narratrice avec une vieille femme abandonnée par ses fils, celle-ci demande à la jeune fille de jouer le rôle de ses fils en lui écrivant des lettres signées de leurs prénoms : « Pierre, Paul, Jean... » (G 147) Indignée par cette perspective, la narratrice est soulagée de ne pas savoir encore écrire : « Heureusement, je suis analphabète. » (G 147) Dès lors, elle appréhende de savoir un jour écrire si elle continue d'aller à l'école, car alors elle se verra

¹⁰ « Bien que la plupart des romans produits en France par des écrivains d'origine algérienne soient centrés sur un seul protagoniste, il est très rare que le nom de ce protagoniste soit inclus dans le titre. Fournir un tel nom serait courir le risque de créditer les conceptions toutes faites et trompeuses du lecteur. » (*C'est nous qui traduisons*).

obligée d'écrire les lettres que la vieille femme lui réclame. C'est pourquoi elle décide immédiatement de mettre un terme à son éducation : « C'est terminé : je veux plus jamais un jour d'école. Sinon, j'apprends et elle me sort un porte-plume tout de suite. Et j'écris 'chère maman' à une vieille toute nouvelle dans ma vie. Et je signe Pierre, Paul, ou Jean » (G 147). En français courant, l'expression « Pierre, Paul, Jacques » sert à désigner le premier venu, le français moyen, anonyme ; l'expression indique donc le contraire de l'individuation. À cette triade, on peut facilement ajouter le prénom Jean, tout aussi courant et, qui comme Pierre, Paul et Jacques désigne un des apôtres de Jésus. Les prénoms Pierre, Paul et Jean sont donc des prénoms typiquement français et qui sont par ailleurs imprégnés de Christianisme. Ils se trouvent aux antipodes d'une identité maghrébine et musulmane. Pour la narratrice, signer « Pierre, Paul, ou Jean » (G 147) c'est signer d'un prénom français, mais c'est également signer du nom de n'importe qui, du nom du premier venu. C'est alors se fondre dans une masse anonyme, mais franco-française. Or, c'est ce que la narratrice refuse à tout prix.

Au cours de son entretien avec la vieille femme, la narratrice imagine la réaction de son père s'il apprenait que sa fille signe d'un nom français : « J't'envoie à l'école pour signer ton nom, à la finale, tu m'sors d'autres noms catastrophiques. J'crois pas ça d'ma fille. J'crois elle est intelligente comme son père. J'crois elle est fière. Et r'garde-moi ça : elle s'appelle Georgette ! » (G 147-8) Nous retrouvons ici la « *matrice titrale* »¹¹ complète, avec le point d'exclamation qui traduit l'indignation du père. En

¹¹ L'expression « *matrice titrale* » est utilisée par Michel Laronde dans Autour du roman beur où il analyse les titres de plusieurs romans beurs, dont celui de Georgette ! : « dans la littérature, en particulier dans le roman, le titre est très souvent présent *quelque part*,

inventant ce prénom dans la bouche de son père, la narratrice voile son véritable prénom et se protège ainsi des simplifications identitaires. Il y a donc « antinomie intratextuelle (un flou, un jeu : une anomie ?) au niveau de l'identité nominale : l'identité faussement française (explicite) en cache une autre (implicite : elle reste au niveau du non-dit, de l'anonymat) que le discours nous pousse à inscrire comme maghrébine. » (Laronde 1993 58) La narratrice rejette ainsi l'identité française, sans toutefois adhérer explicitement à l'identité maghrébine, puisqu'elle ne nous dit pas son véritable prénom. Le prénom Georgette, comme les prénoms Pierre, Paul et Jean, est un prénom franco-français, mais féminin cette fois. Farida Belghoul dit avoir choisi ce prénom car en raison de ses sonorités, il serait le prénom français le plus étranger à l'oreille d'un locuteur arabe (Hargreaves 1991 38). Il signifie donc l'altérité et l'étrangeté française dans la bouche du père de la narratrice.

Quant au nom de famille de la narratrice et de ses proches, le père y fait allusion sans toutefois le révéler. Lorsque le frère suggère au père de vendre la terre familiale (très certainement les terres appartenant à la famille et qui se trouvent en Algérie), il répond : « Mais faut rien à vendre du tout. Même un Mau-Mau y garde sa terre. Si tu la vendes, y'a personne qui te connaît. C'est grâce à notre terre qu'on porte le nom de la famille. » (G 129) Le nom de famille est intimement lié à la terre et, vendre la terre, c'est comme renoncer au nom et donc se condamner à n'avoir ni famille, ni patrie. Pour ce qui est du terme « Mau-Mau », s'il n'est ni un véritable prénom, ni un nom, il vaut néanmoins la

partiellement ou en entier, dans le corps du discours romanesque qui l'enclasse. ... C'est cette portion du discours que j'appelle la *matrice titrale*. » (Laronde 56 ; *c'est l'auteur qui souligne*)

peine d'être analysé car l'on peut y lire une tentative de la part du père de définir son appartenance ethnique.

Au Kenya, les Mau Mau sont les membres d'une société secrète kikouyou qui se sont révoltés contre les autorités et les colons britanniques en 1952. Leur révolte dura quatre ans et fut durement réprimée (Source : Africa Onweb¹²). Cette situation ne peut manquer de nous rappeler la guerre d'indépendance menée par les Algériens contre les autorités et les colons français. En se comparant à « un Mau-Mau », le père se mettrait ainsi du côté des peuples en lutte contre l'occupation coloniale et désireux de préserver leur terre. Il y a toutefois une autre interprétation possible. « Mau-Mau » peut être lu également comme le diminutif de Mohammed, le prénom du prophète pour les Musulmans, mais avec une orthographe francisée. Dans un cas comme dans l'autre, le père se situe du côté de l'Afrique. Le nom auquel il s'identifie est, si l'on accepte qu'il s'agit du diminutif de Mohammed, porteur d'arabité. Cependant, si le père s'identifie à un « Mau-Mau », son véritable nom et son prénom restent inconnus.

Dès lors, aucun des membres de la famille maghrébine n'a véritablement de prénom qui l'individualise : la narratrice se contente de désigner ses proches par le lien de parenté qui les lie, père, mère ou frère, ce qui est aussi le cas dans La petite fille qui aimait trop les allumettes. En refusant de nommer les personnages de la famille de la narratrice, l'auteure signifie son refus de trancher, son refus de coller des étiquettes nationales sur les personnages et, dès lors, de les enfermer dans des identités stéréotypées, des identités « prêt-à-porter » qui, comme des vêtements taillés selon un

¹² Africa Onweb : <<http://www.africa-onweb.com/pays/kenya/histoire.htm>>

certain standard, où selon un certain idéal physique, ne conviennent pas à tout le monde. Le père seul semble faire exception lorsqu'il se désigne comme étant « un Mau-Mau ». Il représente alors d'autant plus l'attachement au pays et à la culture d'origine, attachement que la narratrice rejette ; il y a dès lors inévitablement incompréhension entre les deux générations.

Le titre Georgette ! n'est en rien révélateur de l'identité de la narratrice. Au contraire, il souligne le fait que son identité est, et reste, un « secret de guerre » (G 72). Attribuer le prénom « Georgette » à la narratrice pour simplifier les choses, comme l'ont fait certains critiques, serait alors aller à l'encontre du discours de la narratrice, puisque son but est justement de se soustraire à toute nomination.¹³

Comme nous venons de le voir, dans le roman de Farida Belghoul nous allons de « Georgette », le prénom annoncé par le titre, à l'absence totale de prénom. La stratégie identitaire de la narratrice ne consiste pas à dévoiler l'identité mais, au contraire, à la voiler de plus en plus. Nous verrons dans le cours de cette étude comment cette stratégie de voilement se déploie dans toute l'œuvre car elle ne concerne pas uniquement le prénom. Dans le roman de Gaétan Soucy en revanche, nous faisons le parcours inverse puisque nous allons de l'absence de prénom à la découverte du prénom véritable de la narratrice.

¹³ Même Mireille Rosello dans son article « Georgette ! de Farida Belghoul : télévision et départenance » n'a pas résisté à la tentation de la simplification en appelant la narratrice de Farida Belghoul « Georgette ».

3.1.2. La découverte du nom et du prénom :

de « La petite fille qui aimait trop les allumettes » à Alice

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, un élément capital dans la découverte que la narratrice fait de son identité est le nom, puisque son père lui a non seulement menti sur son identité sexuelle, mais il lui a également caché son nom, son nom de famille comme son prénom. Nous avons vu précédemment comment le narrateur-narratrice et son frère n'avaient pas réellement d'existence individuelle aux yeux du père. Les deux enfants formaient en quelque sorte une entité pour lui : « Frère m'appelle frère, et père nous appelait fils quand il nous commandait tout la veille encore. ... La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. » (PF 81-2) Pour le narrateur-narratrice, la découverte de l'identité passe par l'individuation. Celle-ci se fait à travers la découverte de son prénom, de son nom de famille et par dessus tout de son sexe, qui la distingue radicalement de son frère.

Dans le chapitre sur les « semblables » (PF 34), elle raconte l'arrivée au domaine d'un homme tout de noir vêtu, qui est le premier à prononcer le nom de famille de la narratrice devant elle : « et il m'a dit cette chose sidérante : 'Est-ce ici la maison de monsieur soissons ?... Est-ce ici la maison de monsieur soissons, le propriétaire de la mine ?' » (PF 39) Le narrateur-narratrice fait mine de ne pas avoir entendu la question qui lui est adressée ; il-elle se roule par terre et reste comme inanimé(e). Il est intéressant de noter ici l'absence de majuscule à l'initiale du nom de famille. Ceci illustre le fait que le narrateur-narratrice met sur le même plan les choses et les êtres humains. Cet épisode

révèle au lecteur le nom de famille de la narratrice, un nom avec lequel elle ne s'identifiera que plus tard :

Votre père est bien monsieur soissons ?... Incidemment, ce qu'il y a de curieux avec ce mot de soissons, c'est qu'il m'arrivait de roupiller un peu au milieu de mes dictionnaires, et tout à coup tout à fait clairement j'entendais ce mot de soissons, qui sifflait très très rapidement près de mon oreille et s'enfuyait comme une truite qui nous glisse entre les jambes quand on marche pieds nus dans le lac l'été, et j'avais l'impression que ce mot-là avait quelque chose à voir avec moi et faisait partie de moi dans mon matériau le plus intime plus que n'importe quel autre mot, je dis la chose comme elle m'apparaît, et ce mot-là me sortait tout étonné de mon roupillement, soissons. (PF 68)

La narratrice fantasme ici son nom en le rapprochant de la truite, un rapprochement qui peut s'expliquer du fait de l'homophonie de « soissons » et de « poissons ». Comme personne ne sait encore son prénom, l'inspecteur des mines se plaît à lui attribuer un sobriquet : « — Tu voudrais bien que je te donne un nom pour moi tout seul ? Sauvage. Je t'appellerai sauvage. Ça va bien avec ton parfum d'herbe et de pluie. Moi c'est paulmarie. Si tu veux bien. » (PF 82) Puis elle lèche le visage de l'inspecteur des mines quand celui-ci s'approche d'elle : « — Je vois... (Il voyait encore !) Tu es une petite chèvre sauvage, c'est ça ? » (PF 83) Nous verrons dans la suite de ce travail que plus tard, la narratrice reprend à son compte cette identification avec un animal. Après avoir pris connaissance de son nom de famille, il reste encore à la narratrice la découverte de son prénom. Celle-ci est capitale puisqu'elle fait de la narratrice un individu à part entière. Le prénom la distingue en effet de son père, dont elle tient le nom.

La narratrice a découvert une planchette de bois avec deux prénoms en « lettres de feu » (PF 172) : « *Ariane et Alice, 3 ans.* » (PF 172) D'instinct, la narratrice s'identifie au prénom Alice, lorsque se parlant à elle-même elle dit : « Du calme, Alice. » (PF 172) Elle

n'hésite pas un seul instant entre les deux prénoms. Ariane est donc sa sœur jumelle, qu'elle a toujours connue sous le nom du « Juste Châtiment ». Ceci incite à penser qu'en réalité, la narratrice a non seulement toujours su qu'elle était une femme et non un garçon, mais aussi qu'elle connaissait son prénom, ou du moins, qu'elle l'avait entendu auparavant en sachant qu'il se rapportait à elle. La planchette de bois ne fait alors que réveiller la mémoire d'Alice, une mémoire que son père l'avait forcée à taire pendant plus d'une douzaine d'années.

3.2. Un moi déchiré

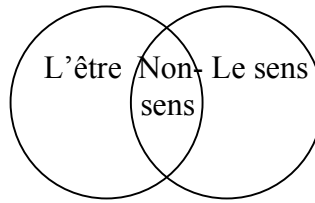
3.2.1. Je est une autre

Pour les enfants français, comme Mireille, la narratrice du roman de Farida Belghoul est avant tout une arabe. En dépit des efforts faits par la petite fille pour adopter la démarche d'un « vieux de soixante-dix ans » (G 9) Mireille lui lance : « — Ça se voit que t'es l'arabe comme tu marches » (G 12). Or, la narratrice refuse de s'identifier au discours de Mireille. Elle réagit comme si « l'arabe » dont parle sa copine était une tierce personne qu'elle ne connaît pas : « Je marche pas comme son copain. C'est pas vrai ! Je l'ai jamais vu. D'où je le connais ! C'est impossible de copier sur un inconnu ! » (G 12) La narratrice, qui ne veut pas être réduite à un prénom, refuse ici d'être réduite à une ethnie, d'autant plus lorsque ce nom ou cette ethnie lui sont imposés de force par le discours d'autrui. Aux yeux de Mireille, la narratrice n'est pas seulement perçue comme « l'arabe ». Elle est également une indienne : « — C'est rigolo, z'donne le pot rouze à une peau rouze ! » (G 69) s'exclame Mireille en passant le pot rouge qui désigne l'élève

interrogé à la narratrice. La narratrice est indignée d'être identifiée à « un sauvage » (G 69) et elle refuse dans un premier temps de s'identifier à cette identité que Mireille lui « colle ... sur le dos » (G 69). Le pot rouge est dès lors perçu par la narratrice comme « un pot de yaourt déguisé en insulte grave » (G 70) puisqu'il est l'homophone de « peau rouge ». Qu'elle soit traitée comme « l'arabe » ou comme une « peau rouge », le roman expose l'aliénation mentale dont la narratrice est victime, puisque son entourage tente de lui imposer des identités antithétiques qui ne peuvent coexister : une identité française (Georgette, Pierre, Paul ou Jean), une identité arabe et une identité indienne ou sauvage. Pour définir l'aliénation, Jacques Lacan prend l'exemple de deux cercles dont on additionnerait le contenu :

Si dans ce cercle, celui de gauche, il y a cinq objets, et si, dans l'autre, il y en a encore cinq, — les additionner, ça fait dix. Mais il y en a qui peuvent appartenir aux deux. S'il y en a deux qui appartiennent à chacun des deux cercles, les réunir consistera en l'occasion à ne pas redoubler leur nombre, il n'y aura dans la réunion que huit objets. [...] Le *vel* de l'aliénation se définit d'un choix dont les propriétés dépendent de ceci, qu'il y a, dans la réunion, un élément qui comporte que, quel que soit le choix qui s'opère, il a pour conséquence un *ni l'un, ni l'autre*. Le choix n'y est donc que de savoir si l'on entend garder une des parties, l'autre disparaissant en tout cas. (Lacan 191 ; *c'est l'auteur qui souligne*)

La narratrice est aliénée par son entourage qui lui impose des identités que l'on ne peut additionner. La petite fille ne peut être en même temps Georgette et indienne ou arabe. Dès lors, la superposition de ces deux identités contradictoires crée un espace de non-sens, révélé par le schéma de l'aliénation de Lacan (Lacan 192) :



1. Schéma de l'aliénation

L'espace où les deux cercles se superposent est celui du non-sens. C'est dans cet espace que l'identité de la narratrice de Georgette ! évolue.

L'identité indienne occupe un statut particulier cependant. En effet, les Indiens symbolisent l'altérité dans le roman de Farida Belghoul (Rosello 40). Lorsque les membres de la famille de la narratrice regardent un Western à la télévision, ils adhèrent à la cause, bien que désespérée, des Indiens. C'est par solidarité qu'ils choisissent le camp des opprimés et des vaincus de l'histoire. Cependant, la narratrice ne nie pas la violence à laquelle ont recours les Indiens ; elle ne les idéalise pas : « Le fait que l'Indien ne soit pas idéalisé me paraît essentiel » explique Mireille Rosello, « dans la mesure où Georgette évite ce que j'appelle le paradoxe des images positives » (Rosello 41). L'image des Indiens est intéressante dans la mesure où, après avoir été rejetée par la narratrice, parce qu'elle est aliénante, elle est ensuite reprise par la petite fille car elle présente une stratégie possible de résistance à l'envahisseur : le déguisement. Le déguisement permet de garder l'identité secrète en la rendant insaisissable et changeante : « C'est des malins ! Ils cachent leur figure sous la terre. Ils se déguisent en terre rouge et le cow-boy est perdu : il peut jamais les reconnaître nulle part. La carte d'identité des indiens est un secret de guerre. Il est gardé éternellement même si le cow-boy les torture. Personne connaît la vraie figure des indiens. » (G 72) Le thème du déguisement est

particulièrement significatif dans ce roman et nous verrons en quoi il contribue à la construction d'un véritable « je » de rôles. Ce qui nous intéresse pour l'instant est de montrer en quoi la narratrice est perçue comme autre par son entourage, et dès lors comment elle est poussée à se percevoir comme étrangère à elle-même.

Ainsi, si elle est l'arabe ou l'indienne pour Mireille, pour son père, la narratrice est « Georgette », et donc là aussi elle est perçue comme autre. Comme nous l'avons expliqué plus haut, « Georgette ! » est le prénom que la petite fille imagine dans la bouche de son père qui lui reproche d'être trop française et pas assez arabe. Ce prénom devient dans la bouche du père une véritable accusation. « Georgette » étant le prénom français dont les sonorités sont les plus étranges pour une oreille arabe, il devient dans le roman le symbole de l'aliénation française de la narratrice. L'entourage de la jeune fille lui renvoie une image qui la rend étrangère à elle-même. Face à toutes les identités que l'on cherche à lui coller à la peau, la narratrice subit une véritable déchirure, qui se traduit par la façon dont elle perçoit son propre corps. Au début de La petite fille qui aimait trop les allumettes, on note également un décalage entre la perception que le narrateur-narratrice a de lui-même/elle-même et l'image que lui renvoie son entourage. Avant la mort du père, le narrateur-narratrice a adhéré à l'identité masculine que son père lui avait construite, en refusant systématiquement de considérer les signes témoins de sa féminité comme tels. Ainsi, il-elle refuse de voir les « enflures » (les seins) comme un signe qui distingue les femmes des hommes. Le personnage-narrateur n'interprète pas non plus ses pertes de sang comme une preuve de sa féminité. Dès lors, qu'est-ce qui lui permet de reconnaître les « putes » et les « saintes vierges », puisque c'est ainsi qu'il-elle nomme

toutes les femmes ? Bien qu'il-elle nie l'évidence de sa féminité, le narrateur-narratrice ne semble avoir aucune hésitation pour attribuer à ses « semblables » l'identité sexuelle qui leur revient. Lors de sa première visite au village elle constate : « Il y avait autant de putes et de saintes vierges que du reste, dans la mesure où j'en pouvais juger » (PF 54). C'est donc son jugement seul qui lui permet de distinguer hommes et femmes. Tout se passe comme si la seule personne à laquelle elle est incapable d'attribuer l'identité sexuelle qui lui revient est elle-même. Ce qui chez ses semblables est un signe de féminité ne l'est pas pour elle : « Un autre qui me prenait pour une pute, il devait en juger sur mes enflures, je suppose » (PF 73). Les « enflures » sont donc à la fois perçues comme un signe possible de féminité, mais rejetées comme telles, car elles remettraient en cause le discours du père.

