

# CHIMÈRES

A Journal of French and Francophone Literatures and Cultures



The University of Kansas  
Volume XXXV  
Spring 2022

## CHIMÈRES VOLUME XXXV - SPRING 2022

---

Editors: Ellen Collier and Paul Scott  
Production Editors: Ellen Collier and Paul Scott  
Departmental Sponsors: Paul Scott and Caroline Jewers  
KU Libraries Support: Eric Bader and Marianne Reed

Website: <http://journals.ku.edu/chimeres>

The University of Kansas  
Department of French, Francophone & Italian Studies  
2103 Wescoe Hall  
Lawrence, KS 66045  
Tel. (785) 864-4056  
email: [chimeres@ku.edu](mailto:chimeres@ku.edu)

*We extend our appreciation to the Faculty and Staff in the Department of French, Francophone & Italian Studies, Eric Bader from the College of Liberal Arts and Sciences Digital Media Services at the University of Kansas, and Marianne Reed, Digital Media Coordinator for the University of Kansas Libraries, for their generous assistance and support of this journal.*

---

# Contents

<b>Editors' Note</b> .....	IV
<b>Comment l'intertextualité devient chez Beigbeder une arme cynique ?</b> <i>Louise KARI-MEREAU</i> .....	1
<b>Rhetoric of Assimilation, Integration, and Belonging in Khadi Hane's <i>Des fourmis dans la bouche</i></b> <i>Patoimbasba NIKIEMA</i> .....	20
<b><i>France métisses, Frances métèques ? How Poet-Rappers Gaël Faye and Abdal Malik are Claiming and Shaping Homes, Identities, and Belongings in Contemporary France</i></b> <i>John SANNAEE</i> .....	34
<b>L'intertextualité dans <i>Les Tribulations du dernier Sijilmassi</i>, stratégie d'écriture et symbole de crise d'identité culturelle</b> <i>Imane-Sara ZOUINI</i> .....	55

## Cover Image

Terracotta Head from a Statue, ca. 525-500 B.C.  
from The Metropolitan Museum of Art, Greek Art: Seventh-Sixth  
Century B.C  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251230>  
This work is in the public domain.

*In memory of Allan H. Pasco, PhD.  
(1937-2021)*

## Editor's Note

This spring 2022 issue of *Chimères* is centered around our spring 2020 call for papers, Voices and Viewpoints. Unfortunately, as with so many events over the last eighteen months, our conference had to be canceled shortly before it was set to take place in April. Nonetheless, we received a large number of article submissions in response. We present to you today the four chosen that we believe best represent our theme as well as our high academic standards for excellence.

This edition has been long overdue, due not in the least to the pandemic and its having distanced so many otherwise close-working scholars. Our team numbers have dwindled as well, due to our both forced and real distances; over the past twelve months, Prof. Paul Scott has traveled the world over, spending time in Crete, Japan, and in Michigan, and I have been for the past three months in France, both of us far from our Kansas homes. However, with the blessings of science and the wonders of vaccination, I believe that our team will grow back into a healthy group of motivated scholars eager to see others publish their works and – hopefully – present papers at our once annual conference.

In this edition, you will find fascinating articles that touch upon a wide variety of topics, highlighting the voices and viewpoints that we so desperately need to study in these changing times. We hope that this edition will be a brighter end to the end of a difficult year. We would like to thank everybody whose work has contributed to this late, but truly well crafted edition.

Many thanks go out to our wonderful team of readers, without whom this edition truly would not exist. We extend our deepest gratitude to them. Among those whose hard work and dedication has, for many years, greatly enriched our standards of excellence, is the late Prof. Allan H. Pasco. The unexpected passing of Prof. Pasco in October has been a shock to all in the French, Francophone & Italian department, as well as to all of his colleagues here at the University of Kansas and in the field of Nineteenth-Century Literature. His hard work and dedication to the department, and to this journal, will be greatly missed.

Special thanks go out to our colleagues, Marianne Reed, University of Kansas Libraries, and Eric Bader, CLAS Digital Media Services.

*Nous vous souhaitons une bonne lecture !*

Ellen Collier, PhD. candidate  
University of Kansas

# Comment l'intertextualité devient chez Beigbeder une arme cynique ?

---

*Louise KARI-MEREAU*  
*Trinity College Dublin*

## Introduction

**F**rederic Beigbeder est un romancier français connu pour ses romans cyniques. Chacun de ses livres offre une utilisation récurrente de l'intertextualité. Que ce soit dans les paratextes des chapitres ou dans les bons mots rieurs de ses narrateurs, celle-ci permet à la narration de s'inscrire dans une contemporanéité (1990-2010), une culture (occidentale) et une ligne de pensée (souvent critique de sa société). Dans cet article nous allons préciser comment l'intertextualité participe à l'élaboration du discours cynique. Le cynisme, dès son origine en Grèce antique, se nourrit en effet d'anecdotes et de grandes figures ; les préceptes de Diogène étaient enseignés aux jeunes grecs par l'exemple et la narration des grandes actions des autres cyniques. Dans les romans de Beigbeder, on peut postuler que l'intertextualité reprendrait la fonction de l'exemple, en insérant le discours des narrateurs dans une culture plus globale, et en leur permettant d'enrichir leur argument avec l'illustration de représentants du cynisme moderne.

A cette fin, nous avons choisi de répartir notre étude sur trois axes. Après avoir brièvement défini ce que nous entendons par cynisme, nous verrons dans un deuxième temps comment l'intertextualité se fait insti-

gatrice de la moquerie cynique puis dans un troisième nous montrerons comment l'intertextualité peut participer à la construction de la critique cynique. En conclusion nous évoquerons l'intertexte inter-beigbederien.

### Définition du cynisme

Pour comprendre comment l'intertextualité peut devenir un outil cynique, il nous faut d'abord définir le cynisme comme philosophie et son évolution dans l'histoire littéraire.

Le cynisme est une philosophie grecque développée par Diogène de Sinope (vers 413- vers 327 av. J. –C) en Grèce antique afin de révéler les travers de l'organisation humaine : les cyniques considéraient les valeurs de leur société hypocrites et malsaines, parce qu'elles allaient à l'encontre de la possibilité de chacun d'atteindre le bonheur. Ce courant de pensée était porté par de grandes figures, telles que Antisthène ou Crates, aux personnalités charismatiques. Les anecdotes à leur sujet sont le fondement de la pédagogie cynique qui prônait l'apprentissage par l'exemple et la provocation – humour, sarcasme, honnêteté indélicate, etc. – (Goulet-Cazé 333).

Au 18<sup>ème</sup> siècle, le mouvement se scinde en deux courants de pensée contradictoires : si la Révolution semble toujours user du cynisme comme Diogène le fit dans l'Antiquité – pour améliorer la société et permettre un accès au bonheur plus simple et plus efficace (Goulet-Cazé 327-328 et 333) – ce siècle se révèle simultanément comme celui de l'éveil de l'esprit libertin, et de l'esprit égocentré (Stanley, 75-105.). Cette double forme du cynisme exerce une forte influence sur l'identité de la société française.

Frédéric Beigbeder fait partie de la génération qui eut 20 ans dans les années 1980 et fut déçue par l'échec du sur-capitalisme. Comme il le dit lui-même, sa génération est celle qui a connu la fin de l'utopie universaliste qui s'est développée dans les années 1970 ; les années 1990-2000 sont la réalisation que la mondialisation ne rend personne plus heureux ou plus égal. Le cynique est quelqu'un qui décrit de façon divertissante l'horreur de la réalité.

Dès lors, à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle et à l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle, deux courants du cynisme s'affrontent, faisant de sa définition une tâche compliquée : soit l'on dénonce et l'on veut améliorer la société, soit on utilise les défauts de la société pour son plaisir personnel, ce qui conduit le plus souvent à un certain nihilisme. Dans les deux cas, le cynique doit s'extraire de la société pour mieux en appréhender les différentes facettes. Une condition est donc commune : le cynique a besoin de se marginaliser pour exister en tant que tel.

### La moquerie cynique

Dans cette partie nous allons voir comment l'intertextualité permet de moquer le cliché de l'amour et l'autodérision. Enfin, nous verrons comment celle-ci peut permettre le passage de l'humour à la critique sociale. En utilisant des exemples diverses, issues de la culture populaire, du tarot, de la littérature et de la philosophie, l'intertextualité chez Beigbeder semble vouloir toucher (et convaincre) un plus vaste public. Chaque lecteur peut trouver une référence qui l'émouvra ou le fera réfléchir.

Le cynisme, dont l'outil peut être l'ironie, profite de la pluralité hétéroclite des intertextes. Rire des textes de la culture populaire ou réduire le tarot à un jeu permet au narrateur beigbederien de mettre de la distance en lui et le peuple et ses croyances, asseyant alors sa position de cynique moqueur. Cependant, le recours à des auteurs canoniques, associés à l'élite intellectuelle, montre que le narrateur beigbederien veut aussi s'inscrire dans une réflexion réfléchie et solide : tout en riant on peut discourir sérieusement.

### Le cliché de l'amour

Dans *L'amour dure trois ans*, Marc Marronnier, amer après son divorce d'Anne, déblatère sur les inepties du couple moderne. Pour cela, il a souvent recourt aux clichés, ce qui lui permet de se moquer avec une force plus grande les travers de l'amour avec ses promesses irréalistes : il se fonde sur l'imaginaire collectif (le Prince Charmant et les contes de fées) mais aussi sur le contexte social qui admet la sensibilité au psittacisme<sup>2</sup> utilisé (Don Quichotte ou comme dans l'exemple suivant, *La Petite Maison dans la Prairie*, ou *la Belle ou Bois dormant*). Le stéréotype est, comme le dit Ruth Amossy un intertexte idéologique puisqu'il se sert de textes connus pour élaborer un commentaire :

On fait semblant d'être indifférent au divorce, mais arrive bientôt le moment terrible ou l'on comprend être passé de « la Belle au bois dormant » à « Nous ne vieillirons pas ensemble. » Adieu souvenirs charmants. (*L'amour dure trois ans*, 44)

Tu voudrais pas quitter Antoine, plutôt ? Comme ça on pourrait s'installer dans la *Petite Maison dans la Prairie*, et regarder nos

---

<sup>1</sup> Idée construite à partir du concept d'imaginaire social développé par Henri Mitterand dans *Le discours du roman*.

<sup>2</sup> Sur ce sujet, voir le développement fait par Ruth Amossy, dans *Les Discours du cliché de Amossy*.

enfants grandir dans le *Jardin Enchanté*... (*ibid.* 93)

Je t'ai attendue lundi, sous la pluie. Je t'ai attendue mardi, sous la pluie. Mercredi il n'a pas plu, tu es venue. (On dirait une chanson d'Yves Duteil). (*ibid.* 115)

Ou bien ce serait elle qui changerait d'avis, soudain, et supplierait le chauffeur de s'arrêter, comme Audrey Hepburn/Holly Golightly à la fin de *Breakfast at Tiffany's*. Mais nous ne sommes pas dans un film. Nous sommes dans la vie où les taxis roulent. (*ibid.* 159)

Quand on aime, on finit toujours par se prendre pour Albert Cohen. (*ibid.* 166)

Les clichés permettent aussi de révéler des sentiments, autant au lecteur qu'au personnage, semble-t-il. En effet, sa relation avec Anne (son divorce) puis avec Alice (rencontre, hésitation et bonheur) peuvent y être réduit. Tout en multipliant ces allusions pour rejeter les concepts d'amour, il apparaît aussi convaincu par les clichés, qui renforcent son envie de connaître une vie de couple. Les références, en effet, sont de plus en plus positives : si dans la première citation, *la Belle au bois dormant* s'efface dans le titre du film de Maurice Pialat, qui met en scène l'histoire d'un quarantenaire toujours puéril et cinéaste raté qui ne parvient pas à être heureux en amour, rapidement Marc se voit vivre dans la *Petite Maison dans la Prairie* ou dans le *Jardin Enchanté*, séries télévisées dépeignant un univers simple et heureux où tout finit bien, puis il cite Yves Duteil, dont les chansons sont souvent naïves et romantiques. Il mentionne également un conte de fées des temps modernes, *Breakfast at Tiffany's*, et enfin dans la dernière citation, il s'apparente à Albert Cohen, utilisant « on finit toujours » pour montrer qu'il doit bien admettre qu'il est impossible de lutter. Cette dernière référence permet à Marc de souligner l'impact de l'amour sur lui. *Belle du Seigneur* (1968) est un roman-fleuve considéré comme un éloge de la femme, à l'amour portée à celle-ci, et à son influence sur l'amant qu'elle fascine ou plonge dans le désespoir. L'intertextualité laisse deviner ici que Marc est éperdument amoureux d'Alice même si celui-ci ne peut s'empêcher de railler ce sentiment.

### L'autodérision

Dans ce même roman de 1997, Marc, en restant provocateur, est aussi plaintif. La peine engendrant la doléance est souvent opposée au ton moqueur, caractéristique du personnage nihiliste qu'il peut être. Un passage du texte met particulièrement en exergue cette association/oppo-

sition de la plainte et de la moquerie : alors qu'une atmosphère dramatique est créée et se diffuse, l'auteur la modifie subitement, dévoilant ainsi le combat qui se joue dans le for intérieur de Marc. Par exemple, le chapitre 13 s'achève ainsi :

Après on passe la tête dans le nœud coulant, et au moment où l'on s'endort, logiquement, c'est pOur ne plus se réveiller. (*L'amour dure trois ans*, 59)

Et le chapitre suivant commence ainsi :

[XIV : résurrection provisoire]

Si : on se réveille. (*ibid.* 60)

Dans ces lignes, Marc semble faire référence à l'arcane XIV du *Tarot des Imagiers du Moyen-Âge* écrit par le Franc Maçon Oswald Wirth. Cet arcane est celle de la tempérance (et suit la XII, le pendu et la XIII la mort) c'est-à-dire la résurrection.

Notons l'ironie lorsque Marc cite cet arcane, puisqu'il ne l'appelle pas résurrection, mais « résurrection provisoire » laissant penser que sa survie n'est pas encore assurée ; peut-être n'est-il pas mort, mais cela ne signifie pas qu'il est entièrement vivant ou voué à vivre longtemps. Cette forme d'état éphémère peut être expliqué lorsque l'on se penche sur l'interprétation de cet arcane.

La symbolique de cet arcane est importante ici puisqu'elle signale que l'anéantissement ne peut exister, puisque rien ne se détruit, tout se transforme. La mort permet de faire rejaillir la vie, car elle ne supprime



pas le contenu tout en dissolvant le contenant : c'est pourquoi l'illustration de cet arcane présente une femme versant à l'infini un liquide (l'âme) entre deux récipients (enveloppes charnelles), l'un d'argent, l'autre d'or. Le fluide vital passe de la première à la seconde, aidé par la Tempérance. Il s'agit probablement d'une allusion spirituelle : Marc, du fond de son désespoir, n'étant pas mort pendu, verrait en cet état d'échec une nouvelle chance d'évoluer, et peut-être de s'améliorer. L'idée d'état provisoire est alors logique : Marc est dans un état éphémère qui rend possible le changement. Marc semblerait pouvoir ou vouloir aller au-delà de son matérialisme, son contenant qui est son armure cynique ; l'important n'est pas l'enveloppe mais ce qu'elle contient. Cette figure qui veut que l'âme transcende l'enveloppe charnelle peut être ici considérée comme une métaphore du rapport des émotions (l'âme) et du matérialisme (ici l'intellect et le corps).

Marc, en utilisant l'allusion intertextuelle se moque de sa réaction exagérée au chagrin d'amour mais aussi de son échec suicidaire. Cet arcane lui permet de réutiliser l'ironie en laissant découvrir au lecteur un aspect peut-être plus nihiliste de son cynisme : habituellement pour la divination et la recherche de questions sur l'avenir, le tarot est réduit chez Beigbeder à sa dimension ludique, permettant une moquerie cinglante.

### De la moquerie à la critique

A la fin de *Windows on the World*, au chapitre « 10h06 » le narrateur-Beigbeder<sup>3</sup> propose une interprétation des conséquences des attentats sur le mode de vie et de pensée des Américains. En utilisant l'intertexte Descartien, il propose une critique sous couvert de railleries :

Au lendemain des attentats, des drapeaux américains flottaient partout dans la mégapole. Un an après, ils se sont fanés. [...] Je me demandais depuis quelques jours ce qui avait changé dans le climat de New York. Je viens de comprendre : l'Amérique vient de découvrir *le doute*. Ils n'ont pas connu René Descartes. Freud leur a apporté la peste mais le pays de cocagne de mes parents n'avait pas fait l'expérience du doute. Or, à présent, où que se pose mon regard, je ne vois que le Doute instillé dans l'idéal

<sup>3</sup> Le roman est divisé en deux parties, alternant entre un chapitre de fiction, qui suit les aventures de Carthew Yorston et de ses deux enfants dans les Twin Towers, et un chapitre d'autofiction, dans laquelle Beigbeder se met lui-même en scène, c'est ce narrateur que nous appellerons narrateur-Beigbeder.