Afin d'affirmer sa prétendue masculinité, le narrateur-narratrice imagine une époque où elle aurait eu tous les attributs masculins : face aux parties génitales de son père, elle évoque « l'époque où j'en avais encore » (PF 31). Le narrateur-narratrice préfère créer des souvenirs fictifs plutôt que de renoncer à sa masculinité. Il y a eu castration symbolique : « Il y a eu une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles. » (PF 79) Cette castration correspond à la puberté de la jeune fille, et donc à l'apparition des menstruations et de la poitrine (PF 79). Bien que la puberté de la jeune fille ait eu lieu, le narrateur-narratrice persiste à refouler sa féminité. Il s'agit bien de refoulement et non de négation totale, le refoulement étant défini dans le Trésor de la langue française informatisé de la manière suivante :

Mécanisme psychologique, généralement inconscient, qui serait à la base de nombreuses névroses et s'observerait plus accessoirement dans

certaines psychoses. Il s'agit d'une opération psychique par laquelle le sujet repousse ou maintient dans l'inconscient des pensées, des images mentales ou des souvenirs liés à un désir profond et instinctif (pulsion) senti comme interdit ou contraire à certaines exigences morales (Lar. Méd. t. 3 1972). (Trésor de la langue française informatisé, entrée « refoulement »)

La narratrice reconnaît vers la fin du récit : « Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute ... Mais il y avait que mon père me traitait comme son fils, et ça me mettait une barre entre les jambes, au figuré. » (PF 167) Conformément au principe du refoulement, la narratrice a maintenu dans son inconscient le fait qu'elle était une fille par crainte d'enfreindre les règles établies par son père.

La narratrice a donc été victime d'une aliénation : elle a été dans un premier temps aliénée par son père qui lui a imposé un sexe qui n'était pas le sien. Dans un deuxième temps, elle est aliénée par les gens du village qui lui renvoient une image d'elle même avec laquelle elle ne peut s'identifier, de peur de faire voler en éclats le monde créé par son père. Elle ne peut être à la fois en accord avec le sexe imposé par son père et avec le sexe auquel ses semblables lui disent qu'elle appartient. L'appartenance au sexe masculin exclut l'appartenance au sexe féminin et vice-versa. C'est en prenant conscience du mensonge dont elle a été victime de la part de son père qu'elle peut, après sa confrontation avec les gens du village, rétablir sa véritable identité sexuelle.

3.2.2. L'éclatement du moi

Le dédoublement de la personnalité est ce qui caractérise une personne qui « devient deux individus différents. Chacune de ces personnes artificielles ignore ce que fait l'autre » (Carrel 294, cité dans Le trésor de la langue française informatisé, entrée

« dédoublement »). Suite à la violence psychologique que subit la narratrice de Georgette !, son moi éclate de toutes parts, son corps vole en éclats et son esprit aussi. La petite fille est amenée à percevoir son corps non plus comme une unité, mais comme une chose et son contraire. Son corps éclate en mille morceaux : « J'ai envie de m'éclater la tête contre le mur » (G 17). La narratrice cherche ainsi à extérioriser une douleur interne qu'elle ne peut plus contenir dans les limites physiques de son corps. La limite entre son corps et le corps d'autrui ainsi que la limite entre son corps et les objets qui l'entourent disparaît progressivement au profit d'une confusion troublante. Ainsi, en trempant ses doigts dans l'encre bleue de l'encrier, elle s'imagine être en train d'enfoncer ses doigts dans les yeux bleus de la maîtresse : « Ses deux trous vides sont pas profonds, comme les petits verres enfoncés dans la table. En vérité, je croyais pas qu'ils étaient pleins. Sinon, je trempais pas mon doigt dedans... » (G 25). Les « trous vides » de l'institutrice sont mis en parallèle avec « les petits verres enfoncés dans la table » et ainsi, dans la phrase « je croyais pas qu'ils étaient pleins », le pronom sujet « ils » renvoie aussi bien aux encriers enfoncés dans le bureau de l'écolière qu'aux globes oculaires de son institutrice. Tremper les doigts dans l'encre bleue revient donc à crever les yeux de l'institutrice, puisque c'est d'encre bleue que sont remplis ses yeux, elle pour qui seule l'écriture compte : « C'est bleu la couleur de ses yeux ! Ils sont au fond du verre. Je lui ai mis le doigt dans l'œil » (G 25). Avec la disparition du « comme », il n'y a plus comparaison, mais superposition de deux réalités qui désormais ne font qu'une. Les limites entre le corps de la narratrice et le monde qui l'entoure sont définitivement abolies. Le comportement de la narratrice de

Georgette ! est semblable au comportement des schizophrènes décrits par Bleuler qui étudia les déments précoces,

ces sujets tout absorbés par eux-mêmes, plongés dans des rêves et des méditations intérieures, retranchés du monde extérieur jusqu'au repli morbide sur soi-même, qui oscillent entre une sensibilité exagérée et une anesthésie totale des sentiments [...] Pour eux Bleuler créa le mot de schizophrénie qui signifie « divisé », « séparé ». Divisés, séparés, les malades le sont [...] dans leur esprit lui-même où s'est produit une véritable fracture mentale. (Baruk 81, cité dans Le trésor de la langue française informatisé, entrée « schizophrénie »)

Le terme « *Schizophrénie* vient du grec *skhizen*, schisme, et *phrên*, esprit. »

(Bacholle 2000 16-7) Nous sommes d'accord avec Bacholle qui, dans son étude comparative entre les œuvres de Belghoul, d'Annie Ernaux et d'Agota Kristof, souligne le caractère schizophrénique du personnage-narrateur de Georgette !. La petite fille présente en effet les principaux symptômes caractéristiques du sujet schizophrène, à savoir,

une dissociation de la personnalité, se manifestant principalement par la perte de contact avec le réel, le ralentissement des activités, l'inertie, le repli sur soi, la stéréotypie de la pensée, le refuge dans un monde intérieur imaginaire, plus ou moins délirant, à thèmes érotiques, mégalomanes, mystiques, pseudo-scientifiques (avec impression de dépersonnalisation, de transformation corporelle et morale sous l'influence de forces étrangères, en rapport avec des hallucinations auditives, kinesthésiques). (Le trésor de la langue française informatisé, entrée « schizophrénie »)

Nous avons vu en effet qu'il y a bien « dissociation de la personnalité » et « ralentissement des activités » lorsque la narratrice se prend pour « un vieux » (G 9) par exemple. On observe également chez la petite fille une « stéréotypie de la pensée » puisque celle-ci ressasse sans cesse les mêmes pensées. Nous pouvons remarquer également que la narratrice se réfugie « dans un monde intérieur imaginaire, plus ou

moins délirant », devenant ainsi tour à tour « un vieux » (G 9), « une fleur » (G 103), « un petit chat sauvage » (G 41, 50, 63), etc. En outre, on assiste à une « transformation corporelle [...] sous l'influence de forces étrangères, en rapport avec des hallucinations auditives, kinesthésiques » puisque ses membres prennent progressivement de l'autonomie par rapport à son corps. Par exemple, ses mains et ses doigts peuvent avoir une existence indépendante du reste du corps : « Il m'arrive une chose très grave : je suis une statue qui commande plus ses bras ni le reste. » (G 27) Nous retrouvons dans cet exemple le cas de l'inertie mentionné parmi les manifestations de la schizophrénie. La narratrice a conscience du fait qu'elle perd le contrôle de son corps. Ses doigts et ses mains deviennent alors des « andouilles » et des « trouillardes » (G 27) dont elle parle comme s'ils étaient déconnectés de son cerveau, échappant à son contrôle : « J'ai des andouilles au fond de mes poches et des trouillardes toutes folles qui mastiquent du chewing-gum avec mes doigts » (G 27). Les « andouilles » sont en fait ses mains, et les « trouillardes » sont ses doigts. Les substantifs mains et doigts sont ici remplacés par des termes péjoratifs appartenant au registre familial. Ce genre de substitution est caractéristique du parler de la petite fille.

L'éclatement et la duplicité du corps de la narratrice sont symboliquement représentés par le fait qu'elle porte des chaussettes dépareillées : l'une est verte, l'autre est rouge. La narratrice personnalise ses chaussettes « orphelines » (G 14), insistant sur leur manque d'homogénéité : « Deux orphelines malgré tout c'est pas une même famille ! » (G 14). Cette disparité nous renvoie à la narratrice, partagée elle aussi entre deux couleurs, entre deux pays. Or, la narratrice cherche à cacher cette absence

d'homogénéité entre ses deux chaussettes, car elle craint que la maîtresse ne remarque ses « orphelines ». Pour cela, elle échange sa jupe contre un long survêtement, et opte pour des baskets montantes « et du coup, [s]es chaussettes disparaissent » (G 14). La narratrice veut cacher aux yeux des autres le caractère hybride de son identité, qui est une identité multiple.

Le dédoublement de la personnalité de la petite fille est illustré par l'épisode au cours duquel elle s'enfuit de l'école et se réfugie dans un dépotoir où elle entame une conversation fictive avec une poupée qui se révèle être une sorte de double de la narratrice, son alter ego. En effet, les préoccupations de la poupée, baptisée « la douce » (G 150) par la narratrice, sont les mêmes que celles de la petite fille : la maîtresse partie à sa poursuite, Mireille et le père. De plus, la poupée mime la voix du père comme la narratrice aime le faire parfois :

J'ai tout vu. La misère affreux, la faim, l'travail esclave, l'insulte et l'coup d'pied. [...] Mais j'ai toujours rentré chez moi ! Toi, tu t'sauves ! [...] Tu m'déshonores devant tout l' monde. Tu traînes dans la rue comme une saleté. Et tu racontes qu'ton père c'est un âne-alpha-bête... (G 150-51)

On retrouve ici le parler caractéristique du père, ainsi que ses préoccupations : le travail, la pauvreté, la violence dont sont victimes les immigrés, l'honneur de la famille et l'éducation. La dernière phrase est pleine d'humour et d'ironie : dans le mime de la poupée, le père aurait honte que sa fille rende son analphabétisme public, mais en formulant cela, il révèle lui-même son manque de maîtrise de la langue française aux yeux du lecteur. Dans la construction « âne-alpha-bête », où il faut évidemment lire « analphabète », les termes « âne » et « bête » nous renvoient à la bêtise du père dont la narratrice ne cesse de se plaindre ; « alpha », première lettre de l'alphabet grec, symbolise

l'éducation car cette lettre renvoie à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture¹⁴. Cette imitation réjouit la narratrice : « J'applaudis son imitation des deux mains » (G 151). La narratrice exprime ainsi par l'écriture ses fantasmes et ses hallucinations les plus sordides et les plus déroutants. En mettant en scène son père de façon théâtrale par le biais de la poupée ou par celui de ses propres imitations, elle opère une catharsis qui lui permet de se venger de son père.

Le dédoublement de la narratrice se traduit de manière physique également, puisque la petite fille est dotée du don d'ubiquité. Elle parvient à se trouver dans deux endroits différents à la fois, et ce afin d'échapper soit au discours du père, soit au regard de la maîtresse : « Je me suis envoyée dans une autre pièce où je l'entendais pas. » (G 47) La tactique de la narratrice pour se soustraire au discours du père consiste à se boucher les oreilles, mais sans les mains, afin que son père ne se rende pas compte qu'elle ne l'écoute pas : « J'ai bouché mes oreilles depuis le début. C'est pire que tout de manquer de respect à son père. Alors je me suis bouchée devant lui sans les mains. » (G 47) D'une façon analogue, lorsque la maîtresse tient dans ses mains le cahier de la narratrice, celle-ci raconte : « Elle est tout près de moi et je me balade ailleurs ! » (G 57) Il semble que l'esprit de la narratrice puisse se détacher de son corps et errer dans des endroits différents de celui où elle se trouve physiquement. Or si le corps est perçu de façon paradoxale et troublante, les sentiments de la narratrice sont eux aussi changeants et ambivalents.

¹⁴ Le jeu de mot basé sur l'homophonie de « âne-alpha-bête » et « analphabète » est du même ordre que celui fait par Mehdi Charef dès le titre de son roman Le thé au harem d'Archimède (1983), où l'on lit « le théorème d'Archimède ».

La déchirure interne dont elle est victime conduit la narratrice de Georgette ! à ressentir des sentiments tout à fait contradictoires, comme en témoigne sa relation d'amour/haine avec sa maîtresse. La narratrice est à la fois impressionnée par l'institutrice puisqu'elle représente à ses yeux l'autorité et le savoir, mais en même temps, elle la craint et la hait à cause des méthodes strictes qu'elle utilise : « Je suis salie par le cadeau de la maîtresse. Je la respecte beaucoup, comme d'habitude. Mais sur ce coup-là, je l'écraserais avec un grand plaisir » (G 22). Cependant, pour la narratrice, la maîtresse demeure la figure d'autorité et le modèle par excellence. Par conséquent, son pouvoir ne peut être remis en cause : « De toute façon, c'est impossible de la bousiller : elle est plus forte à cent pour cent » (G 22). La petite fille veut plaire à son institutrice et cherche à obtenir sa reconnaissance. Elle est à tel point obsédée par son institutrice qu'elle rêve d'elle la nuit. Or ses rêves tournent à certains moments au cauchemar. À côté de la maîtresse, elle est, nous dit-elle « une petite araignée » (G 22), et de là, elle dresse un parallèle avec le diable :

Dans la maison du diable aussi, je suis toute minuscule. La nuit, j'ai peur de lui. Je dors pas et dans mon rêve, il lève la jambe, doucement, et il m'écrase. Mes copines dansent autour de moi. Je me réveille et je crie. [...] La maîtresse veut pas me tuer non plus. Je vais à l'école dans un bocal en feu. (G 22)

Nous voyons ici comment, dans un mouvement de va-et-vient entre l'image du diable et celle de l'institutrice, la violence du diable la renvoie à sa terreur de l'institutrice. De même, la relation que la narratrice entretient avec son père est une relation ambivalente où se mêlent amour et haine, respect et mépris.

En raison de son origine algérienne et de son appartenance à une famille de type traditionnel, la narratrice a été éduquée dans un cadre où le père a tout pouvoir sur ses enfants, d'autant plus sur ses filles. Son autorité et son pouvoir au sein de la famille ne doivent pas être contestés. Cependant, à l'intérieur de la société française, l'autorité du père algérien apparaît comme un « abus de pouvoir » (Mecheri 45), car si le père est « survalorisé à l'intérieur de la famille, potentat éclairé ou non du foyer », il est « en même temps, travailleur immigré dévalorisé, au bas de l'échelle sociale d'une société qui les exclut. » (Mecheri 45) Le père de la narratrice est en effet au bas de l'échelle sociale puisqu'il est balayeur. De ce fait, alors que la narratrice voue un certain respect et une certaine admiration à son père, elle le considère en même temps comme un idiot indigne d'être présenté à l'institutrice. Le discours de la petite fille au sujet de son père se contredit constamment : « Mon père n'est pas un âne » (G 30) nous dit-elle au début du roman. Puis, lorsqu'elle découvre que la maîtresse a, la première, marqué le sens du cahier, indignée par la bêtise de son père, elle s'exclame : « Si je réunis des ânes, je le mets au milieu, il se remarque encore par sa bêtise. » (G 58) Plus tard, la bêtise du père se retrouve dans les propos de la poupée analysés plus haut : « Et tu racontes qu' ton père c'est un âne-alpha-bête... » (G 151) Les termes « bête » et « fou » sont tour à tour appliqués au père, soit dans une phrase négative, soit dans une phrase affirmative.

La narratrice est tiraillée entre des cultures et des sentiments contradictoires. C'est pourquoi elle éclate en mille morceaux physiquement et mentalement. Pour remédier à ce double éclatement qui fait d'elle une étrangère aux yeux de tous, elle prend à son compte « le paradoxe du comédien » typique de l'étranger selon Julia Kristeva, en « multipliant

les masques et les ‘faux-selves’ » (Kristeva 18). C’est par l’entremise du déguisement que la narratrice assure alors sa survie identitaire.

3.2.3. Figures du double et alter ego

Alors que dans Georgette ! la figure du double est un fantôme de la narratrice qui se matérialise à travers la poupée, dans La petite fille qui aimait trop les allumettes les images du double sont des personnes de chair et d’os. Le premier double de la narratrice est son frère : jusqu’à la mort du père, les deux enfants ont été amalgamés et considérés comme une entité. C’est depuis « la grande calcination » (PF 150) que la narratrice a perdu son existence individuelle et qu’elle a été assimilée à son frère. Les deux enfants semblent n’avoir qu’une mémoire commune et le lecteur peut se demander si ces enfants ne sont pas des jumeaux : « ç’a dû se passer avant que nous fussions sur terre, frère et moi » (PF 151). En outre, quand l’inspecteur des mines interroge le personnage-narrateur pour savoir si son frère est plus jeune ou plus vieux qu’elle, elle affirme « que papa nous avait pétris le même jour à la même heure exactement, il y a bien longtemps, vraisemblablement, aux dires de la religion. » (PF 80) « Jupiter junior » (PF 143), puisque c’est ainsi que la narratrice surnomme son frère, représenterait alors la part sombre de la narratrice. Le thème de la gémellité est récurrent dans l’œuvre de Gaétan Soucy. Dans ses couples de jumeaux, il y en a toujours un qui est monstrueux. Ainsi, dans Catoblépas, Robert, personnage éponyme, a été retiré à sa mère dès sa naissance en

raison de sa monstruosité¹⁵. Dans L'Immaculée Conception, le lecteur découvre également deux jumeaux très différents, l'un très doué en musique et l'autre grotesque, enfermé par sa mère qui craint que sa monstruosité ne terrorise son frère. Le jumeau considéré comme monstrueux décrit ainsi leur relation : « Tout ce qu'il y avait de laid en nous deux, je l'avais pris sur moi. Je me soumettais à lui, sachant qu'il ne pouvait rien être sans moi, ni moi sans lui. Il était la part aimable de nous-mêmes, la seule chose en moi que j'aimais. » (L'Immaculée Conception 179) On imaginerait très bien ces mots sous la plume de Jupiter junior. Que la narratrice et lui soient ou non de véritables jumeaux, sur le plan symbolique ils représentent cette antithèse du bien et du mal déjà présente à travers les jumeaux de L'Immaculée Conception et présente plus tard à travers ceux de Catoblépas. Alors que la narratrice est amoureuse de l'inspecteur des mines, qui est le destinataire de son testament, son frère, lui, n'hésitera pas à le tuer, peut-être par peur qu'il ne lui dérobe sa sœur.

La véritable sœur jumelle de la narratrice est cependant Ariane, que nous découvrons d'abord sous l'appellation du Juste Châtiment. C'est l'inspecteur des mines qui nous apprend qu'elles sont jumelles lorsqu'il arrive au domaine pour faire l'inventaire de ses occupants : « il est censé y avoir ici deux filles, deux jumelles. » (PF 147) Le Juste Châtiment est indéniablement une image du double de la narratrice. Elle est d'abord son double physique : Alice se souvient ainsi de cette « bambine » qui avait, dit-elle, « le

¹⁵ Dans la mythologie égyptienne, le « catoblépas » est un animal fabuleux pesant très lourd. Il a le regard tourné vers le sol, et l'on dit qu'il pouvait tuer ceux qu'il regardait. Dans l'œuvre de Gustave Flaubert, le catoblépas symbolise la laideur et la bêtise. Il est décrit dans La tentation de Saint-Antoine comme un « buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre, et rattachée à ses épaules par un cou mince, long et flasque comme un boyau vidé » (Flaubert 1874 195). (Le trésor de la langue française informatisé, entrée « catoblépas »)

même visage que moi, les mêmes rires que moi, sans être moi pour autant, comme une goutte d'eau » (PF 114). La problématique de l'identité sexuelle qui travaille la narratrice se retrouve en ce qui concerne l'identité sexuelle du Juste Châtiment. En effet, la narratrice nous parle d'abord du Juste Châtiment au masculin. Néanmoins, une fois qu'elle a découvert sa propre féminité, l'identité sexuelle de son double s'en trouve également modifiée : « On dit il ou elle en parlant du Juste Châtiment parce que les très-très rares fois où il en parlait, papa était comme tout de travers dans le genre des mots, et disait elle, nous en en refilant l'habitude. » (PF 150) La narratrice situe le trouble de son père au niveau du langage quand en réalité ce trouble se situe au niveau de l'identité sexuelle de ses enfants.

Par ailleurs, le Juste Châtiment représente l'image du Christ souffrant et sauveur pour la narratrice. En effet, le Juste Châtiment a les mêmes initiales que Jésus-Christ, J.C. À l'instar du Christ qui nous délivre de la souffrance en se faisant crucifier pour nous, le Juste Châtiment nous libère du silence par ses souffrances et son mutisme : « le Juste avait pris tout le silence sur elle-même, pour nous en libérer, et nous permettre de parler » (PF 152). C'est donc grâce à ce double muet que la narratrice peut parler, écrire et nous léguer son testament : « Le Juste Châtiment est la condition de la parole, son fondement. Son silence fait don des mots. » (Gervais 391) C'est également grâce à ce double que le sens du titre est éclairé : « la petite fille qui aimait trop les allumettes » est Ariane, le Juste Châtiment, mais en tant que double de la narratrice, elle permet à Alice de devenir à son tour « la petite fille qui aimait trop les allumettes ». Nous découvrons ainsi à la fin du roman qu'Alice a l'intention de brûler le testament qu'elle est en train d'écrire avec la

planchette où sont écrits son prénom et celui de sa sœur : « je ferai un effort à tout crin pour brûler ces pages à la même page que la planchette, et puis voilà. ... J'utiliserai les allumettes que j'ai ramenées du caveau » (PF 175), allumettes laissées à la vue du Juste Châtiment par le père afin qu'elle se souvienne, et regrette. Au terme du roman, la narratrice devient le personnage annoncé par le titre.

3.3. Une identité en mouvement

Comme nous l'avons dit précédemment, pour ses camarades de classe, comme Mireille, la narratrice de Georgette ! est avant tout une « arabe » (12), ou bien une indienne, voire une sauvage. Dans tous les cas, elle est l'autre, celle qui ne leur ressemble pas. En revanche, pour son père, elle est « Georgette » et donc là aussi elle est perçue comme autre. Or toutes ces pseudo-identités (arabe, indienne ou française) sont des identités préconstruites que l'on tente d'imposer à la narratrice de Georgette !. Son combat consiste à lutter contre ces stéréotypes qui imposent des limites à son identité :

Ce n'est pas moi qui me crée un sens, mais c'est le sens qui était là, pré-existant, m'attendant. [...] La dialectique qui introduit la nécessité au point d'appui de ma liberté m'expulse de moi-même. (Fanon 129)

Afin d'échapper « à cette dichotomie de l'appartenance nationale » (Delvaux 682), la narratrice choisit de masquer sa véritable identité et de se construire de fausses identités, afin de tromper son entourage.

3.3.1. « Je » de masques et « je » de rôles

L'identité de la narratrice de Georgette ! est une identité multiple, irréductible à la dichotomie France/Algérie. Comme l'explique Martine Delvaux : « [c]ette identité de multiplicité se traduit dans un phénomène de mimétisme de la part de certains auteurs beurs, au moyen duquel ils cherchent à désappartenir de l'identité qu'on leur impose » (Delvaux 688). Ce mimétisme est ce qui permet à la narratrice de Georgette ! de manifester son refus d'être classée comme appartenant à un groupe plutôt qu'à un autre. Il se traduit dans le roman par le jeu théâtral qui « en tant que représentation d'une ambivalence ontologique, est à la fois tout et rien : l'appropriation de toutes les possibilités et l'absence formelle d'un choix irréductible » (Delvaux 688). La narratrice du roman de Farida Belghoul se couvre le visage de plusieurs masques. En endossant différents rôles, elle se construit un « je » de rôles par le biais du jeu de rôles.

Ainsi, au tout début du roman, elle est dans la cour de l'école et afin d'être respectée, elle mime « un vieux de soixante-dix ans » (G 9) : « j'ai le dos courbé, mes yeux regardent par terre. Je fronce les sourcils et je croise les doigts dans mon dos » (G 9). En endossant le rôle d'un homme de soixante-dix ans, elle espère obtenir le respect qui lui est refusé du fait de son jeune âge (elle n'a que sept ans), du fait de son sexe (c'est une fille) et du fait de son appartenance ethnique : elle est beure. Elle s'identifie si bien à son rôle qu'elle s'indigne lorsque ses camarades de classe la bousculent : « C'est incroyable dans cette école ! Les filles bousculent les vieux et la maîtresse ne les punit même pas ! » (G 10) Elle adhère totalement à son rôle et ne conçoit pas que son

entourage ne soit pas trompé par sa ruse. Plus tard dans la journée, elle endosse à nouveau le rôle du « vieux » :

Avec un effort immense, je fais un pas avec deux jambes mortes. Puis encore un autre. Je marche lentement, tout doucement. *Je suis* un vieillard paralysé ; malade en plus. *Il* est foutu, le vieux. Dans une seconde, *il* s'écroule par terre et crève aussitôt la bouche fermée. (G 118-9 ; *c'est nous qui soulignons*)

La narratrice ne se contente pas de se comparer à une personne de soixante-dix ans, elle s'y identifie complètement : « je suis ». Cependant, aussitôt après cette identification, elle se distancie de son personnage en optant pour la troisième personne du singulier : « il est foutu », « il s'écroule ». Ceci montre à quel point elle refuse de s'identifier durablement à quelque identité que ce soit. C'est sur un ton humoristique, voire ironique, que la narratrice nous présente une de ses identités de rechange, une parmi tant d'autres : « Il est foutu le vieux. » On peut voir ici une des préfigurations de la mort finale.

Afin de ne pas être enfermée dans une identité unique, la narratrice doit constamment changer de masques ; elle est successivement « une petite araignée » (G 22, 29), un « petit chat sauvage » (G 41, 50, 63), « un peau rouge » (G 71), une fleur : « Flip, Flip, je me rafraîchis, je bois de l'eau avec mes pieds. Je suis une fleur » (G 103). Le foisonnement des identités factices endossées par la narratrice est destiné à brouiller les pistes, à déstabiliser le lecteur, qui dès lors, ne sait plus où se trouve l'identité du personnage. Le masque de « peau rouge » revêt cependant un statut particulier : en effet, ce sont d'abord les autres qui collent cette identité d'indienne à la narratrice de Georgette !, mais elle la reprend ensuite à son propre compte pour la sublimer.

La narratrice s'approprié cette image car elle y voit une certaine beauté et un moyen possible de transcender son identité : « J'ai réfléchi ! Finalement, je suis la fille d'un grand chef Peau Rouge, mon frère est son fils et ma mère est une reine. À côté de moi, Mireille c'est une clocharde ! Elle a pas de chance. » (G 86-7) Cet extrait montre que l'identité de chaque membre de la famille de la narratrice est redéfinie et valorisée en fonction de l'identité indienne. Ainsi, « [d]e son père, éboueur, et de sa mère, femme de ménage, elle fait des héros fabuleux » (Chalet-Achour 137). En outre, les objets et les événements du quotidien sont désormais vus à travers le masque de beauté indien que porte la narratrice. Quand la famille rassemblée regarde un film de cow-boys et d'Indiens à la télévision, la cigarette de l'oncle devient le « calumet de la paix » (G 74). Quand la narratrice commence à se battre avec ses cousins pour savoir qui aura le privilège de s'asseoir dans le fauteuil offert par la voisine, « [l]a guerre est déclarée entre peaux-rouges » (G 113). Le couteau brandi par le père pour mettre un terme à la dispute devient naturellement « la hache de guerre » (G 115). La narratrice entre ainsi dans le jeu des Français qui veulent lui imposer des identités préconstruites. Elle parvient par le jeu et le recours à l'imagination à subvertir une image qu'elle perçoit a priori comme négative pour en faire un masque de beauté : « Je me colle une peau rouge sur le visage. Je marche vers l'école, mon visage rouge est magnifique. Il brille comme un bijou en or. Les gens sont toujours jaloux de ma beauté. Ils devinent pas que c'est une ruse... J'ai un masque de beauté sur le visage c'est une ruse de guerre. » (G 76-7). Le déguisement est bien « une ruse », une stratégie identitaire que la narratrice adopte pour tromper son entourage et préserver son identité. Les termes qui évoquent la ruse sont récurrents dans le roman de

Farida Belghoul : « ruse » (G 51, 77), « astuce » (G 52), « fausseté » (G 52), « ruse de guerre » (G 77). Tout devient dès lors pour la narratrice un « jeu de piste » (G 80) : quand Mireille sollicite la narratrice pour jouer avec elle, celle-ci lui répond : « — Je joue à un jeu de piste. C'est un jeu toute seule. Tu peux pas rester avec moi. » (G 80) Ce jeu de piste qui occupe la narratrice depuis le début du roman, c'est la quête identitaire. En outre, celle-ci a conscience du fait qu'il s'agit d'un jeu/jeu de rôles et que son identité indienne est un déguisement, comme le prouve le fait que son costume d'indienne fait d'elle une actrice :

Je suis une vedette de cinéma. Je me regarde dans les flaques d'eau, c'est moi ! Je grimpe pieds nus sur une montagne en plein désert. Mon cheval m'attend là-haut ! Je fais une natte à mes cheveux longs et ma robe de couleurs flotte sur mes os. Mon cheval tape du sabot sur la terre rouge. C'est l'heure. Je reprends la piste et nous rentrons à toute vitesse. J'ai fait une bêtise grave : je suis sortie sans arme. Ma hache et mon couteau sont sous ma tente au camp. J'ai les mains nues et je sais toujours pas me défendre avec mes dents. (G 116)

Ce passage se trouve juste après la phrase : « La cloche sonne » (G 116) qui indique la fin de la récréation et précède la rentrée en classe. « C'est l'heure » (G 116) fait donc référence au fait qu'il est l'heure de rentrer en classe et au camp indien. Le « nous » de « nous rentrons à toute vitesse » (G 116) désigne les camarades de classe de la narratrice en même temps que les Indiens fictifs de sa tribu. Nous voyons ici comment un événement quotidien et banal, la rentrée en classe une fois la récréation terminée, prend la dimension d'une scène de cinéma grâce au déguisement d'Indienne adoptée par la narratrice. Le double sens de ce passage participe de la verticalité du récit puisqu'ici deux dimensions se superposent : la première dimension est la réalité physique de la rentrée en classe et la seconde, fantasmée par la narratrice, est celle du retour au camp indien.

La stratégie identitaire adoptée par la narratrice de Georgette ! peut être comparée à la tactique du caméléon. Le caméléon est un animal qui prend les couleurs de son environnement afin de se fondre dans le décor et de mieux tromper sa proie. C'est grâce à cette tactique qu'il peut assurer sa survie. De même, c'est en changeant constamment d'identité et en s'adaptant à son environnement que la narratrice de Georgette ! assure sa survie identitaire. On peut alors se demander si cette tactique n'est pas également celle adoptée par la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes pour sauvegarder son identité.

3.3.2. Le moi circonscrit

Comme nous l'avons vu auparavant, Alice avoue dans son testament avoir en réalité « toujours un peu su » (PF 167) qu'elle était une femme. Elle a refoulé sa véritable identité sexuelle à cause de son père qui la « traitait comme son fils », ce qui lui « mettait une barre entre les jambes, au figuré. » (PF 167) C'est afin de se soumettre à la volonté de son père qu'elle a joué pour lui le je/jeu de la masculinité. Elle s'est adaptée à ce que son environnement exigeait d'elle, sans toutefois oublier totalement sa véritable identité sexuelle. C'est en cela que l'on peut dire qu'elle adopte, à l'instar de la narratrice de Georgette !, la tactique du caméléon. Elle réinvestit son identité féminine peu après la mort du père et après avoir rencontré les gens du village qui la voient comme une jeune femme et non comme un garçon. L'identité de la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes est, comme celle de la narratrice de Georgette !, une identité en mouvement.

En plus de s'identifier à une identité masculine, puis de revenir vers une identité féminine, Alice s'identifie également de temps à autre à des animaux et, en particulier, à une chèvre. Cette identité lui est d'abord renvoyée par l'inspecteur des mines qui lui dit : « ... Tu es une petite chèvre sauvage, c'est ça ? » (PF 83) Après sa rencontre avec l'inspecteur des mines, elle reprend à son compte cette identité : « je suis une petite chèvre farouche » (PF 85), « Quand j'étais une chèvre » (PF 117). Ce devenir-animal que l'on observe chez la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes est selon Deleuze et Guattari une des stratégies employées par Georges, le cancrelat de Kafka, pour se déterritorialiser : « Les devenirs animaux [...] sont des déterritorialisations absolues, du moins en principe, qui s'enfoncent dans le monde désertique investi par Kafka. » (Deleuze et Guattari 1975 23) Selon les deux auteurs, tous les enfants font l'expérience de la fuite en avant par le biais du devenir-animal (Deleuze et Guattari 1975 23). Le devenir-animal caractérise l'identité en mouvement des narratrices des deux romans analysés ici, puisque comme nous l'avons dit plus haut, la narratrice de Georgette ! se prend pour « une petite araignée » (G 22, 29) puis pour un « petit chat sauvage » (G 41, 50, 63). Le devenir-animal est également très présent dans Catoblépas, comme l'indique le titre de la pièce : le catoblépas est un animal fantastique¹⁶. Le devenir-animal est une des branches du rhizome identitaire, une des lignes de fuite de l'identité :

Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux

¹⁶ Voir note 15 p. 53.

déterritorialisés, de signes asignifiants. [...] les animaux se distinguent seulement par tel ou tel seuil, par telles ou telles vibrations, par tel chemin souterrain dans le rhizome ou le terrier. Car ces chemins sont des intensités souterraines. (Deleuze et Guattari 1975 24)

Devenir chèvre pour Alice, comme devenir chat pour la narratrice de Georgette !, c'est devenir « sauvage ». Ce devenir-animal ajoute une « plusvalue » (Deleuze et Guattari 1975 24) à l'identité, une épaisseur ou une intensité supplémentaire. Nous voyons ici comment, par l'expérience du devenir-animal, les identités des narratrices des deux romans étudiés se correspondent et se font écho.

En outre, dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, l'identité de la narratrice est pleinement circonscrite, c'est-à-dire que l'on saisit son identité au terme d'un mouvement circulaire. En effet, la première identité à laquelle le lecteur identifie la narratrice est celle annoncée par le titre. Or, comme nous l'avons vu auparavant, nous réalisons rapidement que la narratrice n'est pas d'emblée cette « petite fille qui aimait trop les allumettes ». La deuxième identité que le lecteur associe à la narratrice est celle de « fils » (PF 81, 167) du père qui vient de mourir. Mais encore une fois, le lecteur se rend compte qu'il a été trompé puisque l'instance narrative n'est pas un garçon, mais une jeune fille. C'est alors que nous découvrons le véritable prénom de la narratrice : Alice, ainsi que l'identité du Juste Châtiment, qui est la « petite fille qui aimait trop les allumettes ». Alors que le roman touche à sa fin, Alice devient également cette « petite fille qui aimait trop les allumettes » puisqu'elle est sur le point de brûler son testament, ainsi que la planchette de bois portant son prénom et celui de sa sœur jumelle.

Nous avons vu dans ce chapitre comment la narratrice de Georgette ! se trouve en « double opposition unifiée » vis-à-vis de la culture française et de la culture maghrébine,

c'est-à-dire qu' « elle réunit les deux cultures tout en ne les unifiant pas » (Buffard-O'Shea 51). Son identité est une identité mouvante qui ne se laisse jamais saisir, qui ne se fixe jamais. Il nous paraît plus juste de parler pour Georgette ! de « *traversée* ou *mouvance* identitaire » (Buffard-O'Shea 53-4 ; *c'est l'auteur qui souligne*) comme le fait Nicole Buffard-O'Shea que de « tiers espace » comme le fait Martine Delvaux¹⁷ puisque comme nous venons de le voir, l'identité de la narratrice ne se fixe jamais en quelque lieu ou espace que ce soit. Son identité est caractérisée par le mouvement : elle traverse sans cesse des seuils identitaires, elle se déterritorialise constamment sans jamais se reterritorialiser. Son identité est une identité de transgression. En ce qui concerne la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes, son identité est aussi une identité mouvante qui se laisse difficilement saisir. C'est une identité de transgression qui passe d'un sexe à l'autre et de l'humanité à l'animalité. Dans Catoblépas, l'instabilité identitaire de la narratrice se trouve confirmée. Le lecteur découvre qu'Alice a vécu pendant vingt ans enfermée dans un asile d'aliénés. Au terme de la pièce, nous réalisons la tendre monstruosité de cette femme qui pour mettre fin aux souffrances de sa petite fille, a « pressé l'oreiller sur sa bouche, sur ordre de Dieu » (Catoblépas 57). Alice raconte cet acte terrible dans une langue poétique, horriblement belle. L'écriture est chez Belghoul et chez Soucy le moyen d'exprimer la souffrance et l'horreur par la poésie. Pour ce faire, l'écriture doit, comme l'identité, se faire transgression.

¹⁷ Martine Delvaux emprunte le terme de « tiers espace » (« third space ») à Homi Bhabha. Bhabha définit le tiers espace comme un lieu culturellement hybride qui offre la possibilité à de nouvelles positions d'émerger (Bhabha 211). Selon Delvaux, le tiers espace est l'expression d'un « rapport ironique au monde » de la part des écrivains beurs (Delvaux 682).

CHAPITRE IV

STRATÉGIES DE REDÉFINITION DE L'ÉCRITURE : À LA RECHERCHE D'UNE TROISIÈME VOIE/VOIX

4.1. Le paradoxe de l'écriture

4.1.1. Une écriture impossible

Dans Georgette ! et dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, la narratrice et l'auteur entretiennent un rapport ambigu à l'écriture. Ce rapport à l'écriture problématique est caractéristique des littératures mineures telles qu'elles ont été définies par Deleuze et Guattari à travers l'exemple de Kafka. En effet, comme nous l'avons dit en introduction, la langue de la littérature mineure « est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. » (Deleuze et Guattari 1975 29) Pour Kafka, juif de Prague, la littérature devient « quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. » (Deleuze et Guattari 1975 29) L'impossibilité de ne pas écrire provient du fait que « la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature. » (Deleuze et Guattari 1975 30) L'impossibilité d'écrire en allemand est causée par « la déterritorialisation de la population allemande elle-même, minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses, comme un 'langage de papier' ou d'artifice » (Deleuze et Guattari 1975 30). Kafka ne peut cependant pas écrire autrement qu'en allemand en raison du « sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque. »

(Deleuze et Guattari 1975 30) La même impossibilité de la littérature caractérise l'écriture de Belghoul et celle de Soucy.