US. Pas seulement chez les gens. Les voitures doutent. Les supermarchés doutent. Les parkings ne sont plus sûrs de rien. Les églises désaffectées transformées en discothèques s'interrogent sur elles-mêmes. Les embouteillages ne sont plus convaincus de leur nécessité. Les magasins de luxe se demandent si tout cela vaut bien la peine. Les feux rouges ne le restent pas si longtemps. Les affiches publicitaires ont honte. Les avions ont peur de faire peur. Les immeubles pratiquent la table rase. L'Amérique est entrée dans l'ère de Descartes. (*Windows on the World*, 329-330)

Le doute cartésien, développé dans les *Méditations Métaphysiques* (1641), est une réflexion proposée par le philosophe pour lutter contre les préjugés de façon empirique (rien n'est jamais acquis, et tout doute doit être confronté à la raison car l'erreur souvent ne provient pas des sens mais du jugement hâtif trop vite établi à partir du témoignage des sens, *Méditations*, 58-59). Le doute empirique dans la citation du narrateur-Beigbeder peut être représenté par l'instinct de protection : l'Amérique a été attaquée, sa réaction est de douter de tout pour se protéger. Or le problème ici, est que ce doute n'est pas forcément empirique puisque souvent il provient de préconçus (dans le contexte de *Windows on the World* il s'agit de présomption contre les arabes et les musulmans de certains étatsuniens) et n'est donc pas raisonné. Descartes d'ailleurs parle ainsi des préjugés :

Comme nous avons été enfants avant que d'être hommes et que nous avons jugé tantôt bien et tantôt mal des choses qui se sont présentées à nos sens lorsque nous n'avions pas encore l'usage entier de notre raison, plusieurs jugements ainsi précipités nous empêchent de parvenir à la connaissance de la vérité, et nous préviennent de telle sorte qu'il n'y a point d'apparence que nous puissions nous en délivrer, si nous n'entreprenons de douter une fois en notre vie de toutes les choses où nous trouverons le moindre soupçon d'incertitude. (*Principes de la philosophie*, 603)

Ainsi le préjugé est-il quelque chose contre lequel il faut lutter afin que la raison ne soit pas entachée par de fausses idées. Le doute empirique devient ensuite hyperbolique chez Descartes, qui suppose que le monde matériel n'existe pas (dans le doute) et qu'aucune connaissance ne peut en effet vaincre l'épreuve du doute (même les vérités mathématiques pourraient venir d'une illusion). Le doute atteint son paroxysme lorsque Descartes évoque la possible existence d'un Malin Génie, responsable de l'erreur permanente dans laquelle se trouve l'esprit humain :

Je supposerai donc, imagine Descartes, qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant qui a employé toute son industrie à me tromper. (*Méditations*, 52)

Donc l'illusion règne sur l'entendement humain. Si nous replaçons le doute hyperbolique dans le contexte du roman de Beigbeder, l'on peut penser à la paranoïa qu'entraînent la peur et les préjugés si ceux-ci ne sont pas combattus par la raison empirique. Enfin, dans les *Méditations Métaphysiques* le Cogito sauve Descartes du doute hyperbolique : cette conscience individuelle permet d'en ralentir le processus, le sujet ne peut pas douter du fait qu'il est entrain de douter, ce qui veut dire que tout n'est pas illusion. Les étatsuniens ne semblent pas avoir la même porte de sortie : comme semble l'insinuer le narrateur-Beigbeder, une fois le processus de doute enclenché, rien ne semble arrêter son déchainement (mis en emphase par l'énumération et l'isotopie du doute, omniprésente dans le paragraphe). La foi des étatsuniens mais aussi leurs idéaux et leur mode de vie (sûrement représentés par les différents exemples de l'énumération) ont été si ébranlés que le doute s'empare de leur quotidien.

Le doute n'est donc pas seulement objet de moquerie, puisqu'ici le cynique évoque le doute comme mal de la société plutôt qu'en tant que peur risible – qui pousserait alors à croire au tarot.

### L'argument cynique

Ce qui nous intéresse dans cette partie est la manière dont l'intertextualité peut rendre la critique sociale plus vivifiante ; ainsi à l'ouverture du roman *99 Francs* :

Il n'y a, bien entendu, aucune raison pour que les totalitarismes nouveaux ressemblent aux anciens. Le gouvernement au moyen de triques et de pelotons d'exécution, de famines artificielles, d'emprisonnements et de déportations en masse, est non seulement inhumain (cela, personne ne s'en soucie fort de nos jours) ; il est – on peut le démontrer – inefficace : et, dans une ère de technologie avancée, l'inefficacité est le pêché contre le Saint-Esprit. Un Etat totalitaire vraiment « efficace » serait celui dans lequel le tout-puissant comité exécutif des chefs politiques et leur armée de directeurs auraient la haute main sur une population d'esclaves qu'il serait inutile de contraindre parce qu'ils auraient

l'amour de leur servitude. La leur faire aimer – telle est la tâche assignée dans les Etats totalitaires d'aujourd'hui aux ministères de la propagande, aux rédacteurs en chef de journaux et aux maitres d'écoles.

--- Aldous Huxley, nouvelle préface au *Meilleur des mondes*, 1946.

A l'orée de *99 Francs*, le lecteur est d'emblée prévenu : il s'agit d'une narration qui montrera les travers de la servitude moderne, et son lien avec la propagande. Beigbeder s'insère dans une tradition littéraire qui critique la société. D'ailleurs Gretchen Rouss Besser précise dans sa critique du livre: « [it] sets an immediate tone of irony, pessimism, and polemic. The novel *99 Francs* is a fictionalized diatribe against the commercialization of our planet. » (Rouss, 994) Il est intéressant de noter que le titre de l'ouvrage d'Aldous Huxley<sup>4</sup> est repris à la fin: « BIENVENUE DANS UN MONDE MEILLEUR » (*99 Francs*, 299), clamant l'impossibilité de sortir de ce système. La boucle du cercle vicieux est bouclée.<sup>5</sup> L'intertextualité enferme le narrateur dans une dystopie, où le lecteur en filigrane peut réaliser être coincé. Si le roman d'Huxley était anticipatoire, celui de Beigbeder est cruellement contemporain et le cynisme de la phrase de fin du roman rappelle dans un grincement de dent au lecteur qu'il est confiné comme Octave dans une société pervertie et déjà devenue totalitaire.

Dans cette partie nous allons présenter trois critiques Beigbederiennes : celle de la consommation, de la mode et enfin une accusation nihiliste qui pousse le narrateur-Beigbeder à trouver un coupable. Ici, la pluralité des références et leurs origines diverses – Beigbeder mélange les origines sociales et géographiques – participent à l'élaboration d'une critique sociale qui se veut universelle.

### Critique de la consommation

Selon Octave, dans *99 Francs*, les consommateurs seront surveillés lorsqu'ils font leur shopping, mais aussi et surtout lorsqu'ils sont chez eux, afin que la publicité puisse les cibler encore plus, pour les frustrer plus et donc les faire plus consommer :

<sup>4</sup> Aldous Huxley est important pour Beigbeder, comme il le dit lui-même lors d'un entretien avec Alain Philippe Durand, *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, 24.

<sup>5</sup> Chris Reyns-Chikuma développe ce point, « La fiction d'affaires : une autre exception française ? *99 Francs* de Frédéric Beigbeder », 460-461.

C'est un boîtier qui contient une caméra à infrarouges pour surveiller les mouvements de l'œil et une montre contenant un micro, un processeur et une mémoire pour enregistrer l'activité de l'oreille. Ils vont enfin savoir ce que les consommateurs regardent et écoutent chez eux, mais pas seulement devant la télé, en voiture aussi, dans l'hypermarché, partout ! GRAND FRERE VOUS REGARDE ! (*99 Francs*, 160)

La mort du libre arbitre est annoncée, et avec lui disparaît la vacance et la quiétude pour penser. La citation de « Big Brother » directement traduite du livre d'Orwell *1984*, dans sa brutalité, dramatise la situation : le lecteur réalise que la prophétie émise en 1949 par Orwell qui avait pourtant prévenu 'visionnairement' le monde est devenue tangible : des individus tous connectés et surveillés par ceux qui tiennent les rênes de la société ; dans ce livre, ceux-ci sont les directeurs des firmes industrielles qui utilisent la publicité. Les deux romans mettent en exergue l'impression d'être pris au piège par l'omniprésence d'une puissance qui contrôle tout. L'image de la télévision, rappelant l'œil de Big Brother et étant le support prisé par la publicité, permet de mettre en évidence la métaphore opérée par Beigbeder entre les deux romans. La conclusion du roman d'Orwell était négative : aucune issue n'était proposée. De la même manière, *99 Francs* est pessimiste, aucune solution n'étant possible : Octave et Charlie acceptent une promotion, puis vont en prison, et Marc et Sophie, après avoir pris la fuite, incapables de vivre sans la consommation, se suicident.

Lorsqu'Octave évoque les conséquences de l'omniprésence de la publicité, il mentionne souvent l'ethnocentrisme occidental. La publicité semble autoriser une nouvelle forme de racisme. « Le monde entier est prostitué. Payer ou être payé, telle est la question. » (*99 Francs*, 187) De nouveau l'intertextualité permet d'éclairer le propos : dans sa tirade, Hamlet (personnage éponyme de la pièce de Shakespeare, publiée en 1609) explique qu'il faut choisir entre vivre sans exister ou exister sans vivre, c'est-à-dire, pour la première option, souffrir sa condition humaine et subir injures et injustices ou, pour la seconde option, se révolter radicalement, donc choisir le suicide. Vivre à genoux ou mourir debout ? Il semble que ce soit ce qu'Octave implique, lorsqu'il reprend le « To be or not to be » d'Hamlet (Acte III, Scène 1). L'intertextualité fait saillir la difficulté d'une personne déjà emprisonnée dans le monde capitaliste ; presque aussi ardue que de se donner la mort.