Belghoul ne peut pas ne pas écrire car, en tant que Beure, elle doit témoigner au nom de sa communauté. Elle ne peut pas écrire en français car le français est la langue du colonisateur ainsi que la langue de la majorité en France. Si elle écrit en français, son lectorat tend à se limiter aux lettrés de France. Mais elle ne peut pas non plus écrire autrement qu'en français car elle ne maîtrise pas suffisamment l'arabe. Le français reste en effet le principal moyen d'expression pour de nombreux écrivains beurs qui, comme Belghoul, ne maîtrisent pas suffisamment l'arabe. Le français devient dans leurs mains un outil malléable, contrairement à l'arabe littéraire dont beaucoup de gens du Maghreb éduqués dans des écoles françaises ne maîtrisent pas totalement la grammaire et les structures rigides (Abu-Haidar 14). Le français offre en outre la possibilité pour les écrivains de s'exprimer plus librement qu'en arabe, car d'après Mildred Mortimer, la culture islamique est vouée au « non-dire », au silence. Elle interdit les révélations personnelles (Mortimer 103).

Soucy entretient lui aussi un rapport difficile à l'écriture. Comme Belghoul, il a le devoir d'écrire afin de faire entendre la voix des Québécois. Comme elle, son rapport à la langue française pose problème. Ce rapport problématique à la langue pour les écrivains québécois est exposé par Michèle Lalonde dans sa Défense et illustration de la langue québécoise. Selon elle, c'est parce que le Québec est en situation de « colonisé » que la langue provoque un malaise :

Ce mot « colonisé », que je viens de lâcher et qui résume si bien notre situation politique, révèle de façon non moins claire & cruelle l'état très menacé de notre Langue & me fournit des éclaircissements précieux sur les attitudes également défensives des ceusses qui, soit la ridiculisent lâchement, la renient & n'éprouvent à l'entendre que honte ou mépris extrême, soit au contraire l'estiment la plus forte & originale du monde & en accentuent les moindres travers pour mieux se prouver qu'ils la parlent. (Lalonde 16-7)

Ceux qui rejettent la langue québécoise de même que ceux qui au contraire la louent à l'excès adoptent selon Lalonde la conduite de l'autruche, « animal fort en jambes, capable de courir aussi bien vers la droite que vers la gauche pour fuir commodément la réalité. » (Lalonde 17) L'écrivain québécois doit choisir entre écrire en français de France ou en français du Québec. Nous sommes confrontés dans ce choix à la double impossibilité de la littérature caractéristique des littératures mineures :

Car si je m'exprime en Français très correct et contemporain de France, je risque de bien mal illustrer l'originalité de la Langue Québécoise, voire de me ranger à droite avec ceux qui la méprisent injustement. Et si au contraire, je me tourne la langue sept fois à gauche pour ramasser tous les anglicismes, barbarismes & vices de syntaxe qui font l'orgueil du Kébecway moderne, je risque de prendre parti contre la langue-à-ma-mère, qui après tout parlait plus traditionnellement et compréhensiblement Français. (Lalonde 17-8)

Écrire en français, c'est se soumettre aux critères d'écriture établis en France. C'est donc renoncer à l'originalité québécoise. Néanmoins, écrire en français-canadien revient à jouer la carte de l'exotisme et cela aussi pose problème (Lepape II).

En plus du fait que l'écriture se révèle comme quelque chose d'impossible pour Belghoul et pour Soucy, ce qu'ils ont à dire est difficile à exprimer. Voyons donc maintenant comment l'impossibilité de l'écriture, la difficulté de la parole et la douleur

que celle-ci provoque sont exprimées dans Georgette ! et dans La petite fille qui aimait trop les allumettes.

4.1.2. Une parole douloureuse

Dans Georgette !, le refus de l'écriture est symboliquement représenté par les pages blanches du cahier de la petite fille. Pour l'institutrice, ces pages blanches signifient que la narratrice n'a pas fait son travail, alors que le lecteur sait que ses exercices d'écriture se trouvent au verso du cahier : « La maîtresse se trompe ! Elle ouvre mon cahier à l'envers. [...] Le malheur c'est que sur cette page, j'ai rien écrit : elle est blanche. La maîtresse peut croire que l'instruction m'intéresse pas. » (G 29) En outre, bien que l'écriture soit le thème central du récit, on voit rarement la narratrice en train d'écrire. Ceci est justifié par le fait qu'elle sait à peine lire et qu'elle en est à ses débuts en ce qui concerne l'apprentissage de l'écriture. La poupée « la douce » (G 150), qui est, comme nous l'avons expliqué plus haut, une sorte d'alter ego de la narratrice, l'incite à abandonner l'écriture : « Rentre chez toi et laisse tomber l'écriture. Regarde ta mère : elle écrit pas et elle se porte en bonne santé. Ton père aussi, il est d'accord. T'inquiète pas » (G 151). La poupée exprime ainsi le refus de l'écriture de la narratrice. Cependant, nous verrons dans la suite de ce chapitre que ce refus n'est pas définitif. À d'autres moments, l'écriture apparaît au contraire comme absolument indispensable à la survie de la narratrice.

Si l'écriture est en partie refusée, elle tend également à devenir illisible et à se réduire au gribouillage. La narratrice dénonce la vanité de son frère qui pense savoir

écrire parce qu'il recopie les ordonnances des médecins. Or, l'écriture des médecins n'est pas une belle écriture : « Vlan ! Il est tombé dans le piège. Les docteurs aussi barbouillent sur leurs feuilles. Ils savent pas du tout écrire, tout le monde le dit. Ils font des gribouillages. » (G 109) L'écriture du père est aussi faite de « gribouillages », c'est une « écriture de même » (G 109). Cette écriture rend la narratrice honteuse. Elle veut la détruire par le feu : « En sortant de l'école, je brûle la page avec du feu. » (G 109) Néanmoins, ces gribouillages sont considérés par la narratrice comme le seul souvenir qu'il lui reste de l'enfance de son père. C'est pourquoi elle décide de les garder et de les cacher dans son matelas. Quoi qu'il en soit, la narratrice décide de faire disparaître l'écriture de son père. Ni la maîtresse ni la voisine ne doivent pouvoir la trouver.

En plus de ce refus de l'écriture, la narratrice refuse la parole en général. Elle reste muette devant la maîtresse : « Elle a une fille muette, c'est pas un cadeau » (G 64), ou encore « Je suis toujours muette. » (G 108) À plusieurs reprises, elle explique la difficulté qu'elle ressent pour parler : « Moi, je souffre du mal de gorge tout le temps, c'est malheureux. Ma voix est sans arrêt brouillée comme une radio en panne » (G 35). La parole ne passe pas, elle est refoulée, « bloquée » (G 57), comme lorsque la narratrice préfère retenir sa voix plutôt que de montrer à son institutrice les pages du cahier où se trouvent les exercices : « Ma voix est bloquée, je préfère. Sinon, je sors des pages numérotées à l'envers » (G 57). La narratrice préfère se taire plutôt que de risquer de dire n'importe quoi : « Et si par hasard, j'ouvre ma bouche : je dis n'importe quoi. » (G 108) La voix de la narratrice est littéralement cassée : « Je casse ma voix dans l'eau à force de marcher dedans. » (G 108) Si elle est retenue, tue, piétinée, c'est que la parole est

« nauséabonde parce que ravalée » (Durmélat 49) et parce que la bouche et l'anus sont désormais inversés :

Mon écriture est de l'autre côté ! Je me tais, je respire plus tellement je pue dans ma bouche. Le goût sur la langue est de plus en plus mauvais. Si je l'ouvre je sors un pet. Je m'applique et je souffle doucement en retenant l'odeur. (G 42)

La parole devient alors déjection, dégradation, et c'est pour cela qu'elle est repoussante et rejetée par la narratrice. La parole est également assimilée au devenir-animal, elle est comparable à de la viande : « J'aime pas le couper quand il parle. J'y comprends rien mais je lui découperai jamais sa parole comme un morceau de viande. » (G 84) En plus d'être comprise dans son sens idiomatique, l'expression « couper la parole » est investie ici de son sens littéral. Dès lors, « couper la parole » signifie à la fois interrompre quelqu'un qui parle et réduire ses mots en morceaux. Ceci permet à la narratrice de dire plus tard : « Je suis muette comme un morceau de viande. Il est fort ! Il m'égorge la parole sans couteau. » (G 86) Ce type de double entente est récurrent dans Georgette !. Comme nous allons le voir, la double entente participe de la transgression de la langue opérée par l'auteure.

Enfin, la douleur suscitée par l'écriture et la parole est telle qu'elle provoque la mort symbolique de la narratrice : à la fin du roman, la narratrice se voit écrasée par les roues d'une voiture, qui pourrait bien être celles de la voiture de sa maîtresse. Or, ce qui la tue métaphoriquement, ce n'est pas tant la maîtresse que ce qu'elle incarne : le poids des mots et le pouvoir de l'écriture, représentés par l'encrier de la dernière phrase du récit : « J'étouffe au fond d'un encrier » (G 163), phrase qui reste en suspens, sans point

final. Ce que cette métaphore nous révèle c'est qu'en définitive, « la narratrice étouffe et meurt d'écriture. [...] Cette saisissante phrase finale relève le pari impossible de dire l'étouffement, de dire et d'écrire, de décrire l'indicible, cet étouffement contre lequel la narratrice se débat tout au long du roman. » (Durmelat 52) Par l'absence du point final, la narratrice dit sa mort sans pouvoir la dire, puisque tant qu'elle est en vie, elle ne peut écrire « Je suis morte ».

4.1.3. Une écriture illisible

Aux « gribouillages » de Georgette ! répondent les gribouillis de La petite fille qui aimait trop les allumettes. Dans le roman de Soucy, l'écriture se présente comme problématique, illisible, voire inutile. Dès le tout début du récit, l'instance narrative nous confie qu'elle occupe la fonction de « secrétaire » (PF 13). Ce terme inventé par l'auteur peut être lu comme la combinaison du substantif « secrétaire » et du pronom indéfini « rien ». L'appellation « secrétaire » apparaît alors comme une dénonciation de la vanité de l'écriture. Écrire, c'est écrire sur rien, ou pour rien : « Car que faire d'autre qu'écrire pour rien dans cette vie ? » (PF 174) Cette négation de l'écriture va plus loin : le texte que nous sommes en train de lire se présente comme un texte illisible : « Un mariole tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre *l*, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et des feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter. » (PF 175-76) Une enfilade de « l », cela ne ressemble même plus à de l'écriture, mais bien à des « gribouillis » : « j'ai fini par faire comme mon frère, que voulez-vous, et adopter sa

méthode de gribouillis, ça écrit plus vite comme ça, et c'est la vraie raison pour laquelle je ne peux pas moi-même me relire. » (PF 176) Ce qui importe n'est pas la trace écrite des événements consignés par les enfants dans le grimoire, mais le fait qu'ils consignent ces événements, c'est-à-dire l'acte même de l'écriture. La narratrice écrit seulement pour écrire et non pour être lue. Là encore, le paradoxe de l'écriture éclate : nous sommes en train de lire ce texte soi-disant illisible qui n'est pas fait pour être lu. Serait-ce alors que ce que nous lisons n'est en réalité que le reflet de ce que nous désirons lire, le reflet de notre propre pensée, comme l'affirme Bertrand Gervais ? Gervais explique que si nous sommes capables de lire une écriture de gribouillis et de « boucles enfilées » (Gervais 393), c'est « parce que ces pensées de la narratrice, qu'elle entend dans son chapeau, sont aussi essentiellement les nôtres. Cet imaginaire de la fin n'est nulle part ailleurs qu'en nous » (Gervais 393). Le roman, tel un miroir, nous renvoie notre propre image. Enfin, le grimoire où la narratrice consigne les événements de la vie du domaine est destiné à être brûlé, tout comme la planchette de bois qui porte les noms des jumelles : « je ferai un effort à tout crin pour brûler ces pages à la même flamme que la planchette, et puis voilà. » (PF 175) Ici comme dans Georgette ! l'écriture doit disparaître. Aucune écriture ne doit perdurer.

4.1.4. Une écriture nécessaire

Le paradoxe de l'écriture provient du fait que si l'écriture est refusée, niée, dégradée, elle est cependant nécessaire et bénéfique. Ainsi, elle occupe une fonction salvatrice dans Georgette ! : « Dès que je dessine une écriture magnifique, aussi belle que

la voix de mon père, je m'en vais loin d'ici, je me sauve au ciel avec un bon métier. »

(G 64) L'écriture doit en dernier lieu permettre à la narratrice de Georgette ! de s'échapper du monde oppressant dans lequel elle vit. L'écriture lui permet en effet de se créer son propre monde, un monde enfantin de fantasmes et d'hallucinations, ou un monde de folie et de schizophrénie, un monde où les poupées parlent et où les yeux de son institutrice peuvent se fondre dans l'encre de son encrier. Un monde où le zéaiement de son amie Mireille est en réalité dû à un ver de terre qui cherche à la manger de l'intérieur. Un monde où les parties du corps s'intervertissent de façon grotesque et comique : « Ma copine ferme les yeux très fort. Ils disparaissent et, à la place, ils font deux petits trous du cul sur sa figure... » (G 11). À l'intérieur de ce monde, elle peut se créer une nouvelle identité, et dès lors la littérature se substitue au passeport, elle devient un moyen de s'écrire dans des identités ou en dehors d'elles (Wadman 930). L'écriture permet à la narratrice de revendiquer ce qu'Édouard Glissant appelle le « droit à l'opacité » (Glissant 1990 71), c'est-à-dire le droit qu'a chaque individu « de ne pas être réduit à la transparence de l'autre, et d'accepter l'opacité de l'autre » (Crouzières-Ingenthron 140). Cependant, nous avons évoqué le paradoxe de l'écriture qui consiste à dire l'indicible : pour passer outre cette contradiction apparente, l'écriture de Farida Belghoul devient en elle-même refus et destruction de l'écriture, transgression des codes de l'écrit de la langue française.

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, l'écriture s'avère être également nécessaire car c'est à travers la rédaction de son testament que la narratrice fait la découverte de son identité. En effet « l'acte d'écrire peut être considéré comme le

premier geste menant à la recherche d'une vie individuelle, une vie qui ne serait plus déterminée par les rites et les règles des autres car écrire, c'est 'prendre l'univers en main.' » (Den Toonder 74) En se mettant à écrire, la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes entreprend comme la narratrice de Georgette ! de créer son propre univers, un univers dont son père n'est pas le Dieu tout puissant, un univers où c'est elle qui dirige. Le père est résolument expulsé de cet univers puisque la rédaction du testament commence juste après sa mort. À travers l'écriture, la narratrice nous livre ses angoisses et ses troubles intérieurs. En outre, il est intéressant de noter que par le biais de l'écriture et grâce aux indices que la narratrice nous livre de façon éparse, le lecteur découvre la féminité de la narratrice avant que la narratrice ne l'ait elle-même acceptée. Par l'écriture, la narratrice découvre également l'identité véritable du Juste Châtiment, qui n'est autre que « la petite fille qui aimait trop les allumettes », personnage éponyme. L'écriture est donc le lieu de la découverte du moi, ainsi que le lieu de la découverte de l'autre. Au cours de la rédaction de son testament, Alice redéfinit son identité et elle redéfinit également l'écriture. En se réinventant une identité, Alice réinvente l'écriture tout en la transgressant.

4.2. La transgression scripturale

4.2.1. « Désécrire » l'écriture

Si elle choisit d'écrire en français pour les raisons que nous avons mentionnées plus haut, Farida Belghoul n'en est pas moins en opposition à cette langue. Cela est illustré par le style subversif de l'auteure qui, tout en utilisant la langue française, va à

l'encontre de ses normes, et ce, dès la première phrase du roman : « La sonne cloche... Non, la cloche sonne » (G 9). Le fait que la narratrice s'auto-corrige met en valeur une erreur qui aurait autrement pu passer inaperçue aux yeux du lecteur. Sylvie Durmelat explique la fonction de cette auto-correction dans les termes suivants : « Si on se corrige à l'écrit, et si on écrit la correction, c'est afin de mettre en scène l'erreur, pour la préserver et la faire subsister, malgré la correction que le statut de l'écrit présuppose et impose » (Durmelat 35). La première phrase du roman illustre le fait que l'apprentissage de l'écriture est un apprentissage difficile. Le « Non » qui suit la faute sonne comme l'écho de la voix de l'institutrice, autorité en charge de contrôler le langage et de s'assurer que ses élèves en font bon usage. En outre, la première phrase du roman instaure les règles de Georgette ! qui s'annonce comme un texte qui cloche, un texte où la langue ne dévoile pas autant qu'elle voile. Plus loin dans le roman, nous retrouvons la phrase « La cloche sonne » (G 116) puis « La sonnerie cloche » (G 157), phrases qui font toutes les deux échos à la première phrase du récit.

La phrase « La sonne cloche » (G 9) illustre également l'influence de la langue arabe sur la syntaxe de la narratrice. En arabe, contrairement au français, l'ordre syntaxique veut que le verbe précède le sujet. Nous retrouvons là une des caractéristiques de l'écriture beure définie par Farida Abu-Haidar : dans leur effort pour donner à leur écriture une dimension de l'identité culturelle maghrébine, les écrivains beurs ont recours à des mots ou expressions arabes ou berbères. Parfois, ils intervertissent le sens des mots d'une phrase afin de copier la syntaxe de la langue arabe (Abu-Haidar 14). En adoptant

l'ordre syntaxique arabe puis en le niant, Belghoul intègre la langue arabe à son récit tout en s'en distanciant.

Par ailleurs, le style de la narratrice est un style très oral. Par exemple, dans les phrases négatives la particule « ne » est omise la plupart du temps. Alors que la narratrice hésite entre parler à son institutrice pour lui montrer que ses exercices se trouvent de l'autre côté du cahier ou se taire, elle dit :

Cette fois, je me décide : je lui parle. Je reste pas dans la misère. [...] J'ai mal dans le fond ; là où il y a la voix. C'est mon rire qui est monté. Il est plus dans mon ventre. Il fait une grosse boule sur ma glotte et mon gosier est coincé (sic). Je fourre un doigt dans ma gorge, je touche : ma glotte est dure et complètement enflée. Je m'enlève de là. Mon doigt me soignera pas : il est beaucoup trop sale. (G 54-5)

En plus de l'omission du « ne » de la négation dans « Je reste pas dans la misère », « Il est plus dans mon ventre » et « Mon doigt me soignera pas », le registre employé par la narratrice est familier : « Je fourre un doigt dans ma gorge ». Le style oral du récit est justifié par le fait que Georgette ! se présente comme le long monologue intérieur d'une fillette de sept ans. Elle utilise un vocabulaire familier, voire vulgaire : « je le niquerai » (G 50), « elle a foutu le camp écrire quelque chose en douce » (G 51) ou encore « Je la ferme » (G 74). À cela s'ajoute le fait que les dialogues sont retranscrits tels quels, permettant ainsi au lecteur de reconnaître les personnages par leur idiolecte, c'est-à-dire par leur parler distinctif. Belghoul reproduit mot pour mot les répliques de son père et elle souligne ainsi les limites de son entente du français : « — J' te souhaite pas que tu passes c' que j'ai passé, moi. J'en ai constaté des choses imaginables. Imaginables et incroyables... Et l'talien' nationalisé, juste parce qu'il sait écrire son nom au bas d' la

feuille, il est chef ! » (G 33) Le terme « inimaginable » devient dans la bouche du père de la narratrice « imaginables ». Le père dit ainsi le contraire de ce qu'il veut signifier. Belghoul ne tourne pas seulement en dérision l'élocution des parents immigrés, elle copie aussi celle de Mireille, qui a selon les dires de la narratrice, « un asticot dans la bouche » (G 37), c'est-à-dire un cheveu sur la langue. Quand la narratrice donne des conseils à Mireille pour se débarrasser de son « asticot », elle lui répond enthousiasmée : « —Zoui, zoui, zoui... Il tombe et c'est fini... Ma bouçe est zévarrassée ! » (G 38) L'idiolecte de Mireille est caractérisé par la répétition et le zézaïement : « — Zis-moi, zis-moi, zis-moi... » (G 39), « — Merçi, merçi, merçi... » (G 39) ou encore « — Z' l' frai, z' l' frai, z' l' frai... » (G 39). La transcription des paroles de Mireille apporte une touche humoristique au récit. Elle illustre en outre le fait que la narratrice ne donne jamais la priorité à la culture française ou à la culture arabe : en même temps qu'elle attire l'attention du lecteur sur les fautes de français de ses parents, elle tourne en dérision le zézaïement de Mireille, la petite écolière française.

En outre, l'auteure fait des entorses à l'orthographe qui peuvent passer tout à fait inaperçues au lecteur. Ainsi, à cause des bandes réfléchissantes qu'il porte sur ses vêtements, le père de la narratrice « brille comme *un verre de terre* dans le noir. » (G 82 ; *c'est nous qui soulignons*) La narratrice fait ici référence à un ver luisant ; l'orthographe à laquelle l'on s'attendrait est « ver de terre ». En effet, un « verre » ne brille pas dans le noir. C'est comme si en écrivant le mot « verre » (ver) l'auteure pensait déjà au mot « terre ». L'orthographe du deuxième mot contamine ainsi celle du premier. La narratrice crée également des mots nouveaux, comme dans « C'est l'ahurition totale ! » (G 79). Le

terme « ahurition » ressemble à un mot d'enfant. Il s'agit de l'adjectif « ahuri » substantivé par ajout du suffixe « -tion » qui caractérise certains noms communs. Le substantif exact est « ahurissement ».

Par ailleurs, la narratrice fait un usage extensif de la double entente. Nous avons vu par exemple comment la petite fille investit une expression telle « couper la parole » de son sens littéral, redonnant vie à une expression devenue banale. Pour illustrer cet aspect transgressif de la langue de Belghoul, Nicole Buffard-O'Shea analyse le passage dans lequel l'attention de l'institutrice est momentanément concentrée sur la narratrice, mais est détournée par l'intervention de sa camarade de classe qui demande la permission d'aller aux toilettes. La petite fille devient alors aux yeux de la narratrice une « pisseuse » dans tous les sens du terme. Par le réinvestissement du sens littéral de certaines expressions, l'auteure transgresse les conventions de la langue française.

Ces multiples transgressions linguistiques illustrent le fait que l'auteure de Georgette ! est résolument en opposition avec les normes de l'écrit de la langue française. Bien qu'elle n'ait d'autre choix que d'écrire en français, par l'usage qu'elle en fait, Belghoul déconstruit la langue française de l'intérieur et la réinvente. Elle crée ainsi une langue nouvelle, propre à illustrer son propos. Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, Soucy met en place une stratégie de transgression de la langue similaire.

4.2.2. La transgression de l'écriture

dans La petite fille qui aimait trop les allumettes

L'originalité du style de Soucy consiste à avoir recours à des formes romanesques traditionnelles tout en les subvertissant. Ainsi, il utilise le passé simple, ou passé narratif, « pierre d'angle du Récit » qui « fait partie d'un rituel des Belles-Lettres » (Barthes 1953, 1970 29). Néanmoins, son style reste très oral, ce qui va à l'encontre du temps choisi. En outre, comme l'explique Roland Barthes, le passé simple est « l'expression d'un ordre [...] Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde ; elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur » (Barthes 1953, 1970 30-1). Or, la réalité décrite dans La petite fille qui aimait trop les allumettes demeure au contraire bien mystérieuse et peu familière. Cette réalité vient d'échapper des mains de son créateur, obligeant ses enfants à « prendre l'univers en main » (PF 13) : le père démiurge est mort pendu avant le début du récit, laissant derrière lui un univers incohérent qui tombe en ruines. Si traditionnellement le récit au passé simple « échappe à la terreur d'une parole sans limite » et si la réalité instaurée par ce temps « ne déborde pas le langage » (Barthes 1953, 1970 31), c'est tout le contraire qui se produit dans le récit de Soucy. L'auteur subvertit et détruit ainsi une convention narrative, soulignant ce que l'utilisation du passé simple a « d'intolérable » puisqu'il « trace le champ d'une vraisemblance qui dévoilerait le possible dans le temps même où elle le désignerait comme faux. » (Barthes 1953, 1970 32). La petite fille qui aimait trop les allumettes s'annonce au contraire comme un récit invraisemblable et fantastique dans le temps même où il s'achemine vers sa propre vérité.

Le titre du roman est en effet une allusion au conte du Danois Hans Christian Andersen La petite fille aux allumettes, qui date du XIX^{ème} siècle. Dans ce classique de la littérature pour enfants, un soir d'hiver, une petite vendeuse d'allumettes transie de froid se réchauffe en brûlant une à une ses allumettes. Elle s'évade dans un univers onirique et fantastique et le lendemain matin, elle est retrouvée morte de froid. Bien qu'il emprunte des éléments à La petite fille aux allumettes, le roman de Soucy n'est pas une nouvelle version du conte d'Andersen. Le titre La petite fille qui aimait trop les allumettes nous lance sur de fausses pistes. Son sens n'est pleinement révélé qu'à la fin du récit, comme nous l'avons vu précédemment. L'auteur transgresse ainsi une autre convention romanesque, convention selon laquelle le titre établit un pacte narratif entre auteur et lecteur.

Un autre aspect qui participe de la transgression des codes de l'écriture dans La petite fille qui aimait trop les allumettes est l'absence de majuscules à l'initiale des noms propres. La narratrice ne capitalise ni les noms de pays : « en judée au japon » (PF 25), ni les noms de famille ou les prénoms : « paul-marie » (PF 82), « soissons » (PF 39, 68), « spinoza » (PF 116). Elle met en outre les êtres humains au même rang que les animaux : l'absence de déterminant devant le substantif « cheval » lui confère la valeur d'un nom propre : « père ne nous emmenait jamais avec lui au village pour acheter des provisions avec cheval » (PF 24), tandis qu'elle parle de sa sœur comme d'un objet : le Juste Châtiment. La narratrice adopte un style très oral dans lequel elle mêle des termes appartenant au registre soutenu et d'autres appartenant au registre familier, voire grossier. Elle fait équivaloir les « putes » et les « saintes vierges » : « Toutes les mères sont des

putes, mais on peut aussi dire saintes vierges si ça nous chante, la nuance est infime. » (PF 70) La narratrice commet ainsi un blasphème. Si la portée de ces paroles lui échappe, ce n'est certainement pas le cas de l'auteur. Soucy a en effet pleinement conscience de la transgression opérée par une telle phrase.

De plus, la narratrice crée de nouveaux mots tels que « secrétaire » (PF 13), « figette » (PF 62-3) ou encore « emmarmelades » (PF 65), mots que le lecteur n'a aucun mal à comprendre grâce au contexte. Elle utilise des expressions qui existent déjà en les détournant légèrement de leur sens habituel : ainsi « chapeau » et « grenier » (PF 63) font référence à la tête ou au cerveau par exemple. Nourrie de « dictionnaires », terme qui désigne ici les livres en général, elle fait également de son récit un dictionnaire, au sens propre du terme, en donnant la définition des mots qu'elle forge ou feint de créer : « je me ramentevais par bribes... C'est un joli mot, ramentevoir, je ne sais pas si ça existe, ça veut dire avoir des souvenirs » (PF 66-7), ou encore « méprisement. Je ne sais pas si le mot existe, mais il le mériterait. Grand mépris, grande méprise, si vous voulez mon avis. » (PF 86) Ainsi, les mots deviennent des choses à part entière : ils « se forment dans l'enceinte de mes joues et ma langue les balaie au-dehors avec une célérité dont on n'a pas idée » (PF 49). Comme des objets, ils existent en quantité limitée, et c'est pourquoi la narratrice refuse de les utiliser pour rien : « Il me demanda de répéter. Mais tant pis pour lui, j'ai trop besoin des mots pour les gaspiller à les dire deux fois. » (PF 76) Cependant, « Il y a des circonstances qui sont hors de notre contrôle où il faut répéter ce que l'on vient juste de dire, je m'en excuse auprès des mots. » (PF 97) Les mots accèdent au statut d'êtres humains : « tous mes amis sont des mots. » (PF 89) Quant aux livres, ils sont

semblables à des aliments : « Je me dis toujours que je finirai bien un jour par les avoir tous dévorés, enfin ceux qui ne sont pas pourris et ne se décomposent pas entre mes mains comme un bloc de farine humide » (PF 97). L'usage de l'expression idiomatique « dévorer des livres » est largement répandu. L'originalité de l'auteur consiste ici à filer la métaphore alimentaire dans la suite de la phrase.

Comme dans l'exemple que nous venons de citer, la narratrice joue habilement avec les mots, réinventant des proverbes ou des expressions devenues banales. Elle écrit : « je serrais les sourcils et les dents » (PF 87), alors que l'on dit habituellement froncer les sourcils et serrer les dents. Elle invente une variation sur l'expression « prendre son courage à deux mains » avec « je pris mon courage à deux jambes et poursuivis ma route. » (PF 90) L'auteur redonne ainsi vie à des expressions figées qui manquaient de saveur.

La narratrice réfléchit constamment sur le sens des mots qu'elle utilise : « un bambin, c'est comme ça que ça se nomme » (PF 49). Face à ce monde de mots et de livres, le réel est peu de choses ; il déçoit par rapport aux pouvoirs de l'imagination : « maintenant que j'ai pu vérifier de visu à quoi ressemble le village, qui m'est apparu bien peu de chose, à comparer à mes imaginations » (PF 98). Alice choisit alors de se réfugier dans les mots. Elle s'enferme dans le caveau qui abrite le Juste Châtiment pour se consacrer à la rédaction de son testament.

4.3. Un monde désenchanté sur un mode enchanté

4.3.1. Écrire l'indicible

Si l'écriture et la parole sont douloureuses, c'est que la réalité l'est aussi. Lorsque l'écriture se fait illisible dans Georgette ! ou dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, c'est que les événements à décrire sont indicibles, ou que l'identité en question est innommable. L'univers décrit par Belghoul et celui décrit par Soucy sont, pour reprendre les mots du père de la narratrice de Georgette !, « imaginables et incroyables » (G 33).

Comme nous l'avons vu précédemment, la narratrice de Georgette ! refuse à tout prix de se voir imposer quelque identité que ce soit. Elle rejette tous les noms avec lesquels son entourage tente de l'identifier. Son identité, à la fois mouvante et fuyante, échappe à toute nomination ; c'est une identité innommable. Pour échapper définitivement à toute emprise identitaire, la narratrice devient invisible¹⁸ : « Je deviens transparente, la maîtresse peut plus me voir. J'ai des yeux de fantômes. » (G 55) Ne pouvant être nommée ou identifiée, la narratrice devient invisible aux yeux de son institutrice. Ne pouvant être dite, elle ne peut non plus être vue. L'indicibilité de l'identité

¹⁸ Alec Hargreaves a souligné le fait que la rédaction de Georgette ! avait été inspirée à Belghoul par la lecture du roman de Ralph Ellison L'homme invisible (The Invisible Man) : « Le roman d'Ellison a été la première source d'inspiration d'une nouvelle non publiée de Farida Belghoul intitulée 'L'énigme'. Belghoul a développé cette nouvelle qui est devenu le roman Georgette !. Il existe des similitudes thématiques évidentes entre les deux romans. Georgette !, comme L'homme invisible, suggère que les minorités ethniques courent constamment le danger de subir un lavage de cerveau de la part de ceux qui, dans le courant culturel majoritaire, tiennent les leviers du pouvoir social. Les deux romans nous donnent à voir une image très sombre des relations entre la conscience d'un individu et les forces socioculturelles qui l'entourent. À la fin de L'homme invisible, le personnage-narrateur suggère qu'au fond, ses découvertes s'appliquent non seulement aux membres des minorités ethniques, mais à la plupart des gens : leur conscience est en grande partie le jouet de forces qui échappent à leur contrôle. » (Hargreaves 1991 116 ; *c'est nous qui traduisons*).

de la narratrice de Georgette ! est rendue plus évidente encore par l'absence de point final. Belghoul refuse explicitement de clore son roman. Son œuvre demeure résolument une « œuvre ouverte » (Eco 17) au sens où toute œuvre d'art, en dépit de sa clôture formelle, « peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée » (Eco 17). Par l'absence de point final, Belghoul refuse même de donner une clôture formelle à son roman. Son œuvre questionne ainsi le sens du monde, sans apporter de réponse. Or, c'est justement en cela que consiste l'écriture selon Barthes :

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation *indirecte*, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté ; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie : on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure... (Barthes 1963 11 ; *c'est l'auteur qui souligne*)

Georgette ! implique une participation active du lecteur, puisque c'est chacun de nous, lecteurs, qui crée en définitive le sens du roman. Chacune de nos interprétations n'est qu'une grille de lecture possible. Elle ne constitue donc pas une interprétation exhaustive et définitive. Georgette ! reste une œuvre ouverte.

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, l'écriture permet à la narratrice de révéler l'indicible, sans toutefois nommer directement la réalité des choses. En effet, sans que la narratrice ne soit explicite, le lecteur découvre peu à peu les horreurs qui se sont déroulées au domaine. Nous découvrons ainsi que le Juste Châtiment, traité au début du récit comme un objet et plus particulièrement comme un livre qu'il faut manipuler avec soin et que l'on doit ranger dans une boîte, est en réalité la sœur jumelle de la narratrice. Elle se nomme Ariane et vit attachée dans la grange depuis la mort de leur

mère, morte brûlée suite à un incendie qu'elle aurait elle-même provoqué. La mère, quant à elle, repose dans un cercueil de verre, à côté du Juste Châtiment.

En outre, nous découvrons que la narratrice est enceinte après avoir eu des relations incestueuses avec son frère. Toutefois, l'inceste étant évoqué de façon anodine, le lecteur peut tout d'abord refuser de se rendre à l'évidence lorsque la narratrice nous confie : « il ne sait faire que ça mon frère, rire ou chialer, ou me gigoter dessus. » (PF 59) Le récit se poursuit, comme si de rien n'était : « Et la musique surgissait avec une sonorité qui évoquait les fois où nous nous amusions à nous pincer les narines pour parler du nez, mon frère et moi. » (PF 59) Les mots sont donc pour la narratrice « les derniers remparts devant la catastrophe. Ils en révèlent la présence, tout en cachant son étendue. » (Gervais 385) L'écriture révèle tout en voilant. Elle suggère plus qu'elle ne dit, plus qu'elle ne nomme explicitement les choses. Elle est « expérience de détachement » (Biron 407) puisqu'elle permet à la narratrice d'instaurer une distance entre elle et les événements qui se sont déroulés au domaine. Il semble ainsi que la narratrice s'attarde plus longuement sur les mots que sur les événements eux-mêmes. Ce qui compte n'est pas la réalité du fait, mais la justesse du mot utilisé.

Soucy confie dans une entrevue que, selon lui, le tragique provient dans son œuvre de « l'inaptitude humaine à réaliser l'amour. » (Soucy 2000 65) Cette inaptitude est manifeste dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, où le père semble incapable de communiquer de l'amour à ses enfants, même si le lecteur pressent qu'il les aime à sa façon, aussi bizarre soit-elle. Quant au frère de la narratrice, il exprime son affection pour sa sœur en lui « gigot[ant] dessus » (PF 59). Enfin, dans Catoblépas, Alice

confie à la religieuse que c'est par amour pour sa fille qu'elle lui a pressé un oreiller sur la bouche, afin de mettre un terme à ses souffrances. S'adressant à Robert, le Catoblépas, elle s'exclame dans sa dernière réplique : « Si on me promettait que j'éprouverais encore une fois au bout de vingt ans une telle joie qu'on dirait de la douleur, je recommencerais. [...] Comme quand ta petite sœur crachait de l'écume et que j'ai pressé l'oreiller sur sa bouche, sur ordre de Dieu. Pour la protéger de ce qu'elle souffrait. » (Catoblépas 57) Les romans de Soucy ne constituent nullement une échappatoire. Au contraire, comme l'écrivain le dit lui-même, son œuvre nous ramène à « *la gravité de la vie* » : « Il s'agit pour moi de mettre en scène, tant au théâtre que dans un récit, *la gravité de la vie*. » (Soucy 2000 67 ; *c'est l'auteur qui souligne*) La petite fille qui aimait trop les allumettes nous fait découvrir un monde dont le père demiurge vient de mourir. Cet univers tombe en ruines, à l'image de la maison où vivent les enfants. L'univers de Soucy est rempli d'une douleur inexprimable, comme le suggère la citation du philosophe Ludwig Wittgenstein mise en exergue au roman :

L'expérience du sentiment de douleur n'est pas l'expérience qu'une personne (par exemple « JE ») possède quelque chose. Dans les douleurs, je distingue une intensité, un lieu, etc., mais non un propriétaire. Comment seraient donc des douleurs que ne « n'a » personne ? Des douleurs qui n'appartiennent vraiment à personne ?

Tout le problème vient de ce que les douleurs sont toujours représentées comme quelque chose que l'on peut percevoir, au sens où on perçoit une boîte d'allumettes. (PF 9)

Or, pour Soucy et Belghoul il s'agit bien, comme nous l'avons dit plus tôt, de suggérer une horreur ou une douleur indicible. En outre, Soucy confie dans un entretien avec Stéphanie Jasmin : « Je crois bien que Dieu est mort. » (Soucy 2000 69) Dans ce même entretien il avoue que l'ambition de ses livres est « d'atteindre à la suggestion de ce qui

ne s'aurait s'exprimer. » (Soucy 2000 75) Les romans La petite fille qui aimait trop les allumettes et Georgette ! nous renvoient au désenchantement de Soucy et de Belghoul face au monde actuel. Cependant, en dépit de la tristesse qui se dégage de chacun d'entre eux, ils nous enchantent, nous faisant même rire par endroits. Ceci nous permet de dire que le monde désenchanté de Belghoul et de Soucy nous est rendu supportable parce qu'il nous est présenté sur un mode enchanté.

4.3.2. C'est horrible comme c'est beau

La musique et le chant apparaissent dans les deux romans étudiés comme une métaphore du langage. Dans Georgette !, la narratrice est subjuguée par la beauté de la voix de son père lorsque celui-ci récite les versets du Coran : « sa voix s'enfonce dans l'air, c'est magnifique tellement c'est beau. Même un lion, si j'en avais un, s'endormirait au paradis à l'entendre. » (G 34) Le rapport paradoxal que la narratrice de Georgette ! entretient avec l'écriture trouve un écho dans le rapport qu'elle entretient avec la musique et avec la voix de son père en particulier. Sa voix est tantôt prisée, tantôt méprisée par la narratrice. La beauté de la voix du père nous renvoie à la beauté du langage en général. Pour Soucy, la musique permet d'exprimer le tragique de la vie. En effet, l'écrivain « la tien[t] [...] pour l'expression humaine la plus haute. C'est qu'elle tire son origine du principe même qui fait de l'existence une tragédie, à savoir le temps. » (Soucy 2000 74) La musique permet également à Soucy de « rendre sensible l'indicible » (Soucy 2000 75). La beauté de la musique exprime donc la douleur et la gravité de la vie. Cette

conception est illustrée dans La petite fille qui aimait trop les allumettes où la musique se nourrit des douleurs de la narratrice :

J'ai horreur de la musique. Parce que la musique, tenez-vous bien, c'est une abjection, une pieuvre avide qui se nourrit de nous. Faites-en surgir dans un rayon de cent mètres, et je n'ai plus de cœur, il m'est sorti du ventre où il habite, il éclate par terre sous mon regard désemparé, même si j'ai les yeux fermés, il me revient en élastique dans la poitrine en y perçant un trou de balle, et c'est une plaie qui vit et ressuscite à chaque note, et j'en mourrais de ma mort la plus délicieuse tellement c'est atroce et cruel et éprouvant, comme la vie. (PF 57)

Allégorie de la vie, la musique devient une expérience aussi douloureuse qu'elle. En outre, elle fait revivre à la narratrice ses expériences les plus terribles puisqu'elle : « nous met dans l'âme les plus horribles souvenirs, horribles si c'en sont de bons parce que ce ne sont justement plus que des souvenirs, horribles encore si ce sont d'horribles souvenirs, parce qu'alors ça veut dire qu'ils ne nous lâcheront que sur le seuil de notre tombeau, où on ne sait pas ce qui nous attend » (PF 57). La musique est toujours douloureuse, quel que soit le type de souvenirs qu'elle fasse ressurgir chez la narratrice. Pour ces raisons, en dépit de sa beauté, la musique fait naître un irréductible sentiment d'horreur. Ainsi, Alice nous dit au sujet de la musique que jouait son père : « C'est horrible comme c'était beau. » (PF 59) La même chose peut être dite du récit de La petite fille qui aimait trop les allumettes et de celui de Georgette !.