## Critique de la mode

Dans *Au secours pardon*, Octave constate avec amertume l'omniprésence de la sursexualisation des femmes dans la publicité et les médias, ayant comme conséquence la banalisation de la sexualité et son accessibilité de plus en plus précocement :

C'était donc ça : je fournissais des mangeurs de Lolitas qui eux-mêmes entretenaient la libido mondiale. (*Au secours pardon*, 74)

A partir de cette citation, Ralph Schoolcraft fait le lien avec *Écumes* de Peter Sloterdijk et le concept de « désirisme sans frontières » : « La formule n'est pas du philosophe, mais Beigbeder se réfère à un chapitre d'*Écumes* où le penseur allemand constate qu'aujourd'hui l'Occident opère sous un régime du désir qui relève non pas du manque mais de la surabondance. Satisfaisant la plupart des envies dans l'immédiat et sans effort, on vit comme Faust, à la différence près qu'il ne s'agit plus du génie de l'art mais de l'extension de ce que Sloterdijk appelle « la gâterie » : plaisirs capricieux et excessifs, dépourvus de tout rapport à des besoins. » (Schoolcraft, paragraphe 9) Notons que juste avant cette remarque, Octave fait référence à Charles Perrault (« Au téléphone, mon boss, Bertrand, me disait souvent, tel l'ogre du Petit Poucet : « Ramène-moi de la 'chair fraîche' » (*Au secours pardon*, 74)) dont les contes, originellement pour adultes, ont inspirés des livres et des films pour enfants. Cette référence intertextuelle ajoute au flou qui sépare les jeunes filles des femmes adultes dans la société contemporaine, dont l'idée est renforcée par l'utilisation du terme de Lolita (terme et sens créé par le roman de Nabokov, *Lolita*, publié en 1965) :<sup>6</sup>

Les filles qui font consommer les femmes sont celles qui excitent leur mari. (*Au secours pardon*, 31)

Pour faire vendre, il faut générer du désir dont le plus communément ressenti résulte de l'envie sexuelle. D'où la 'sursexualisation' des jeunes filles, comme Lena et les autres, même si elles sont encore mineures, pour le seul bien de l'économie.

Octave a recours de nouveau à l'intertextualité pour rendre son argument plus poignant, en faisant référence au *Maitre et Marguerite* de Boulgakov (écrit entre 1927 et 1939) :

<sup>6</sup> Voir, par Frédéric Beigbeder, « De la pédophilie en littérature ».

Dans *Le Maître et Marguerite*, le personnage de Woland (le Diable) habille des femmes dans un théâtre avec des robes qui disparaissent dès qu'elles sortent dans la rue. J'espère que Boulgakov est heureux de constater qu'aujourd'hui beaucoup de femmes moscovites suivent à la lettre ses recommandations. (*Au secours pardon*, 189)

Aussi empreint d'humour noir que Boulgakov, Octave se moque, cette fois 'à la Russe' de la mode vestimentaire actuelle des jeunes filles slaves. Le roman de Boulgakov qui est une virulente critique politique et sociale, mêlant burlesque et fantastique avec le diable comme *deus ex machina*, est considéré comme l'une des œuvres majeures de la littérature russe du 20<sup>e</sup> siècle, mais qui ne pourra être publiée en URSS qu'en 1967 (la première fois purgée de 12 % de son contenu), bien après la mort de l'écrivain en 1940 et celle de Staline en 1953. Il n'est donc pas anodin qu'Octave choisisse d'y faire référence pour introduire le problème de la mode vestimentaire, le thème principal de son ouvrage, comme si ce dernier était aussi terrible que le totalitarisme communiste et que sa dénonciation pouvait être risquée.

A la fin du roman, Octave signale avec amertume une forme vulgaire de capitulation de la grande littérature russe devant le feuilleton américain :

Dostoïevski était persuadé que la beauté sauverait le monde ; et si c'était au contraire la beauté qui le détruisait ? Dans « Nip/Tuck », un tueur en série dit que « la beauté est la malédiction de ce monde. (*Au secours pardon*, 307)

L'industrie de la publicité et de la beauté (la série Nip/Tuck raconte l'histoire d'un chirurgien esthétique sadique) a matérialisé dans des normes, en l'étriquant jusqu'à la congédie, la révélation esthétique pleine d'espoir des écrivains russes romantiques, idéalistes et métaphysiques, tout comme les séries américaines ont supplanté les écrits littéraires (cette référence à Dostoïevski vient d'une question du Prince dans le roman *l'Idiot*, 1869). Sa conclusion est d'autant plus percutante qu'il fait appel à deux références très célèbres, mais que l'on peut supputer que la référence télévisuelle sera plus immédiatement reconnue par le lectorat.

### **La recherche du coupable (critique de l'organisation de la société)**

Dans *Windows on the World*, le narrateur-Beigbeder se sert occasionnellement d'un texte comme fondement d'une réflexion. Par exemple, au

début du roman il utilise un extrait d'*A Rebours* de Huysmans (1884) :

« C'était le grand baignoire de l'Amérique transporté sur notre continent ; c'était, enfin, l'immense, la profonde, l'incalculable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un objet soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques !

Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! s'écria Des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait... »  
Je le savais ! Le vrai coupable de l'attentat n'est pas Oussama Ben Laden mais ce fief Des Esseintes. Je me doutais bien que ce dandy décadent adoptait un comportement un peu louche. A force de trouver esthétique le nihilisme, les enfants gâtés cautionnent les mass murderers. Tous les excentriques garçons qui professent la haine en ricanant ont désormais des taches de sang sur leur plastron. Aucun teinturier ne parviendra jamais à rayer les éclaboussures d'hémoglobine sur leur gilet si raffiné. Le dandysme est inhumain ; les extravagants, trop lâches pour passer à l'acte, préfèrent suicider les autres qu'eux-mêmes. Ils tuent les mal habillés. Des Esseintes assassine de ses mains blanches des innocents qui ont commis le crime d'être banals. Son mépris est un lance-flamme. Comment me faire pardonner le meurtre de la vieille de Floride à la page 201 du roman précédent ? On croit pointer du doigt des responsables involontaires, des fonds de pension anonymes et impersonnels, des structures virtuelles. Mais au bout du compte ce sont des gens qui hurlent, qui supplient et saignent. La fin du monde est ce moment où la satire devient la réalité, où les métaphores deviennent vraies, où les caricaturistes se sentent morveux. (*Windows on the World*, 81-82)

Ce passage est crucial pour notre étude du cynisme et de l'intertextualité – devenue métatextualité – dans le roman *Windows on the World*. Tout d'abord Beigbeder fait référence à Huysmans, un auteur réaliste, connu pour son cynisme et son pessimisme, influencé par Schopenhauer, qui développa dans ses écrits la figure de l'anti-héros et une philosophie existentielle de la vie. De plus, le texte cité, *A rebours*, publié en 1884 est issu de la période décadente de l'auteur. Huysmans rompt avec l'esthétique naturaliste et plonge dans une tendance de l'artifice avec son héros, le dandy Des Esseintes : un excentrique qui rejette la modernité, un décadent avec un mode de vie alternatif. Il est influencé par Baudelaire ou Poe, mais aussi Mallarmé, ce qui l'inclue, lui aussi, dans cette lignée

d'écrivains morbides et cyniques. Beigbeder reprend dans ses ouvrages la technique initiée par Huysmans ; inclure dans la narration des réflexions sur l'art, la littérature, l'histoire, ... et un profond cynisme (« Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent ; avec cette maxime tu iras loin », *A Rebours*, 93).

Pour entrer plus précisément dans l'étude de ce passage, il est important de souligner que Beigbeder a choisi un extrait virulent, par ses intonations (l'assonance en « a » et en « ts » ainsi que les exclamations) et son vocabulaire (« goujaterie », « parvenu », « bagne », etc.) contre l'Amérique et sa finance. Des Esseintes semble partager les mêmes idées que les terroristes qui ont attaqué les Tours Jumelles. Beigbeder le dit lui-même, le coupable originel serait Des Esseintes.