L'écriture et la musique sont dans les deux romans le moyen de révéler l'indicible sur un mode enchanté. Pour exorciser la douleur provoquée par le réel, la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes se crée son propre univers, un univers fantastique et merveilleux où les mots sont toujours en fête, comme le révèle le passage suivant :

je tourne lentement sur moi-même avec ma jupe amie de saturne qui est ma planète, et je ris sans que ça paraisse devant le petit autel de mon silence, pareille comme elle. Mes pieds vont légers à l'exemple des oiseaux qui font leur vol autour de mon corps et qui ont la couleur de mes yeux, car tous les oiseaux valent avec moi, c'est mon secret, même ceux qui sont à l'autre bout de la terre. J'ai souvent rêvé de pouvoir danser sur la cime des pins à la manière des elfes, tiède et légère comme la flamme des bougies, des jets de poudre d'or s'échapperaient de mes mains pour étoiler la campagne, j'étais née pour ça, mais je ne peux pas. (PF 89-90)

Cet univers est semblable à celui que l'on rencontre chez les écrivains du courant littéraire du réalisme magique. D'après Wendy Faris, cinq éléments permettent de définir le réalisme magique : il s'agit premièrement de la présence d'un « élément irréductible » de magie (« an 'irreducible element' of magic », Faris 7 ; *c'est nous qui traduisons*) ; deuxièmement, il faut que les descriptions révèlent une présence forte du monde de la nature ; troisièmement, le lecteur éprouve des incertitudes lorsqu'il essaie de réconcilier deux interprétations contradictoires d'un même événement ; quatrièmement, le récit mêle plusieurs univers ; enfin, le réalisme magique va à l'encontre de nos idées concernant le temps, l'espace et l'identité (Faris 7). Le monde de La petite fille qui aimait trop les allumettes correspond à cette définition. En effet, nous avons la présence d'éléments magiques :

Il nous expliqua un jour... qu'il existait de grandes forces dans l'univers et en premier lieu dans le ciel, nous n'en donnerons pour preuves que les éclairs, le tonnerre, le vent, tutti quanti... ces forces, qui sont aussi des esprits, on peut les appeler, les faire venir en tourbillon de flammes autour de soi, et si on sait faire les gestes idoines, on peut les capturer et les mettre dans une boîte, et à supposer que vous ayez les bonnes cordes, vous pouvez la relier, cette boîte, à une autre boîte qui sert à libérer les fées emprisonnées dans les disques noirs et qui nous dispensent la musique, car tout communique dans l'univers, par vertu magique, c'est à cela que je voulais en venir. (PF 59)

Ce passage illustre également la présence de la nature à travers la perception de la narratrice. Conformément au troisième élément de la définition de Faris, le lecteur est confronté dans le récit de Soucy à des événements contradictoires. C'est le cas en ce qui concerne l'identité sexuelle de la narratrice en particulier. Par ailleurs, il y a bien dans le récit la confrontation de plusieurs mondes, avec, d'un côté, le monde créé par le père et le monde imaginaire fantasmé par la narratrice, et de l'autre côté, le monde tel qu'il est appréhendé par les habitants du village, comme l'inspecteur des mines et le prêtre par exemple. Dans le premier monde, la narratrice est un garçon, alors que dans le deuxième, c'est une jeune fille. Le récit défie les idées préconçues que nous pouvons avoir sur l'identité à travers le problème identitaire d'Alice. Enfin, il remet en question notre perception du temps et de l'espace. En effet, les personnages évoluent dans un monde hors du temps. Nous voyons par exemple le frère de la narratrice consulter une montre dont les aiguilles sont cassées. Les deux adolescents ne savent pas quel âge ils ont ; ils ont l'impression que leur vie est comme elle est depuis toujours. Les réflexions de la narratrice nous révèlent sa perception du temps. Lorsqu'elle se rend au village pour trouver un cercueil pour son père, elle et « cheval » sont chassés de l'église. La narratrice est alors prise d'une « figette » :

Je ne sais pas combien de temps j'ai pu rester ainsi sur la place publique car, quand j'ai une figette, le temps se contracte, ou s'étire, ou tourne en rond, impossible de le savoir, il ne recommence à détalier en ligne droite qu'à partir de l'instant où je recommence à bouger, mais le diable connaît ce qui s'est passé entretemps (sic) avec les heures. (PF 62)

Le temps du récit n'est pas un temps linéaire et objectif, mais un temps subjectif modulé selon la perception de la narratrice. Quant à l'espace, la seule indication qui nous soit

donnée se trouve sur la carte de visite que l' « avocat, juge de paix et notaire » (PF 52) laisse à la narratrice lorsqu'elle se rend au village pour chercher un cercueil. Nous apprenons alors que le village est celui de « Saint-Aldor » (PF 52) « autant dire nulle part, et en un temps jamais défini. » (Bordeleau 14) Tous les éléments caractéristiques du réalisme magique sont réunis dans le roman de Soucy. Au lieu de nous ouvrir la porte sur un univers onirique, le roman La petite fille qui aimait trop les allumettes nous ramène de force au tragique de la vie, mais par l'emprunt d'éléments au conte, à la fable et au courant du réalisme magique, il nous présente ce monde désenchanté sur le mode de l'enchantement.

La présence du réalisme magique dans La petite fille qui aimait trop les allumettes nous a amenée à nous demander si le roman de Belghoul ne contenait pas lui aussi des éléments caractéristiques de ce courant littéraire. La narratrice de Georgette !, comme celle de La petite fille qui aimait trop les allumettes, se réinvente à travers le langage. La narratrice du roman de Belghoul livre au lecteur ses fantasmes et ses hallucinations, le faisant pénétrer dans un monde dont la magie n'est pas totalement absente : « Debout sur une montagne, je regarde la forêt brûler jusqu'au sang. C'est beau et merveilleux. Tout le monde meurt dans le feu sauf les chevaux. Je saute sur un, le plus rapide et le plus intelligent, sa robe est noire, il s'habille bien, lui ; et je pars au ciel dans le château des anges. » (G 113) Dans un passage comme celui-ci, nous pouvons déceler la présence de quelques éléments caractéristiques du réalisme magique. Par exemple la phrase « je pars au ciel dans le château des anges » (G 113) révèle la présence d'éléments magiques dans Georgette !. De plus, la fin du roman est problématique et invite des interprétations

contradictaires. Comment la narratrice peut-elle mourir à la fin du récit et nous livrer ensuite ses réflexions personnelles ? Par ailleurs, conformément à la définition du réalisme magique donnée par Faris, dans le récit de Belghoul, plusieurs univers cohabitent : celui du quotidien de la narratrice et celui de ses fantasmes. En outre, la façon dont la narratrice conçoit le temps, l'espace et l'identité est déroutante pour le lecteur. Comme nous l'avons dit auparavant, le temps de Georgette ! n'est pas un temps linéaire, mais plutôt un temps vertical composé de trois niveaux : à un premier niveau, la narratrice narre les événements qui se produisent à l'école ou chez elle dans la journée. À un deuxième niveau, elle raconte des anecdotes passées que le présent lui rappelle. Par exemple, lorsqu'elle décide de cacher la page écrite par son père dans son lit, elle se munit d'un grand couteau pour faire une entaille dans le matelas : « Je le plante dans le matelas, je fais un trou et je cache à l'intérieur le souvenir de mon père. » (G 109-10) Cet acte lui rappelle le jour où « la voisine se pointe avec un beau fauteuil. » (G 110) Le rapport avec l'événement précédent n'est révélé que quatre pages plus loin, lorsque la narratrice et ses cousins se disputent pour avoir le privilège de s'asseoir dans le fauteuil. Le père de la narratrice s'empare alors d'un « couteau géant » (G 114) et « Il frappe d'un coup de tonnerre et déchire le fauteuil. Le cuir éclate. Il revient à la charge deux fois, trois fois, dix fois. Il l'achève jusqu'à la mort. » (G 115) En plantant le couteau dans le matelas pour y cacher l'écriture de son père, la narratrice se souvient de son père plantant un long couteau dans le fauteuil offert par la voisine. Ces deux événements sont juxtaposés dans la mémoire de la narratrice. Enfin, à un troisième niveau, la petite fille nous fait part de ses fantasmes, comme c'est le cas dans le dernier extrait cité ou dans son

dialogue avec la poupée « la douce » (G 150). Tous ces éléments tendent à rapprocher Georgette ! du courant du réalisme magique. Ainsi, comme dans le roman de Soucy, Belghoul nous montre un monde triste et cruel, un monde désenchanté, mais sur un mode enchanté. L'écriture occupe dès lors une fonction cathartique.

Par ailleurs, la force de La petite fille qui aimait trop les allumettes et de Georgette ! est due au fait que chacun d'eux est porteur d'un message politique. À travers un récit singulier, ces romans illustrent la condition de toute une partie de la population immigrée en France, ou de toute une province canadienne. Cependant, l'intérêt de ces romans est loin d'être limité à leur portée sociologique. Leur originalité vient aussi du fait que chacun d'eux illustre à sa façon, tout en la renouvelant, la richesse de la langue française.

4.4. Défense et illustration de la francophonie

Nous tenons tout d'abord à rappeler que la littérature beure et la littérature québécoise sont des littératures jeunes, contrairement aux littératures française et anglaise. En outre, leurs conditions d'émergence sont étroitement liées au contexte socio-politique de la France, du Québec et du Maghreb. De ce fait, la qualité littéraire des écrits beurs et québécois a été questionnée à de nombreuses reprises. On a reproché aux écrivains beurs de se borner au documentaire sociologique et de ne pas faire œuvre littéraire. Pour ce qui est de la littérature québécoise, la question de la littérarité est justifiée par le fait que longtemps cette littérature a servi à promouvoir l'idéologie des institutions religieuses et gouvernementales et que ce n'est qu'au cours du siècle dernier

que la littérature québécoise s'est libérée de l'emprise morale de l'Église et du gouvernement (Gasquy-Resch 19). Nous nous proposons ici de montrer que la présence d'une allégorie sociologique dans chacun des romans ne les empêche pas d'être dotés d'une véritable qualité littéraire. Les deux auteurs attachent au contraire une grande importance à la langue. À travers leur roman, ils se font les défenseurs et illustrateurs de la langue française francophone.

4.4.1. L'allégorie sociologique

Dans l'œuvre de Belghoul comme dans celle de Soucy, l'écriture devient tout de suite un acte politique. Ceci est dû au fait que l'œuvre de chacun de ces auteurs appartient aux littératures mineures telles qu'elles ont été définies par Deleuze et Guattari et où « tout [...] est politique » (Deleuze et Guattari 1975 30). Dans les « grandes » littératures, c'est l'individuel qui prédomine et le contexte socio-politique ne sert que d'arrière-plan. Dans la littérature mineure en revanche, « son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, que toute une autre histoire s'agite en elle. » (Deleuze et Guattari 1975 30) À cheval entre deux pays et deux cultures, Belghoul se doit de témoigner de la condition de ses contemporains beurs. De même, à travers son œuvre, Soucy se fait le porte-parole de la communauté québécoise. Georgette ! et La petite fille qui aimait trop les allumettes peuvent dès lors être appréhendés en tant qu'expression de la situation des Beurs en France et en tant qu'allégorie de celle des Québécois au Canada. De plus, dans la littérature mineure,

« tout prend une valeur collective » (Deleuze et Guattari 1975 31). L'énonciation est d'emblée une « *énonciation collective* » (Deleuze et Guattari 1975 31 ; *ce sont les auteurs qui soulignent*) et tout ce que l'écrivain dit devient une action commune, que ces pairs soient d'accord ou non. Dans le roman Georgette !, les rapports colonisateurs/colonisés qui existaient au moment de la colonisation du Maghreb par la France sont reproduits de manière symbolique. Le récit ne se déroule pas en Algérie, mais on retrouve néanmoins l'opposition France/Algérie puisque la narratrice du roman vit en France, tandis que ses parents sont tous deux algériens. Dès lors, un rapport de force s'établit entre l'institutrice de la narratrice et le père de celle-ci. L'institutrice est française ; elle tient symboliquement le rôle du colonisateur, c'est-à-dire de celui qui détient le pouvoir et tente de l'imposer par la force : elle représente la nature dominante et répressive du modèle assimilationniste républicain (Talahite 2001 66). Le père, Algérien immigré en France, représente son pays d'origine, l'Algérie, qui tente de résister à l'envahisseur français. Au milieu de ces deux entités rivales se trouve la narratrice : elle représente le nouveau territoire sur lequel les cultures française et algérienne luttent et tentent d'affirmer leur suprématie. Le corps de la jeune fille est donc le champ de bataille sur lequel s'affrontent l'institutrice et le père, la France et l'Algérie. Le terme « colonisation » apparaît une fois dans le roman. C'est de manière indirecte et sur un mode humoristique que l'auteure fait dans un premier temps allusion à l'histoire de la colonisation de l'Algérie par la France. Ainsi, lorsque la narratrice et son frère reviennent de colonie de vacances, le frère de la narratrice s'exclame : « je suis bien content que la colonisation c'est fini, j'en avais marre. » (G 99) Pour le lecteur, le double sens de cette

phrase ne fait aucun doute, même si le frère de la narratrice n'a pas conscience des implications de son lapsus. Vers la fin du récit en revanche, le père dénonce de manière directe les conditions de vie que lui et sa famille ont dû endurer pendant la colonisation :

Sous l' régime colonial, la misère affreux, le ventre vide, l'abus d' pouvoir... Où c'est qu' tu vas à l'école ? D'abord, y'en a pas... Et y t' laissent pas les colons te redresser un p' tit peu... Même la date de naissance, on l' connaît pas !... C'est pareil : pour savoir la misère de l'homme contre l'homme, faut l' connaître ! Sinon, tu t' imagines pas. (G 160)

Or, l'expérience de la colonisation vécue par le père de la narratrice n'est pas une expérience unique. Beaucoup de gens l'ont vécue. C'est en ceci que le récit du personnage s'élève au niveau du destin collectif.

Par le biais du personnage de l'institutrice, l'auteure peut en outre dénoncer les stéréotypes véhiculés par les Français au sujet des immigrés maghrébins. Lorsque la petite fille est convoquée par son institutrice, cette dernière lui renvoie une image négative de sa famille : « — Je sais que les hommes de là-bas frappent leurs femmes et leurs enfants comme des animaux. » (G 121) Cette affirmation prend une valeur ironique dans la bouche de l'institutrice, car dans le roman, la seule personne que l'on voit frapper physiquement la petite fille est justement l'institutrice. En effet, elle punit la jeune écolière en lui tapant sur le bout des doigts avec une règle. L'autre personnage qui propage les stéréotypes à l'égard de la communauté immigrée est la petite Mireille, qui traite la narratrice de sauvage ou d'indienne. Les paroles de Mireille sont tournées en dérision par son zéaiement et par le fait que Mireille est elle-même traitée de sauvage par sa mère lorsque, suivant les conseils de la narratrice, elle crache par terre pour faire soi-disant tomber « l'asticot » qui loge dans sa bouche : « Z'ai craqué et ma mère m'a

traitée de petite zégoutante. [...] Elle m'interzît trois fois de recommencer. Elle m'explique que ze suis pas une çauvaze tout de même. [...] Elle me traite encore de petite çauvaze et de tout rapporter à mon père. » (G 79) À partir de cette anecdote, Mireille transfère l'identité de sauvage que sa mère lui renvoie sur la narratrice : « ze lui demande c'est quoi une çauvaze. Elle s'énerve encore plus. Elle zit : une çauvaze c'est une çauvaze ! Z'insiste plus. C'est normal ! Et ze lui explique que c'est une inzienne, par ekzemple. Elle reconnaît que c'est vrai. Et là, ze lui donne le secret... Ze lui dis : z'en connais une ! » (G 79) Le discours de Mireille provoque « l'ahurition totale » (G 79) de la narratrice qui refuse d'être traitée de « çauvaze » ou d'« inzienne » (G 79). L'auteure dénonce ainsi les stéréotypes véhiculés par les Français au sujet de la population originaire de l'immigration. Elle tourne ces stéréotypes en ridicule pour montrer leur inefficacité et leurs limites.

Par ailleurs, le récit montre la hiérarchie établie entre les Français et les immigrés. Il nous rend également sensible la hiérarchie qui s'établit entre les immigrés eux-mêmes. Dans cette hiérarchie, la maîtrise de la langue française et l'alphabétisation tiennent une place capitale. Ainsi, le patron du père de la narratrice est un Italien qui sait écrire : « Et l'talien' nationalisé, juste parce qu'il sait écrire son nom au bas d' la feuille, il est chef ! » (G 33) L'auteure nous montre ainsi la réalité sociale d'une classe ouvrière qui n'est pas uniforme.

Le « je » de la narratrice de Georgette ! devient un « je » collectif puisque, comme l'explique Bacholle, la situation de la narratrice est « représentative de celle de l'ensemble des Beurs : nés en France d'immigrés maghrébins (principalement algériens),

ils appartiennent à deux mondes. Ils sont arabes par leur culture et français par leur éducation, ils sont français par leur nationalité et arabes par leur ethnie. » (Bacholle 2000 11) Les Beurs, à l'image de la narratrice de Georgette !, se retrouvent en rapport de « double exclusion et double appartenance » (Laronde 1993 145) ou de « double opposition unifiée » (Buffard-O'Shea 51) : ils sont ET français ET arabes mais en même temps ils ne sont NI français, NI arabes.

Si l'allégorie sociologique est aisément repérable dans Georgette !, elle est moins évidente, mais présente, dans La petite fille qui aimait trop les allumettes. Lepape reconnaît la présence de l'allégorie socio-politique latente dans le roman de Soucy :

Nous sommes bien loin de Québec semble-t-il. Et c'est en effet un nom que Soucy ne prononce pas, comme Beckett [...] n'écrivait jamais de l'Irlande. Il existe pourtant bien une fable québécoise qui circule dans La Petite Fille, l'histoire de cette famille longtemps unie sous le joug d'une religion paternaliste et qui doit désormais affronter le déchirement fratricide entre le repli batailleur de l'un et l'ouverture confiante de l'autre, pendant qu'un vagabond étranger profite de la mésentente pour piller la maison des deux frères, semble une métaphore assez claire. (Lepape V)

Là comme dans le roman de Farida Belghoul, nous retrouvons les relations dominant/dominé et oppresseur/opprimé. En effet, le père de la narratrice de La petite fille qui aimait trop les allumettes se prend pour Dieu le père. Une fois mort, son fils « jupiter junior » (PF 143) entreprend de le supplanter. La « famille longtemps unie sous le joug d'une religion paternaliste » mentionnée par Lepape, représente le Québec traditionnel d'avant la Révolution tranquille. Le « déchirement fratricide » opposant jupiter junior, qui assure la perpétuation du système traditionnel de son père, à Alice, qui s'ouvre au monde extérieur, représente le déchirement du Québec où les forces conservatrices s'opposent aux forces de renouveau, prêtes à accueillir la culture

américaine. Le seul nom de lieu qui nous soit donné est celui de « Saint-Aldor », village fictif que Soucy situe au Québec. La description du paysage reprend le topos du froid du Québec : « cette campagne stérile, ennuagée, congelée dur six mois par année, sans oliviers ni brebis » (PF 26). Quant à la pièce Catoblépas, elle se situe dans « Une ville de province, à proximité de la Villa où vit Robert » (Catoblépas 11), c'est-à-dire nulle part en particulier. D'autres éléments permettent de situer l'intrigue au Canada. La maison de la famille Soissons comporte « une galerie arrière » (PF 39), or il s'agit là d'un élément typique des habitations de l'Amérique du Nord. De plus, le « quêteux » (PF 37) est un personnage appartenant au folklore québécois. Autrefois, il parcourait la province, demandant l'hospitalité et la charité en allant d'une ferme à l'autre. Il repassait chaque année aux mêmes endroits. Le père de la narratrice est présenté comme le propriétaire de la mine. Or, les mines sont nombreuses au Québec (Durand)¹⁹. Ces éléments nous permettent d'affirmer que l'intrigue de La petite fille qui aimait trop les allumettes se déroule au Québec, bien que le mot « Québec » n'apparaisse nulle part dans le roman.

De plus, dans Georgette ! et dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, l'écriture devient acte politique par le choix des mots et de la syntaxe. En même temps que ces romans se donnent pour tâche de faire reconnaître la spécificité socio-politique beure et la spécificité socio-politique québécoise, ils se font défense et illustration de la langue francophone.

¹⁹ <<http://www.comptoir litteraire.com/detailsauteur.aspx?aid=736>>.

4.4.2. Défense et illustration de la langue francophone dans Georgette !

Georgette ! et La petite fille qui aimait trop les allumettes participent à la déterritorialisation de la langue française et de sa transculturation. Belghoul « fait pénétrer dans la langue française des expressions et tournures populaires ou propres au milieu immigré et déplace le centre de gravité de la littérature française en développant la branche de la littérature beure. Georgette ! donne une impulsion nouvelle aussi bien au roman beur qu'au roman français contemporain. » (Bacholle 2000 163-4) Les tournures propres au milieu immigré et à la classe ouvrière française sont introduites par l'intermédiaire des discours rapportés du père et de la mère de la narratrice, ainsi que par le biais des imitations de la narratrice et de la poupée « la douce » (G 150). Le père par exemple mêle tutoiement et vouvoiement dans une même phrase. Lors de la visite que l'institutrice rend aux parents de la narratrice, le père l'accueille en ces termes : « — Soyez la bienvenue ! Vous êtes chez toi ! » (G 157) ou encore : « — C'est toi, l'maîtresse de ma p'tite fille... Eh oui... Entre, s'il vous plaît... Entre. »²⁰ (G 158) L'élocution des parents souligne le fait qu'ils ne maîtrisent pas bien la langue française.

Le vocabulaire et les tournures de phrase de Georgette ! ne sont pas seulement l'illustration du vocabulaire des Beurs, mais aussi l'illustration du français tel qu'il est parlé par la classe ouvrière française. Belghoul illustre ainsi les variétés de la langue française en refusant d'écrire en français académique. Aux prénoms français des camarades de classe de la narratrice, Mireille, Bernadette et Rémi, se mêlent des noms

²⁰ Dans le texte, il y a seulement deux points de suspension après « ma p'tite fille ». Nous les avons remplacés par trois points de suspension car il s'agit très certainement d'une erreur de frappe.

d'origine maghrébine : Si Slimane et Bendaoud. On retrouve également une expression typiquement arabe que la plupart des Français sont en mesure de comprendre. Vers la fin de la deuxième partie du récit, la narratrice est, ou imagine être hospitalisée. Son père s'insurge contre le manque d'attention que les infirmiers montrent pour sa fille :

— Moi, j'ai pas fait les études d' la médecine. Mais si je j' suis docteur, j' laisse pas un enfant crever de soif, comme un rat.

— J'vais mourir, papa ?

— Tant que je suis vivant, tu mort pas. N'ch Allah. (G 107)

Ce passage illustre l'introduction d'une expression arabe, « N'ch Allah », si Dieu le veut, tout en soulignant une fois encore de manière humoristique le manque de maîtrise de la langue française du père qui dit : « tu mort pas », homophone de « tu mords pas » au lieu de « tu ne meurs pas ».

Belghoul participe ainsi à la transculturation de la langue française. En écrivant son roman dans un registre globalement familier et en introduisant des termes arabes, elle contribue à déterritorialiser la langue française. Elle défend ainsi la langue française en tant que langue francophone et langue de tous ; elle l'illustre en en soulignant la diversité. Voyons comment Soucy prend lui aussi la défense de la langue française francophone et comment il l'illustre dans La petite fille qui aimait trop les allumettes.

4.4.3. Défense et illustration de la langue francophone

dans La petite fille qui aimait trop les allumettes

Nous avons souligné précédemment comment Soucy est confronté au même problème que l'auteure Michèle Lalonde lorsqu'il s'agit de choisir la langue dans laquelle écrire. Tirillée

entre « Français très correct et contemporain de France » (Lalonde 17) et « Kébecway moderne » (Lalonde 18), Lalonde opte pour

la vieille Parlure de mon illustre Du Bellay, non pour iceluy pasticher (car je vois trop hélas comme ma situation diffère de la sienne), mais par repli tactique et pour mieux assire ma thèse en rendant hommage à la très riche et originale Langue Québécoise, du temps qu'elle se parlait librement et sans tant de douloureuses complications en terre franche de Canada. (Lalonde 18)

Soucy, quant à lui, enrichit la langue française francophone en opérant un savant mélange d'expressions archaïques, d'anglicismes, de mots et de tournures québécoises et de termes inventés.

Tout d'abord, Soucy introduit des termes anciens dont l'usage est tombé en désuétude en France. Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes Alice nous dit avoir « une très lointaine *remembrance*, d'une sainte vierge qui m'aurait tenu sur ses genoux en sentant bon, et même d'une angelote sur l'autre genou de la vierge au doux parfum et qui m'aurait ressemblé comme une goutte d'eau. » (PF 71 ; *c'est nous qui soulignons*) Le terme « remembrance » est tombé en désuétude dans la langue française où il désigne « Ce qui revient à l'esprit, fortuitement ou volontairement, des expériences passées » (Le trésor de la langue française informatisé, entrée « remembrance »). Soucy a également recours à des anglicismes. La narratrice nous confie : « Je me sens tout insécure » (PF 119). Ce terme est forgé à partir du substantif anglais « insecure » qui signifie incertain, instable, plein de doutes. L'auteur ajoute un accent aigu sur le « e » afin de franciser le terme. Soucy utilise d'autres anglicismes comme « dédié » dans : « une tendresse qu'on ne m'a jamais dédiée » (PF 173), ou encore « support moral » (PF 56) calqué sur l'anglais « moral support » pour « soutien ».

En outre, Soucy introduit dans son récit des termes et expressions typiquement québécoises : « être en beau fusil » (PF 24) qui veut dire « être en colère » ; « les chaudrons » (PF 38) qui désignent « les casseroles » ; « au plus sacrant » (PF 43, 102), expression blasphématoire dans laquelle il faut entendre « au plus vite » ; « s'amener » (PF 50, 85, 136, 137) qui n'a pas au Québec le sens familier qu'il a en France ; « écrapouties » (PF 95) et « effoirés » (PF 106) qui veulent dire « écrasées » ; « bière d'épinette » (PF 96), qui est une sorte de limonade à base d'extraits végétaux (l'équivalent de la « root beer » pour les anglophones) ; « bedon » (PF 99), qui est une déformation de « ou bien donc » ; « à l'épouvante » (PF 102) qui signifie « très vite » ; « la brunante » (PF 111) pour « le crépuscule », « la tombée de la nuit » ou encore « saprement » (PF 161) qui est une forme adoucie de « sacrement »²¹. La syntaxe présente des usages propres au Québec : « d'avance » dans « elles sont bien d'avance » (PF 179) ce qui veut dire « elles sont bien en avance » ; « être disparu » au lieu d'« avoir disparu » comme dans « j'étais disparue » (PF 88) et « ce qui est disparu » (PF 164-165) ; « être pour » suivi d'un verbe, employé à la place d'« aller » suivi d'un verbe : « Je n'étais pas pour faire comme si j'avais entendu » (PF 39) ce qui signifie « Je n'allais pas faire... » ou « je n'étais pas pour jeter des crachats conjuratoires » (PF 155) ce qui veut dire en d'autres termes « je n'allais pas jeter... ». On trouve également « qu'est-ce que

²¹ Le but de cette étude n'est pas de dresser une liste exhaustive des mots et expressions québécoises utilisées par Soucy. Pour une liste plus complète de l'origine des termes et expressions du roman La petite fille qui aimait trop les allumettes, on peut consulter la liste dressée par André Durand sur le site de Comptoir Littéraire : <<http://www.comptoir litteraire.com/detailsauteur.aspx?aid=736>>

j'aurais l'air ? » (PF 52) au lieu de « de quoi aurais-je l'air ? » et « pareille comme » (PF 89) à la place de « pareille à » (Durand).

Si la langue québécoise peut paraître anachronique aux yeux des Français, elle n'est cependant pas désorganisée, comme l'explique Lalonde. En effet, cette langue obéit à une logique qui lui est propre. Elle

peut paraître sous divers rapports archaïque mais non point anarchique. Contrairement à ce que l'on croit souvent, elle obéit à moult règles dialectales qui peuvent être du dix-septième et parfois du quinzième siècle, et doncques très passées de mode, voire condamnables du point de vue des Puristes modernes, mais qui la régularisent tout de mesme et ce, en toute bonne cohérence française. Ce n'est donc pas n'importe comment que notre vulgaire commet ses innombrables fautes mais en quelque sorte fidèlement, ponctuellement et respectueusement. (Lalonde 22)

Pour Lalonde, la défense et l'illustration de la langue québécoise sont rendues nécessaires par le fait que cette langue est menacée. Avant Soucy, des auteurs tels Michel Tremblay dans sa pièce Les belles-sœurs (1968) et Victor-Lévy Beaulieu dans Un rêve québécois (1972) se sont faits les défenseurs de la langue québécoise en s'exprimant en joual. Le joual est la langue de la révolte dans la littérature québécoise. Le terme « joual » est une déformation populaire du mot « cheval » (Beaudouin 67). Ce terme a été utilisé pour la première fois en 1938 par le romancier et polémiste Claude-Henri Grignon dans Les pamphlets de Valdombre. Il a ensuite été repris par le frère Untel, pseudonyme de l'essayiste Jean-Paul Desbiens, dans Les insolences du frère Untel (1960) où le terme désigne le parler des écoliers québécois (Beaudouin 67). Le recours au joual participe au caractère subversif « et comme automatiquement politique » (Lalonde 30) de l'œuvre de Tremblay et de Beaulieu, parce que le joual « est une allusion permanente à la condition nationale. » (Lalonde 30) Réjean Beaudouin explique que

Le joual prétend administrer un traitement de choc au lecteur et le forcer à reconnaître sa propre aliénation, telle qu'elle est reflétée par la mutilation de sa langue. Les objectifs de l'écriture jouale impliquent en effet des procédés qui violentent le code du français écrit : transposition phonétique, lexicale et syntaxe aléatoires, le tout se répercutant forcément sur la forme du récit. (Beaudouin 70)

Les écrivains qui adoptent le joual ne le prônent pas comme langue nationale, bien au contraire. Cette langue a pour but de révéler au lecteur l'aliénation linguistique dont il est la victime, afin de l'inviter à la dépasser. Dans Un rêve québécois, Beaulieu réorganise la langue jouale. Le héros de ce roman n'est pas sans rappeler le personnage d'Alice dans Catoblépas. Lalonde nous dit au sujet du héros de Beaulieu qu'il est « présenté comme un misérable aliéné, au sens propre du mot et aussi au sens figuré. » (Lalonde 31) Elle ajoute aussi que « L'auteur nous fait très bien saisir (reprenant les diverses acceptions politiques et médicales de ce terme pour les mettre toutes en images) que la désintégration de la personnalité nationale et la désintégration de la Langue Québécoise sont une seule et même chose. » (Lalonde 31) Nous retrouvons ici l'aspect éminemment politique des littératures mineures. Or, dans Catoblépas, les deux protagonistes, Alice et la religieuse, se distinguent essentiellement par leur façon de parler : Alice, souligne Stéphanie Jasmin lors de son entretien avec Soucy, « parle une langue 'de mots en ruine, qu'on dirait une ville bombardée', constituée d'aspérités, de béances et d'hésitations. Les mots tournent à vide, se répètent, butent les uns contre les autres, s'emballent, conférant une circularité au langage » (Soucy 2000 84). Cette langue est séparée de celle de l'Alice de La petite fille qui aimait trop les allumettes par un « gouffre de vingt années d'internement. Celle-là chantait, celle-ci ne chante plus, on lui a coupé le sifflet. » (Soucy 2000 85) Quant à la religieuse de Catoblépas, elle « possède l'art de la rhétorique et sait

très bien user du langage comme d'une arme redoutable. » (Soucy 2000 85) La langue de la religieuse, « langue de maîtrise, langue de haute tradition et de haute civilisation, langue forgée pour séparer les ténèbres de la lumière, la terre du ciel et des eaux, le noble du roturier » (Soucy 2000 85) est comparable à la langue des élites, à la langue française académique. Au contraire, la langue d'Alice nous renvoie à une langue québécoise qui tombe en lambeaux et qu'il est grand temps de sauver. La langue de La petite fille qui aimait trop les allumettes se propose alors comme alternative, entre français de France et joual.

Les romans Georgette ! et La petite fille qui aimait trop les allumettes s'élèvent tous deux immédiatement au niveau du politique, non seulement en raison des thèmes dont ils traitent, mais aussi par l'écriture qu'ils instaurent. Belghoul et Soucy enfreignent les codes de l'écrit de la langue française afin de mieux la défendre, de la renouveler et d'illustrer sa richesse en tant que langue francophone et en tant que langue de tous.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Sur la base de notre méthode d'analyse, qui a fait appel aux approches psychanalytique, sociocritique, géocritique, linguistique et littéraire, tout en préservant la spécificité de chaque œuvre, nous avons pu mettre en évidence les correspondances qui existent entre, d'un côté, le roman de Farida Belghoul, Georgette !, et, d'un autre côté, le roman de Gaétan Soucy, La petite fille qui aimait trop les allumettes, ainsi que de la pièce de théâtre qui lui fait suite, Catoblépas. Le chapitre d'introduction nous a permis de présenter le corpus et de situer l'œuvre de Belghoul et celle de Soucy parmi les littératures mineures. Pour cela, nous avons appliqué au corpus les concepts développés par Deleuze et Guattari au sujet de l'œuvre de Kafka.

Dans le deuxième chapitre, nous avons montré dans quelle mesure les personnages-narrateurs chez Belghoul comme chez Soucy sont en proie à une profonde crise identitaire. Ainsi, nous avons vu que dans les deux romans, la narratrice a été élevée dans une famille de type patriarcal où le père a jusque-là été vu comme le détenteur du sens. Pour corroborer cela, nous pouvons ajouter que les mères sont quasi inexistantes dans Georgette ! et dans La petite fille qui aimait trop les allumettes. Elles sont plus ou moins présentes physiquement, mais elles n'ont pas de réelle influence sur leurs enfants. En outre, nous avons vu que dans les deux romans les événements remettent profondément en question l'autorité du père et par là même le sens qu'il a donné à la vie de ses enfants. La dualité des personnages-narrateurs éclate alors au grand jour. La narratrice de Georgette ! est tiraillée entre la culture algérienne de ses parents et la culture

française du pays où elle est née et où elle vit à présent. Dans le cas du personnage-narrateur de La petite fille qui aimait trop les allumettes, c'est son identité sexuelle qui est remise en cause après la mort du père, au contact des gens du village. Auparavant « fils » (PF 81) de son père, elle devient désormais « une très très jolie jeune fille » (PF 78 ; *c'est l'auteur qui souligne*). À partir de l'effondrement du modèle patriarcal, les deux narratrices se prennent en main afin de découvrir, ou au contraire de couvrir, leur identité.

Dans le troisième chapitre, nous avons analysé les différentes stratégies identitaires mises en place dans les œuvres du corpus. Le premier élément que nous avons traité est celui du nom. Dans le roman de Belghoul, nous allons du prénom « Georgette » annoncé par le titre à l'absence totale de prénom. La narratrice refuse toute nomination. Dans le roman de Soucy en revanche, le nom de la narratrice, Soissons, nous est révélé dans la première partie du récit. À la fin du récit, nous découvrons son prénom, Alice, en même temps que celui du Juste Châtiment, Ariane, qui est le personnage éponyme. À la fin du roman, Alice devient à son tour « la petite fille aux allumettes » lorsqu'elle annonce son intention de brûler ce qu'elle écrit. Dans la suite du troisième chapitre, nous avons vu dans quelle mesure le moi des instances narratives est un moi déchiré, voire dédoublé. La narratrice de Georgette ! est constamment aliénée par son entourage qui tente de lui imposer des identités qu'elle refuse. Son corps éclate ; les limites entre son corps et son entourage sont abolies. Dans les deux romans, nous avons mis en avant l'existence de doubles ou d'alter egos. Dans Georgette ! il s'agit de la poupée « la douce », tandis que dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, il s'agit du frère de la narratrice et du Juste Châtiment, sa sœur jumelle. Dans les deux romans,

l'identité de la narratrice est caractérisée par le mouvement. Le personnage-narrateur de Georgette ! se construit un « je » de masques par l'intermédiaire du jeu de rôles. Elle refuse ainsi de s'inscrire dans quelque identité que ce soit et s'écrit en dehors de toute identité. Quant à l'identité d'Alice, elle est saisie par le lecteur au terme d'un mouvement circulaire qui le fait aller d'une identité masculine à la découverte du prénom Alice et de son statut de personnage éponyme, en passant par la découverte de sa véritable identité sexuelle. Les identités des deux personnages-narrateurs sont à l'image du rhizome. Ce sont des identités pluridimensionnelles qui ne se réduisent ni à l'un ni au multiple. Ce sont également des identités toujours en construction et non des identités préconstruites qu'il s'agirait de découvrir.

Dans le quatrième chapitre de cette étude, nous avons montré en quoi les œuvres du corpus correspondaient à la définition des littératures mineures établie par Deleuze et Guattari. Nous avons ainsi vu que pour Belghoul et Soucy l'écriture en langue française s'avérait impossible mais nécessaire. L'impossibilité de la littérature est rendue sensible dans les romans et la pièce de théâtre étudiés par le caractère douloureux de la parole, ainsi que par le fait que l'écriture se présente comme illisible. La réalité que les auteurs décrivent est en effet une réalité douloureuse et indicible. Pour dépasser le paradoxe de l'écriture, les deux auteurs transgressent les codes de la langue française académique. En outre, la gravité de la vie décrite par Belghoul et Soucy nous est rendue acceptable et supportable par le biais d'une écriture enchantée. Dans la dernière section de notre analyse, nous avons montré en quoi l'œuvre de chacun des auteurs s'élevait au niveau du politique. Georgette ! illustre la situation des Beurs de France, tandis que La petite fille

qui aimait trop les allumettes est une métaphore de la situation du Québec. La présence d'une métaphore sociologique n'empêche pas les textes analysés d'être dotés d'une véritable qualité littéraire. Nous croyons même que les deux romans, par le lexique et les expressions qu'ils utilisent, prennent la défense de la langue française en tant que langue francophone et l'illustrent.