D'ailleurs cette comparaison lui permet de mettre en avant l'idée de cynisme nihiliste, que l'on retrouve souvent dans ses romans : Marc Marronnier (de la première trilogie)<sup>7</sup> ou Octave Parango, dans la première moitié de *99 Francs*, en présentent les caractéristiques, tout comme Des Esseintes. Le « dandy décadent » (devenu « enfant gâté » au 21<sup>ème</sup> siècle) est une menace puisque son nihilisme (il ne respecte ni la religion ni la morale) et son cynisme (le rejet de la société) lui permettent d'avoir une vision du monde proche de celle de terroristes. D'ailleurs cette réflexion dérive peu à peu vers le besoin incessant des excentriques d'attention et d'être remarqué, que l'on peut toujours dénoter au début du deuxième millénaire. Beigbeder montre que les « extravagants » ne peuvent commettre d'attentat « trop lâche pour passer à l'acte » mais ils peuvent commettre des meurtres contre cette banalité : il fait référence de façon explicite à son roman précédent, lorsque Octave et son collègue, cherchant le responsable du capitalisme et de la publicité omniprésente et au pouvoir illimité, finissent par en tuer une responsable/victime. La vieille dame qu'ils assassinent fait partie de ceux qui ont les moyens de profiter du capitalisme, mais aussi de ceux qui sont happés par la propagande capitaliste ; elle n'a pas choisi de surconsommer ou d'être manipulée par la publicité. Comme le rappelle Beigbeder à la fin du paragraphe, il n'y a plus de grand méchant, mais seulement des gens banals, fait de sang et d'émotions. Cela lui permet de conclure que la réalité dépasse la fiction, et que les romans d'anticipation (on peut penser à *1984*, par exemple, et *Big Brother*, mais rien ne prouve que l'auteur pensait à ce livre en particulier) se font réalité ; le cynique ne rit plus : Beigbeder usait d'humour noir lorsqu'il se moquait des dandys aux mains ensanglantés (« aucun teinturier

<sup>7</sup> *Mémoires d'un jeune homme dérangé* (1990), *Vacances dans le coma* (1994), *L'amour dure trois ans* (1997).

ne parviendra jamais à ravoier les éclaboussures d'hémoglobines sur leur gilet si raffiné »), et termine par une expression, « se sentent morveux » semblant faire écho à la tache de sang sur le gilet puisque les deux sont des liquides corporels qui tachent. Il évoque l'état délabré du dandy par le biais d'images sordides.

Enfin, le narrateur-Beigbeder définit à la fin du passage, ce qu'il considère être l'authenticité de la vie : la mort et la souffrance.

### Conclusion

Pour conclure notre article sur les intertextualités dans les romans de Beigbeder et signaler comment celle-ci relie son cynisme à son temps, nous souhaitons présenter un dernier exemple ; l'intertexte inter-beigbederien. En effet, dans *Windows on the World*, le narrateur beigbederien avoue appartenir à une génération désabusée. Il renforce cette évaluation lorsque, plusieurs fois, il fait référence aux romans ou expériences des personnages précédents de celui dont il est l'alter-ego (*Windows on the World*, 247, 257 et 307) :

Dans *99 Francs*, paru en aout 2000, je filais une métaphore pour décrire la révolution entriste : « On ne peut pas détourner un avion sans monter dedans » Octave Parango était persuadé qu'il pourrait changer les choses de l'intérieur. Puis, à la fin du roman, il s'apercevait qu'il n'y avait personne pour piloter l'avion. Nommé patron de son agence, il découvrait qu'il ne pourrait pas révolutionner un système autonome, une organisation qui n'a ni chef, ni direction, ni sens. La société capitaliste publicitaire triomphante et mondialisée ? Une machine avide qui tourne à vide. [...] Le 11 septembre 2001 cette image m'est apparue dans toute son atrocité. Il faut bien monter dans l'avion pour le détourner. [...] Si nous montons dedans, nous espérons peut-être changer sa direction, mais si c'est seulement pour foncer dans un building ? La seule révolution possible est extérieure à ce système qui s'autodétruit. [...] Aujourd'hui, l'entrisme est devenu une automutilation. [...] L'essentiel est de ne pas participer. A la résistance passive, il est temps de préférer la désertion active. [...] Le boycott plutôt que le squat. (*Windows on the World*, 254-255)

Le narrateur-Beigbeder utilise une ancienne réflexion pour proposer un nouveau plan d'attaque. Il explique pourquoi le cynisme d'Octave n'avait

pas pu déboucher sur de réels engagements et actions : il ne pouvait pas modifier l'ordre (ou désordre) du monde, même à la tête d'une entreprise. Les problèmes dépassent l'individu. Le narrateur-Beigbeder se rend compte, après les attentats, en filant la double métaphore du pilote dans l'avion (titre d'un célèbre film comique et allusion aux terroristes aux commandes des avions),<sup>8</sup> que l'infiltration est improductive et que c'est du dehors qu'il faut peser. Ainsi, la position du cynique à l'extérieur de la société, en rejet, reprend sa force et semble, du moins pour Beigbeder, être la seule pour modifier le cours des choses. Le jeu de mots sur « résistance passive » et « désertion active » souligne ironiquement comment le narrateur-Beigbeder entend changer son fusil d'épaule. Il y a donc une remise en question de la position d'Octave Parango, mais *Windows on the World* présente-t-il un exemple de personnages qui opèrent la « désertion active » ? il est possible de répondre par l'affirmative, à partir du dialogue entre Davis et le narrateur-Beigbeder (*Windows on the World*, 311-314)<sup>9</sup> qui cyniquement raille l'espoir des jeunes utopistes.

Pourtant, considérant le narrateur-Beigbeder comme celui qui choisit d'écrire ce roman, avec les parties fictionnelles et autofictionnelles, le cynisme est engagé et n'est pas littérairement une désertion du champ des dénonciations et réflexions sur la société. Carthew (le personnage des parties fictionnelles du roman), de son côté, illustre une désertion active, avec son choix de ne pas subir une vie de couple sans amour et une routine quotidienne pour rester libre de ses actes (jusqu'à ce que le destin le rattrape).

L'intertexte dans les romans de Beigbeder étoffe l'argumentaire cynique. L'utilisation de références issues de la culture contemporaine et populaire (littéraire, cinématographique et télévisuelle) permet de généraliser la critique en la rendant accessible au plus grand nombre. L'utilisation de références philosophiques, historiques et littéraires canoniques insèrent la critique beigbederienne dans une logique de pensée et une historicité. Enfin, les intertextes inter-beigbederiens participent à la construction d'un univers cohérent, miroir de son temps.

Ce mélange intertextuel peut faire écho à la pensée Baudrillardienne qui mêlait une myriade de différentes références pour dénoncer la société de consommation ; le fait que la plupart des lecteurs reconnaitra un voire

<sup>8</sup> Film : *Airplane/ Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* de David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker, 1980.

<sup>9</sup> Il s'agit d'une conversation entre Troy Davis et Beigbeder dans laquelle Davis explique que la nouvelle génération est optimiste et dynamique même sans projet tandis que les précédentes, dont la leur, seraient amères et pessimistes donc statiquement cyniques.

deux types d'intertexte indique que tous s'inscrivent dans une société mondialisée dont les références s'uniformisent. L'intertextualité chez Beigbeder est la consommation chez Baudrillard ; elle représente un système d'échange (entre classe sociale, entre auteur et lecteur), fondé avec un langage spécifique (le sérieux, le jeu, l'ironie, l'image, le commentaire, ...) et reposant sur une hiérarchie de la valeur des références identique (culture dominante et pop culture par exemple).<sup>10</sup>

Ainsi, l'utilisation plurielle de l'intertextualité par Beigbeder favorise la transmission générationnelle d'une critique ou d'une moquerie cynique voir nihiliste par l'exemple (qui peut alors devenir cliché ou canonique, et dénoncer le préjugé) et l'ironie, ce qui reprend les techniques d'enseignement prisées par les cyniques antiques.

---

<sup>10</sup> Ici nous reprenons la pensée de Baudrillard développée dans *La société de consommation* (1970) et *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972) et explicité par Camelia Gradinaru dans « Baudrillard et la logique sociale de la consommation » dans *Meta : Research in Hermeneutics, phenomenology and practical philosophy*, page 102.

## BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

- Beigbeder, Frédéric. *Mémoires d'un jeune homme dérangé*. La petite Vermillon, Editions La Table Ronde, 2001.
- . *L'amour dure trois ans*. Folio Gallimard, 2005.
- . *99 Francs*. Folio Gallimard, 2004.
- . *Windows on the World*. Grasset, 2003.
- . *Au secours pardon*,. Le Livre de Poche, 2008.