Le lecteur de Georgette ! comme celui de La petite fille qui aimait trop les allumettes doit observer la plus grande vigilance. Le sens de chacun de ces romans ne nous est pas livré tel quel. C'est à chaque lecteur de le construire. Comme l'analyse des titres des romans l'a révélé, les informations qui nous sont livrées ne sont pas nécessairement fiables. Le roman de Farida Belghoul se présente comme un jeu de piste où l'auteure lance volontairement le lecteur sur de fausses pistes. La narratrice dit ainsi à Mireille : « Moi aussi, au jeu de piste, je donne toujours le mauvais chemin aux autres. Je les perds et c'est normal : c'est le règlement. » (G 95) Le récit a donc pour but de nous perdre, et cela afin de nous obliger à la plus grande prudence.

En outre, nous souhaitons ajouter ici que la problématique de l'identité sexuelle qui est centrale dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, n'est pas totalement absente de Georgette !. La petite fille est par exemple traitée de garçon par sa mère lorsqu'elle vient de se faire couper les cheveux : « C'est un garçon, maintenant. C'est plus ma fille » (G 104). Plus tard, elle est prise pour un garçon par la vieille dame, bien qu'elle ait les cheveux longs : « — C'est toi qui a botté mon chien ! Je t'ai prise pour un garçon ! » (G 141). Ce à quoi elle répond : « — Un garçon n'a pas les cheveux longs ! »

(G 141). La problématique de l'identité sexuelle n'est pas développée davantage dans Georgette ! mais elle est néanmoins présente.

Nous souhaitons proposer que la langue et l'identité sont chez Belghoul et chez Soucy le fruit d'une « créolisation », dans le sens que Glissant donne au terme. La thèse défendue par ce dernier est que

le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles. (Glissant 1995 15 ; c'est l'auteur qui souligne)

Dans La petite fille qui aimait trop les allumettes, Soucy met en contact de façon brutale deux éléments identitaires complètement hétérogènes : à travers le personnage d'Alice, il rassemble sexe masculin et sexe féminin. Alice illustre l'idée que l'on peut être à la fois homme et femme. Elle montre que l'identité sexuelle est de plus en plus une affaire de culture que quelque chose d'inné. En ce qui concerne les protagonistes de Georgette !, la mise en contact violente d'éléments hétérogènes nécessaires à la créolisation a également lieu. C'est suite à la guerre entre la France et l'Algérie que la famille de la narratrice a émigré en France. Le père de la petite fille, quant à lui, est un fervent défenseur de l'idée, désormais remise en question, que les cultures sont exclusives les unes des autres. D'après lui, sa fille ne peut être à la fois française et algérienne. Cette idée est combattue par la narratrice, qui est soumise au processus de créolisation. Elle illustre parfaitement l'idée de Glissant selon laquelle

La créolisation suppose que les éléments culturels mis en évidence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement. C'est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont infériorisés par rapport à d'autres, la créolisation ne se fait pas vraiment. (Glissant 1995 17)

Nous avons vu que la narratrice de Georgette ! se conforme tout à fait à cette théorie puisqu'elle refuse jusqu'à la fin du récit de donner la primauté à l'une des cultures qu'elle rassemble. Pour expliquer la violence du processus de créolisation, Glissant rappelle l'origine du terme :

Pourquoi ce terme de créolisation s'appliquant à des chocs, à des harmonies, à des distorsions, à des reculs, à des repoussements, à des attractions entre éléments de culture ? [...] Le mot « créolisation » vient bien entendu du terme créole et de la réalité des langues créoles. Et qu'est-ce qu'une langue créole ? C'est une langue composite, née de la mise en contact d'éléments linguistiques absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres. [...] Les créoles proviennent du heurt, de la consommation, de la consommation réciproque d'éléments linguistiques absolument hétérogènes au départ les uns des autres, avec une résultante imprévisible. (Glissant 1995 20-1)

Le créole est donc une langue formée au contact de deux ou plusieurs langues. Il est plusieurs langues à la fois sans être exclusivement l'une de ces langues. À l'image du créole, la langue de Belghoul est le fruit du contact du français académique, du français parlé par la classe ouvrière et de l'arabe. Quant à la langue de La petite fille qui aimait trop les allumettes, il s'agit d'un créole composé de français littéraire, de français québécois, d'anglicismes et même, d'un « accent marseillais » (PF 78). La langue de Belghoul et celle de Soucy sont en outre des langues fragmentées, chaotiques. Cette fragmentation de la langue est le reflet de la fragmentation des identités des narratrices, ainsi que le reflet de la fragmentation des sociétés tant française que québécoise. La

langue inventée par les auteurs est donc à la mesure des réalités psychologiques et sociales qu'ils décrivent.

Le concept de créolisation s'accorde parfaitement avec celui de rhizome que nous avons défini dans le troisième chapitre en nous référant à Deleuze et Guattari. Nous sommes d'accord avec Glissant lorsqu'il affirme que la créolisation remet en question « le statut de l'identité comme racine unique » (Glissant 1995 23) pour la remplacer par l'idée que l'identité est un rhizome, c'est-à-dire une « racine allant à la rencontre de d'autres racines. » (Glissant 1995 23)

Par ailleurs, la créolisation n'est plus limitée aujourd'hui à telle ou telle aire géographique : il s'agit d'un processus qui concerne le monde entier. En outre, la présence de la créolisation culturelle dans la littérature témoigne du fait que ce processus est de plus en plus conscient. Or, selon Glissant, tant que la créolisation se réalisera de façon consciente, il n'y aura pas de stabilisation du processus, puisque c'est la conscience qui le réanime sans cesse (Glissant 1995 27). La créolisation concernant le monde entier, l'écrivain ne peut plus écrire en ignorant les problèmes linguistiques de ses contemporains, aussi éloignés physiquement qu'ils puissent être. L'écrivain écrit donc désormais « en présence de toutes les langues du monde » (Glissant 1995 40), ce qui signifie, non pas qu'il ait connaissance de toutes les autres langues, mais qu'en écrivant, chaque auteur

déporte [sa langue] et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. –, comme le fait d'un immense *drama*, d'une immense

tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve.
(Glissant 1995 40 ; *c'est l'auteur qui souligne*)

Cette déportation de la langue est à rapprocher de la déterritorialisation de la langue telle que nous l'avons définie plus haut, en empruntant les concepts développés par Deleuze et Guattari. Les éléments qui participent du processus de créolisation sont pour la plupart des éléments déjà présents depuis plusieurs décennies dans la littérature, puisque Deleuze et Guattari ont publié leur ouvrage sur Kafka et les littératures mineures dans les années soixante-dix. L'originalité de Glissant consiste à étendre ces notions à l'ensemble de la littérature et non plus aux seules littératures mineures.

En outre, si l'écrivain écrit en ayant conscience des problèmes linguistiques rencontrés par ses contemporains, il se doit également de prendre la défense de sa propre langue. Cette idée est celle développée par Deleuze et Guattari, pour lesquels une littérature mineure devient automatiquement un acte politique. Elle est aussi défendue par Michèle Lalonde dans sa Défense et illustration de la langue québécoise, texte que nous avons utilisé dans le chapitre précédent. Or, cette idée de la nécessité de défendre sa langue, qui est une langue menacée, est reprise par Glissant, pour lequel :

La défense de la langue est incontournable et c'est par cette défense aussi qu'on s'oppose à la standardisation. Et c'est par cette défense aussi qu'on s'oppose à la dilution, car [...] la poétique de la Relation n'est pas une poétique du magma, de l'indifférencié, du neutre. Pour qu'il y ait relation il faut qu'il y ait deux ou plusieurs identités ou entités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant. (Glissant 1995 42)

Le concept de « relation » est un des concepts clés de la théorie glissantienne. La mise en relation d'éléments hétérogènes est ce qui permet au processus de créolisation de se produire.

Ainsi, le processus de la créolisation tel qu'il a été défini par Glissant dans son Introduction à une poétique du divers permet de mettre en relation, au sens glissantien du terme, les principales notions que nous avons appliquées au corpus étudié : l'identité comme rhizome, la déterritorialisation de la langue, la nécessité d'entreprendre la défense de notre langue, ainsi que la poétique du divers.

Le concept de créolisation nous permet en outre de mettre en relation les oeuvres étudiées avec un corpus beaucoup plus large. On peut penser par exemple à Raphaël Confiant, aux Caraïbes, qui a écrit plusieurs romans en créole et d'autres en français. Confiant fait du créolisme un procédé littéraire en intégrant des expressions créoles au français. Le processus de créolisation s'applique également à la littérature chicana, c'est-à-dire la littérature écrite aux États-Unis par des écrivains originaires du Mexique, dont Gloria Anzaldúa est l'un des représentantes. Dans son livre Borderlands/La Frontera (1987, 1999), où elle aborde différents genres littéraires, elle traite du problème de la frontière entre le Texas et le Mexique et y voit l'illustration de toute frontière, non seulement des frontières terrestres, mais également des frontières mentales :

The psychological borderlands are not particular to the South-west. In fact the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy. (Anzaldúa 1999 quatrième de couverture)²²

²² « Les frontières psychologiques ne sont pas le seul fait du Sud-Ouest [des États-Unis]. En réalité, les Frontières sont présentes physiquement partout où deux cultures ou plus sont juxtaposées, où des gens de races différentes occupent le même territoire, où les différentes classes sociales sont en contact, où l'espace entre deux individus se réduit de façon intime. » (*c'est nous qui traduisons*)

La question de l'identité est ici intimement liée à la notion d'espace. Il semble s'agir d'une constante dans les littératures mineures contemporaines. En effet, ces littératures sont pour la plupart des littératures de contact, des littératures issues de la créolisation. Littérature mineure et créolisation sont fortement liées. La littérature forme, à l'image de la plante et de l'identité, un immense rhizome : de même que les espaces, les identités et les cultures, les littératures se juxtaposent et se superposent. Il n'est plus possible désormais d'écrire, non seulement en ignorant ce qui s'est fait ailleurs, avant nous, mais il n'est plus possible non plus d'écrire en ignorant ce qui se fait ailleurs au moment même où nous écrivons.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- Belghoul, Farida. Georgette !. Paris : Barrault, 1986.
- Soucy, Gaétan. Catoblépas. Montréal : Boréal, 2001.
- . L'acquittement. Montréal : Boréal, 1997.
- . La petite fille qui aimait trop les allumettes. Paris : Le Seuil, « Points », 1998, 2000.
- . L'Immaculée Conception. Montréal : Boréal, 1994, 1999.

Bibliographie générale

- Abu-Haidar, Farida. « Inscribing a Maghrebian Identity in French » in Mortimer, Mildred (ed) Maghrebian Mosaic : a Literature in Transition, Boulder, London : Lynne Rienner Publishers, 2001 : 13-25.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen (eds). The Post-colonial Studies Reader. London, New York : Routledge, 1995.
- Bacholle, Michèle. « Pushing the Limits of Autobiography : Schizophrenia in the Works of Farida Belghoul, Agota Kristof, and Milcho Manchevski. » Romance Languages Annual 10 (1999) : 5-11.
- . Un passé contraignant : double bind et transculturation. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Paris : Gonthier, 1953, 1970.
- . Sur Racine. Paris : Le Seuil, 1963.
- Beaudouin, René. Le roman québécois. Québec : Boréal, 1991.
- Begag, Azouz. Le gone du chaâba. Paris : Le Seuil, 1986.
- Belghoul, Farida. « Témoigner d'une condition. » Entretien accordé à Djaout, Tahar. Actualité de l'émigration, 11 mars 1987.
- Bhabha, Homi. « The Third Space. » In Rutherford, Jonathan (ed) Identity : Community, Culture, Difference, 1990 : 207-21.

- Biron, Michel. « Autour de quelques morts. » Voix et images 24, 2 (1999) : 407-12.
- Bordeleau, Francine. « Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon. » Lettres québécoises 97 (2000) : 13-5.
- Buffard-O'Shea, Nicole. « Métaphores identitaires chez Tassadite Imache, Farida Belghoul et Nina Bouraoui. » Le Maghreb littéraire, revue canadienne des littératures maghrébines 2 (1997) : 45-60.
- Charef, Mehdi. Le thé au harem d'Archi Ahmed. Paris : Mercure de France, 1983.
- Chalet-Achour, Christiane. « Les beurs en France : une autre présence, l'humour. » in Feuerhahn, Nelly et Sylvos, Françoise (éd.) La Comédie sociale, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, « Culture et Société », 1997 : 131-38.
- Crouzières-Ingenthron, Armelle. « À la recherche d'une voix/voie : la marche des 'beurs' dans l'écriture » In Gafaiti, Hafid (éd.) Cultures transnationales de France, Paris : L'Harmattan, 2001 : 107-41.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. Kafka : pour une littérature mineure. Paris : Les éditions de minuit, 1975.
- . Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Paris : Les éditions de minuit, 1980.
- Delvaux, Martine. « L'ironie du sort : le tiers-espace de la littérature beure. » French Review 68 (1995) : 681-93.
- Den Toonder, Jeanette. « Voyages intérieurs dans trois romans contemporains. L'écriture intimiste de Bruno Hébert, Gaétan Soucy et Marie Laberge. » Globe, Revue internationale d'études québécoises 3, 1 (2000) : 65-81.
- Djaout, Tahar. « L'expression 'beur' : esquisse d'une littérature. » Actualité de l'émigration, 11 mars 1987.
- Durmelat, Sylvie. « L'apprentissage de l'écriture dans Georgette ! » In Laronde, Michel (éd.) L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman contemporain, 1996 : 33-54.
- Eco, Umberto. L'œuvre ouverte. Trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Paris : Le Seuil, 1965.

- Eysel, Caroline. « Dé-couverte et dé-finie : stratégies d'une écriture féminine dans Georgette ! » In Laronde, Michel (éd.) L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman contemporain, Paris : L'Harmattan, 1996 : 55-74.
- Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Paris : Le Seuil, 1952.
- Faris, B. Wendy. Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004.
- Gasquy-Resch, Yannick (éd). Littérature du Québec. Vanves : EDICEF, 1994.
- Gervais, Bertrand. « L'art de se brûler les doigts. L'imaginaire de la fin de La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy. » Voix et images 26, 2 (2001) : 384-93.
- Glissant, Edouard. Introduction à une poétique du divers. Paris : Gallimard, 1995, 1996.
- . Poétique de la relation. Paris : Gallimard, 1990.
- Hargreaves, Alec G. « Figuring out their Place : Post-Colonial Writers of Algerian Origin in France. » Forum for Modern Language Studies 29 (1993) : 335-45.
- . « Une culture innommable ? » In Gafaiti, Hafid (éd.) Cultures transnationales de France, Paris : L'Harmattan, 2001 : 27-36.
- . Voices from the North African Immigrant Community in France : Immigration and Identity in Beur Fiction. Oxford : Berg, 1991.
- Imache, Tassadit. Une fille sans histoire. Paris : Calmann-Lévy, 1989.
- Ireland, Susan. « Writing at the Crossroads : Cultural Conflict in the Work of Beur Women Writers. » French Review 68 (1995) : 1022-34.
- Khan, Shahnaz. « Muslim Women : Negotiations in the Third Space. » Signs 23 (1998) : 463-94.
- Kristeva, Julia. Étrangers à nous-mêmes. Paris : Arthème Fayard, 1988.
- Lacan, Jacques. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, 1964. Le séminaire, livre XI. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Le Seuil, 1973.
- Laronde, Michel. « La 'Mouvance beure' : émergence médiatique. » French Review 61 (1998) : 684-92.

- . Autour du roman beur. Immigration et identité. Paris : L'Harmattan, 1993.
- . L'écriture décentrée : la langue de l'autre dans le roman contemporain. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Lepape, Pierre. « Préface. C'est horrible comme c'est beau. » in Soucy, Gaétan La petite fille qui aimait trop les allumettes, Paris : Le Seuil, « Points », 2000.
- Linteau, Paul-André. Histoire du Canada. Paris : Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? » 2nd Edition, 1997.
- McConnell, Daphne. « Family, History, and Cultural Identity in the Beur Novel. » in Mortimer, Mildred (ed.) Maghrebian Mosaic : a Literature in Transition, 2001 : 253-68.
- McIlvanney, Siobhán. « The Articulation of Beur Female Identity in the Works of Farida Belghoul, Ferrudja Kessas and Soraya Nini. » In Rye, Gill and Worton, Michael (eds.) Women's Writing in Contemporary France, 2002, 130-41.
- Mecheri, Hervé-Frédéric. Les jeunes immigrés maghrébins de la deuxième génération et/ou la quête de l'identité. Paris : L'Harmattan, 1984.
- Mortimer, Mildred. « Assia Djebar's Algerian Quartet : A Study in Fragmented Autobiography. » Research in African Literatures 28.2 (1997) : 102-117.
- Pinçonat, Crystel. « Littérature d'immigration, une notion géocritique bien fondée ? » in Westphal, Bertrand (directeur technique) La géocritique mode d'emploi. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000 : 75-92.
- Preckshot, Judith. « 'L'éducation obligatoire' et les voix minoritaires dans les écrits francophones. » French Review 74 (2001) : 660-72.
- Rosello, Mireille. « Georgette ! de Farida Belghoul : télévision et départenance. » Esprit créateur 33 (1993) : 35-46.
- Ryan, Angie. « The Construction of the female subject : Belghoul and Colette. » in Knight, Diana & Still, Judith (eds) Women and Representation, 1995 : 92-105.
- Rye, Gill and Worton, Michael (eds.). Women's Writing in Contemporary France. Manchester and New York : Manchester University Press, 2002.
- Sergent, Julie. « Cet amour inéluctable. » Lettres québécoises 97 (2000) : 16-7.
- Sherry, Simon (et al.). Fictions de l'identitaire au Québec. Montréal : XYZ, 1991.

Soucy, Gaétan. « Autobiographie approximative. » Lettres québécoises 97 (2000) : 11-2.

---. « L'entretien de la colline. » Entretien accordé à Stéphanie Jasmin, 9 novembre 2001 in Soucy, Gaétan Catoblépas, Montréal : Boréal, 2001 : 59-100.

Talahite, Anissa. « Identity as 'secret de guerre' : Rewriting Ethnicity and Culture in 'Beur' Literature. » In Gafaiti, Hafid (éd.) Cultures transnationales de France, Paris : L'Harmattan, 2001 : 55-76.

---. « Representing the Invisible : Constructions of the Margin in Farida Belghoul's Georgette ! and Tassadit Imache's Une fille sans histoire. » AUMLA 93 (2000) : 67-81.

Wadman, Monika. « 'Ni Français, ni Arabe' : Literature, Exile and Identity in Beur Fiction in France. » Critique 11 (1997) : 85-94.

Sites Internet

Delbende, Jean-Louis. « Histoire du Kenya. » <<http://www.africa-onweb.com/pays/kenya/histoire.htm>> Site créé en 1999. Mise à jour mensuelles. 08/02/05

Durand, André. « Gaétan Soucy ». <<http://www.comptoir litteraire.com/detailsauteur.aspx?aid=736>> ComptoirLittéraire.com. Site créé en 2003. Article rédigé en 2004.

Prud'homme, Annie-Claude. « Le réalisme magique. » Site créé le 2/04/2003. 09/12/2004 <<http://iquebec.ifrance.com/realismemagique/>>

Le trésor de la langue française informatisé. < <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> >

PERMISSION TO COPY

In presenting this thesis in partial fulfillment of the requirements for a master's degree at Texas Tech University or Texas Tech University Health Sciences Center, I agree that the Library and my major department shall make it freely available for research purposes. Permission to copy this thesis for scholarly purposes may be granted by the Director of the Library or my major professor. It is understood that any copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my further written permission and that any user may be liable for copyright infringement.

Agree (Permission is granted.)

_____ A. Chaillou _____ 04/12/2005 _____
Student Signature Date

Disagree (Permission is not granted.)

_____ _____
Student Signature Date