Sources secondaires

- Amossy, Ruth. *Le discours du cliché*. SEDES, CDU. 1982.
- Beigbeder, Frédéric. "De la pédophilie en littérature." *Magazine Lire*, 2009, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/de-la-pedophilie-en-litterature-par-frederic-beigbeder\\_829612.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/de-la-pedophilie-en-litterature-par-frederic-beigbeder_829612.html).
- Brunschwig, J. et Geoffrey, E.R. Lloyd. *A Guide to Greek Thought*. Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- Descartes, René. "*Principes de la philosophie*." *Œuvres Complètes*, Arvensa Editions, 2018.
- . *Méditations Métaphysiques*, Garnier Flammarion, 2011.
- Durand, Alain Philippe. *Frédéric Beigbeder et ses doubles*, Rodopi, 2008.
- Gradinaru, Camelia. "Baudrillard et la logique sociale de la consommation." *Meta : Research in Hermeneutics, phenomenology and practical philosophy*, Vol 3, No 1, Juin 2011, pp. 98-117.
- Huysmans. *A rebours*. Crès, 1922.
- Mitterand, Henri. *Le discours du roman*. PUF, 1980.
- Reyns-Chikuma, Chris. "La fiction d'affaires : une autre exception française ? 99 Francs de Frédéric Beigbeder." *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol 12, No 4, Octobre 2008, pp. 460-461.
- Rouss, Gretchen. "Reviewed Work(s): 99 Francs by Frédéric Beigbeder." *The French Review*, Vol 75, No 5, Avril 2002, pp. 994-995.
- Schoolcraft, Ralph. "'L'amour est un drôle de drame' : roman familiaux du libéralisme : Maupassant et Beigbeder." *L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- URL: <http://books.openedition.org/psn/327>.

Sloterdijk, Peter. *Écumes*, traduction d'Olivier Mannoni, tome 3 de *Sphères*, Maren Sell, 2005, pages 696-709.

Stanley, Sharon A. "The Dark Side of Sociability, Philosophes and Libertines." *The French Enlightenment and the Emergence of Modern Cynicism*, Cambridge University Press, 2012.

Wirth, Oswald. *Tarot des Imagiers du Moyen-Âge*, éditions Tchou, 2014.

## Rhetoric of Assimilation, Integration, and Belonging in Khadi Hane's *Des fourmis dans la bouche*

---

*Patoimbasba NIKIEMA*  
*University of Pittsburgh*

One of the numerous images that remain in the reader's memory after he/she has finished perusing the last pages of Khadi Hane's *Des fourmis dans la bouche* remains the problematic presence of the African community in the heart of Paris. While Hane's narrative of the Afropean community seems to center predominantly on the destitution and precarity that define her characters' lives, the implicit message instead calls into question their place and identity in the French nation. Hane's portrayal of the Afropean social experience, therefore, becomes a pretext to the analysis of social recognition through the subtle interrogation of contemporary sociopolitical discourses of French national identity. As such, we perceive in reading Hane that the desire to be accepted and the feeling of belonging – which transcend legal and administrative recognitions – remain challenging. Jean Faber analyzes that sense of belonging as an attachment that does not translate into a social behavior of opening and acceptance. More specifically, Faber frames recognition in the form of procurement of documents that neglects the consideration of social and racial diversity. He notes that “ceux qu'on appelle encore des immigrés, et qu'on ne sait pas compter ... sont des Français de papier : toujours et dans n'importe quelle situation sociale, le qualificatif d'immigré, comme celui d'étranger, décerné au vu des seules apparences, fera écran” (39). Drawing from Faber, we perceive the prevailing difference between being

socially French and being French by legal decision. Hence, the presence of African exiles and immigrants in France, as conceptualized by Faber and narrativized by Hane, poses a relational problem that stages former colonized people within France.

Khadi Hane's representation of the African community in Paris is striking for the auspicious images of juxtaposition that transcend the narrative. Her portrayal of life in Château Rouge, her narration of Khadîdja's love for Lenoir, her landlord, and the exposition of the living conditions at the "foyer Sonacotra" illustrate the "distant" coexistence between people of diverse background. Nicki Hitchcott and Dominic Thomas explain such a juxtaposition by resurfacing the persisting political discourse on "insiders" and "outsiders", which "remains a common feature in the French political space" (1). Achille Mbembe frames that juxtaposition in terms of radical alterity while conceptualizing the Sub-Saharan presence in Paris as "ceux qui tout en étant avec nous, à côté de nous ou parmi nous, ne sont, en dernière analyse, pas des nôtres" (141). Drawing from Hitchcott, Thomas and Mbembe, we see that the Afropean presence is defined not only by the ways exiles and immigrants are considered but also by their strong desire to integrate and fully belong to the French society. *Des fourmis dans la bouche*, therefore, raises important questions related to identity and which mainly range from assimilation/integration to recognition and participation in the relationship between African descendants and their land of adoption. Moreover, it reveals the extent to which negotiation between insiders and outsiders still poses a problem in the French sociopolitical landscape. A reading of Hane's novel shows that sociopolitical concepts such as assimilation and integration cease to connote the same reality, and in the encounter between France and what Alain Mabanckou refers to as "another Africa located in the heart of France" (76), assimilation and integration only become a metaphor to invisibility. The following pages, therefore, offer an analysis of the presence of African exiles and immigrants in Hane's novel as an exploration of Afropeans' sense of belonging in France. The essay argues that Hane's novel subtly calls for the recalibration of contemporary dialogues and actions on Afropeans' presence and integration within French society.

In *Des fourmis dans la bouche*, Hane constructs on the problem of integration by blurring the frontiers between visibility and invisibility. She subtly exploits Khadîdja's infatuation for Lenoir to show the ambiguous integration of African exiles in France. The love that tied Hane's two characters develops around a mutual attraction before abruptly, ending with a rejection predicated on racial differences. Though Khadîdja loves

Lenoir and wishes to build a long-lasting and more trustworthy relationship with him, her expectations are overturned. Indeed, Hane introduces a capital element that reshapes their relationship: the birth of their baby. Consequently, instead of being a uniting factor, the birth of their child turns out to be the reason for their separation. Khadidja deeply feels the insult when Lenoir refuses to acknowledge the paternity of their child. In addition to his rejection of the child, the language that Lenoir uses to allude to him is offensive and underscores his complete disdain for him. In one such passage, Lenoir questions, “qu’est-ce que tu veux que je fasse de ton chiard” (57), preferring the possessive “ton” to the possessive “notre” which would convey a sense of acceptance of the child. The attitude he develops each time Khadidja wants him to discuss the paternity of the child, also, shows his lack of interest in him. That attitude symbolizes a total deflection of the discourse to other subjects. The following lines illustrate the conflict between Lenoir and Khadidja and how Lenoir ignores matters she considers essential:

“Je veux que tu reconnaisse ton fils, c’est tout.”  
 “Tu me fais chier, Khadidja, avoua-t-il.”  
 Ses mains tremblaient, sa voix avait durci. Il desserra le nœud de sa cravate et, au bord de la crise de nerfs, brandit l’index sur moi.  
 “Bon sang, glapit-il. Pourquoi refuses-tu de payer ton loyer ?”  
 (57)

This passage that opposes the recognition of the child to the fact of paying the rent shows that the parents no longer have the same vision, the same interest. While Khadidja fights for the recognition of the child, Lenoir, on the contrary, fights on matters related to money. His attitude is pure negligence of the mother and the child and reveals that what they previously called love, no longer unites them.

The opposition between Khadidja’s and Lenoir’s views is instructive of the meaning of integration and the necessity for social recognition. Adopting a social and moral philosophical approach to the question of respect and recognition, Axel Honneth’s article, “Reconnaissance et Justice”, makes a fundamental argument about the link between social justice and social recognition (*Passant-Ordinaire.org*). Honneth’s analysis mainly considers the relationship surrounding inequality and the fight for dignity. For him, the evolution of contemporary social justice is no longer grounded on questions relative to the eradication of social and economic inequalities but rather on the achievement of dignity for all. Thus, he holds,

“L’éradication de l’inégalité ne représente plus l’objectif normatif, mais c’est plutôt l’atteinte à la dignité ou la prévention du mépris, la “dignité” ou le “respect”, et non plus la “répartition équitable des biens” ou “l’égalité matérielle” qui constituent ses catégories centrales.” Advocating that economic justice does not represent the major component of social demand, he prioritizes a justice that favors social recognition, that is, an inclusion that focuses primarily on dignity. As such, Honneth conceptualizes the achievement of dignity through the eradication of “l’atteinte à la dignité” and “la prévention du mépris”.

Drawing from Honneth’s articulation on dignity and social recognition, we observe that beyond Lenoir and Khadidja’s discussion resides a problem of social acceptance and recognition that is unfolding around their child. Nonetheless, the difference of views is not limited to what disunites them around their child; it is also illustrated through the differing visions of their future. While Khadidja is making plans for herself and Lenoir, Lenoir is not ready to envision a relationship outside Khadidja’s bedroom. For Lenoir, there cannot be any other type of commitment that surpasses the form of love they have adopted. On the one hand, he cannot recognize the child that was born from their meetings; on the other, it is not possible for him to abandon his legal family to satisfy Khadidja’s wishes. The double impossibility implies that the relationship Lenoir demands from Khadidja is a concealed one. It is a relationship that cannot be exposed in daylight, one that will not exhibit his connection to her. Though Lenoir replies, “je m’en fous” (59), when Khadidja informs him that his child bears his name, we perceive his desire for anonymity. It appears, therefore, that identity and social recognition are closely linked and are defined through a pattern of construction that makes identity dependent on social recognition. As Honneth explains, “l’individu commence à se percevoir comme membre particulier et à part entière de la société en prenant progressivement conscience de besoins et de capacités propres constitutives de sa personnalité à travers les modèles de réactions positives de ses partenaires d’interaction.” From Honneth’s articulation of the link between an individual’s formation and his/her belonging to a community, we grasp that Lenoir’s action towards Khadidja and her baby does not partake in the construction of Khadidja’s stable identity. His refusal can, therefore, be explained by the lack of social recognition that keeps Khadidja in a lower social scale and, thus, does not contribute to creating the social condition for her emancipation and integration in the French society. If we consider the extent to which Khadidja devoted herself to Lenoir and the consequences she had to face in her community

and her family, it is evident that the Afropeans' personal effort to integrate the French society is doomed to failure if social recognition does not actively partake in the construction of their identities. The French of African ascendance, then, become marginalized citizens whose effort to integrate their society is driven to the periphery.

Hane describes a peripheral existence that, in turn, illustrates recognition and national preference. The failure of Khadîdja in France is not the result of the way she lived but rather the absence of a social recognition that generally contributes to the establishment of a more substantial adaptation and integration within the French society. Like Hane, Calixthe Beyala, in *L'homme qui m'offrait le ciel*, not only portrays the love between two people of different races but also depicts the impossibility of such a relationship due to the gaze of the French society. Fatou Diome briefly deals with the same problematic in *Le Ventre de l'Atlantique* by narrating the family judgment, which leads to the divorce between her protagonist Salie and her husband. In all these texts, there is a line that sets the conditions of love in opposition to social reality. Calling into question the ways the discourse on national identity and integration are held in France, Jean Faber asserts :

Depuis cinquante ans, la question du sort des immigrés que nous accueillons fait l'objet d'une double méprise. Nous n'avons jamais affronté autrement qu'en paroles le défi de l'élaboration d'une politique destinée à déterminer leur place parmi nous. Nous avons toujours substitué un débat sur l'immigration ou la nationalité à un débat sur l'intégration. (19)

The ongoing debate on integration is, therefore, nonexistent in France. Accepting that integration means to be part of a group, better still, to be accepted as one is, it becomes clear, as Faber holds, that it is avoided because what the French society does not want to acknowledge is the right to difference in its midst. Faber adds, "en paroles, la chose existe: mais quant à savoir le sens du mot intégration, l'idée qu'il exprime, la politique qu'il résume silence. Personne n'en sait rien" (21). Unfortunately, Khadîdja's experience with Lenoir foregrounds the impossibility of materializing integration within French society. Lenoir's nocturnal visits to Khadîdja, as well as his obstinate decision to reject his son, suggest the degree to which Khadîdja is not socially integrated.

In "The Return of Assimilation? Changing Perspectives on Immigration and Its Sequels in France, Germany, and the United States," Rogers

Brubaker develops an argument on assimilation and its probable return in transnational and postnational spaces such as France and Germany. For him, assimilation encompasses two different meanings and actions that can be understood through the consideration of the transitive and intransitive character of the verb “assimilate.” He writes,

In the general and abstract sense, the core meaning is increasing similarity or likeness. Not identity, but similarity. To assimilate means to become similar (when the word is used intransitively) or to make similar or treat as similar (when it is used transitively). Assimilation is thus the process of becoming similar, or of making similar or treating as similar. (42)

Brubaker’s definition leads us to consider the models of assimilation Khadi Hane displays in *Des fourmis dans la bouche*. Treating similar or becoming similar are moments that show the confrontation that unfolds between Afropeans, their desire to be part of society, and the response of the society to such desire. It is, thus, important to view Malick’s story as well as Hane’s depiction of the “foyer Sonacotra” as moments that defy or conform to the definition of assimilation, mainly in its most salient point: making similar/treating similar.

In the short passage concerning Malick, the reader learns that his father is le vieux Jules – a French citizen of Malian origin who decided to stay in France after he fought for the French army ; that he has been living in France for about twenty years; he is the father of Khadija’s three children; and that he was repatriated to Mali after the French authorities refused to grant him the right to stay. What is at stake here is the degree to which one can be treated as similar. In the narrativization of Malick’s story, Hane alludes to the construction of similarities that stems from the relationship between him and le vieux Jules in order to show the limits of being “treated similar” (Brubaker, 42). The first similarity is the existing link between le vieux Jules and Malick and the second one, the connection between Malick and France. The connection existing between Malick and France should directly derive from the one he shares with his father, Jules. Hane’s narrative reveals that Jules – as a young man – was a soldier in “l’armée française” and that he fought in “la guerre d’Indochine.” By linking Jules to “la République,” Hane insists on the fact that he is a French citizen even if the treatment he receives from the “République” is not up to the recognition he deserves. It is then surprising to note in the narrative that a former French soldier residing in France has a son

that is being repatriated to Mali. Although Malick is the son of a French national who fought for the Republic, he does not enjoy the benefits of a son. He is treated differently from his father, who deserves to stay in France. As a result of that difference, the reader learns, “Malick venait de recevoir une lettre de la préfecture de Paris qui le sommait de quitter le territoire où il vivait depuis vingt ans” (139). The decision to repatriate denotes the involvement of the authorities at a high level. Furthermore, the refusal to naturalize Malick indicates the consideration the Republic has for the French citizen with roots in Africa. Not only was le Vieux Jules not treated fairly, but his son also paid for the inconsistency of the decision. Such discrepancy is also characteristic of the social life in the “foyer Sonacotra” Hane attempts to portray.

Hane’s description of the “foyer Sonacotra,” indeed, demonstrates signs of problems of assimilation that impinge on the dignity of its residents. The “foyer” is primarily described by Hane as “une sorte de cave à immigrés” (109). And as its name indicates, it is a dwelling place for exiles and immigrants, mainly from sub-Saharan and North Africa. The narrative reveals that it is an old, putrid building, a poor dwelling space, “partout sur les murs, le temps avait laissé ses plaies, ébréchure de la façade, cicatrices sur le ciment moribond” (Hane, 109). Pascal Blanchard describes the “foyer Sonacotra” as temporary dwelling places that later transformed into permanent ones, “devenu de plus en plus des lieux d’habitat durables, foyers et cités de transit se transforment pour les célibataires en maison de retraite de pauvres” (194). Blanchard’s description underscores the social identity of the residents but also reveals that what gradually became places of residence for immigrants and people of low social status were originally thought of and designed as spaces of transit. Patrick Weil, in *La France et ses étrangers*, gives more details about the “foyer Sonacotra”, asserting that the buildings were first built for the “salariés célibataires algériens” (91). About their nature as places of transit, Weil points out the underlying political rejection of any form of reunion that could participate in the reception of migrant families, “l’objectif était que ces Algériens ne procèdent pas à des regroupements familiaux” (91).

It is in one of these “foyers” that the elders of the Malian exiles live a peripheral existence in the middle of Paris. Their existence itself is characterized as “absurd,” and their daily life portrayed as being “aux couleurs de la misère” (112). Khadidja, who compares her decrepit building to their dwelling place, finds it “un palais” compared to what she sees. What those images of the “foyer Sonacotra” and the refusal to grant residency to Malick – whose Father is French and has fought for the “République”

– suggest is the absence of political and social decisions to better integrate African exiles and immigrants in France. Drawing from Brubaker’s notion of treating similar, we see that the French ideology of assimilation poses a serious problem of adaptation and rather creates significant social dissymmetries. Hane’s description of the “foyer Sonacotra”, far from substantiating a “making similar,” displays forms of exclusion that are marked by a difference of treatment concerning the right for a father to keep a family member near him, the right of a son to live in the country of nationality of his father, as well as the exclusive living conditions encountered in the “foyer”. All this derives from a lack of social and political recognition of the presence of the Afropean with, and among, French society. Honneth insists on social integration, which he associates with inclusion. He writes, “nous ne pouvons représenter l’intégration sociale qu’en tant que processus d’inclusion réglé par des formes de reconnaissance.” The “formes de reconnaissance” which partake into the construction of the nation through social integration are not, themselves, offered to exiles and immigrants. Their basic needs of recognition are met with a political discourse that rather refuses their very existence by negating their right to difference, while also refusing their right to sameness.

The development of Khadîdja’s life in Paris – the choice to relinquish some of the values that characterize the society she is from, as well as her adoption of new values specific to Paris – sets her at the intersection of two cultures, of two different worlds. Her life is, thus, typified by the doubleness of her identity, a phenomenon misunderstood by both the Conseil des Sages (a group of elderly immigrants that came from Mali and who live in the “foyer Sonacotra”), and her family in Mali. Hane’s representation of Khadîdja is, then, predicated on two aspects: the fluctuating geographical spaces and the double consciousness of her protagonist. Khadîdja’s identity symbolizes the very existence of Hane’s Afropean experience, which intersects two identities and is described as “Franco-sénégalaise”. Khadîdja, is a “Franco-Malienne” who, like Hane, navigates two worlds, two different realities that shape her existence and lead her to the discovery of challenges in Paris. The constant introspection and questioning of her Parisian life, together with the careful understanding of the opportunities that her land of origin represents, therefore, dictates her decision to question her very presence in France. Like Hane, other Afropean writers, especially Isabelle Boni-Claverie in *Trop noire pour être française*, capitalizes on that geographic fluctuation to describe their protagonist’s double consciousness by accentuating a sense of double-belonging. Part of the critical apparatus of Hane’s novel, notably that

concerning the existential definition of the doubleness of Khadîdja's identity and that of the kids in Château-Rouge, poses a problem since it encompasses different perceptions of belonging.

Hane primarily focuses on geographic spaces that situate Khadîdja. As such, Khadîdja retains a strong attachment to Mali and is even perturbed at times by her reminiscences. In a poignant episode that highlights that attachment, she dances with her daughter, leaving behind the harshness of life. The narrative reads :

La poitrine de Sali se soulevait en même temps que la mienne et nos corps vibraient à l'unisson. La voix d'Oumou Sangaré, vedette de la chanson malienne, remontait aux secrets des aïeux, dans un chant de gloire à l'honneur des Cissé. Je me sentais vivre. Couchée à côté de ma fille, que je serrais contre moi, je respirais l'odeur de ma terre. J'étais heureuse, même si Paris annonçait une fois de plus une journée de disette. (75)

Such evocation of the "home" country, the happiness that derives from it, as well as the contrast Hane makes with life in Paris reveal what Steven Vertovec articulates as the "diaspora consciousness". For Vertovec, such a consciousness is marked by a dual or multiple identification (5). He holds that "there are depictions of individual's awareness of de-centered attachment, of being simultaneously 'home away from home', 'here and there' or, for instance, British and something else" (6-5). Drawing from Vertovec, we see that location goes beyond the physical presence in a place to encompass the awareness of being part of a multiplicity of mental or reified places. In the narrative, Khadîdja exteriorizes that notion of "here and there" by positioning herself simultaneously in two different spaces. Moving from one present narration to the immediate resurgence of her past, her sense of de-centeredness, however, is multifaceted. At times, it is represented as a strong attachment to her "home" country, revealing the joys and the happiness of being part of the cultural identity she left. At others, it is presented through the recollection of the difficulties faced when she was still in Mali. Moments of happiness, such as the dance she performs with her daughter on Oumou Sangaré's melody, arise from the same vivid memories of belonging to that culture as well as moments where she desperately questions her existence in the village. Narrative passages of her early and forced marriage, her first pregnancy with a man she loved but who was not her husband, in addition to her sister's arranged marriage highlight her consciousness of home but are themselves

rooted in narratives that show her attachment to France. The expression of such de-centeredness, where evocation of Mali and the narrative in Paris combine to foster her double consciousness is present in passages where the visit of Madame Renaud, the social worker, is quickly transformed into a period of recollection, where once again, Mali surfaces, “le cou de Madame Renaud parut s’allonger quand elle déglutit sa salive. C’est vrai, je ne lui facilitais pas la tâche. A chaque visite, le même cirque. La bonté fusait d’elle, de moi sortait le pire. Des souvenirs ressassés auxquels j’avais attribué la cause de mes galères, depuis le Mali” (49). Despite the mention of Mali in Khadîdja’s reflection, which already shows her mental connection to both geographical spaces, the narration that follows, “tout avait commence avec mon père, chef de village coiffé d’une tiare, qui me céda,…” (49), immediately continues with her trajectory when she was thirteen years of age. Hane, therefore, reinforces Khadidja’s identity by subtly bridging past and present. By refusing a narrative linearity, and by referring to her protagonist’s different moments of life in a way that blurs the frontier between past and present.

Hane’s narrative does not center on the hybridization of her protagonist, but rather positions her double experience in a remarkable contrast between her home country and France. Consequently, through the spontaneous back and forth movements between the two countries, France becomes the mirror that allows a better assessment, a sharper image of the value of the home country. The reader, then, gets the full meaning of Khadîdja’s declaration : “J’avais aussi levé l’oeil sur Paris et manqué ce que le Mali aurait pu me donner que je n’aurais jamais ailleurs” (144). Khadîdja’s assertion emphasizes the influence of Paris over her life in Mali. In other words, the encounter with Paris brings her to the recognition of what she could get from Mali. By building a consciousness of Mali and Paris, she comes to the realization that Mali – a place she knows, and which builds up her identity – offers more than she had previously imagined.

Hane’s portrayal of Khadîdja’s life unveils the double projection of Khadîdja’s profound thoughts in order to make its search for a social contrast salient. In using that contrast, the narrative reconstructs the idea of belonging and place. As such, Hane plays on the parallel existing between double consciousness and “multilocality” as conceptualized by Margaret Rodman. In her essay, Rodman examines place, and its changing meaning for people, establishing that unlike what some anthropologists think of place as unproblematic, being just a location or simply “where people do things” (640), places “are not inert containers. They are politicized, culturally relative, historically specific, local and multiple constructions”

(641). One of the multiple definitions Rodman retains of multilocality is the reflexive relationships with place, understood as a dislocation from the possibility of local identity (646-47). Rodman's anthropological idea of dislocation – which is tied to the concept of multilocal belonging – recalls Hane's deterritorialized characters. Khadîdja's consciousness of her double belonging compels her to reflect on the identity of the children living in Château-Rouge. She intensifies her interrogation by questioning their hybridity, and the reader perceives the growing doubt about the in-between condition that distinguishes the children's place in France. For Khadîdja, their birth in France from African immigrant parents will influence their place and acceptance in French society. Watching the children play in the streets, Khadîdja wonders, “ Qui étaient-ils? Un panachage raté de deux cultures qui les feraient cavalier derrière ce truc indéfinissable qui manque à ceux qui n'arrivent pas à se situer sur une échelle familiale désormais régie par un code inconnu. Peut-être ces enfants grandiraient dans le moule français sans qu'on ne les bassine avec leur identité, ...” (29). The uncertainty that characterizes Khadîdja's thinking illustrates the difficulty of belonging to a French system that ultimately categorizes its citizens not according to the nation's ideals but in terms of the origin of the parents. Her apprehension for the future of the children anticipates difficult living conditions as well as nearly impossible social integration in France. The use of “peut-être” shows the implicit doubt that defines her assertion and suggests that the children's identity will determine the degree of their integration. Therefore, Khadîdja foresees a dislocation, symbolized by the separation of the children in Chateau-Rouge from the possibility of a local identity. The result of such a probable dislocation entails an endless interrogation of their existential experience. Indeed, it revives their quest for their identity on African lands they barely know, and which are supposedly their homes. Hane refers subtly to the constant questioning of these children's origin by using the term “bassiner”, which implies the children's constant quest for their place and belonging. Despite the mitigation of that dislocation, which is manifested by “peut-etre” and the use of the conditional “grandiraient,” the problem Hane raises about the children's integration still surfaces. Not only does she put it in terms of action by exploiting the sense of “cavalier derrière,” which shows the effort to embody that identity, but she also defines the dislocation in terms of the incapacity to figure out exactly what that identity is, “ce truc indéfinissable qui manque” (29).

The interrogation of the identity of these descendants of exiles and migrants creates a dislocation that not only prevents them from referring

to a unique and precise identity but also keeps them from adequately participating in the socio-economic life of the nation. This cleavage from French society, resulting from the lack of integration of the French citizen with a sub-Saharan ascendance, helps explain the rise of Afropean literature, which predicates its works on the presence and experience of the African diaspora in Europe. Such dislocated identity of the French of African descent in France reminds us of Pap Ndiaye's study. In his analysis, most people from sub-Saharan ascendance he interrogated insist on being part of the French nation. Only a minority believe their identity as French people is combined with another origin (47). However, it is important to note that accepting thoroughly one's identity as French depends on one's degree of integration. Consequently, belonging to the nation starts with a relation with one's immediate society. In his work, Ndiaye transcribes the thoughts of Alou – a French person of sub-Saharan descent – to exemplify the dislocation from the possibility of local identity, “de toute manière, si t'es noir, déjà, tu n'es pas vu comme Français. Si en plus t'as un nom pas catholique, alors là... On va te demander d'où tu viens” (47). The problem that accentuates the dislocation resides in the questioning “d'où tu viens”. We are led to understand that the local and the national have characteristics that cannot encompass certain races and names. Race and name constitute, then, the prime elements that determine the Afropean belonging in France. As Ndiaye explains, “les Français noirs d'aujourd'hui et d'hier font l'expérience d'une identité française contestée” (47). As such, the idea of multilocality as expressed by Rodman becomes an obstacle for subjects whose belonging to a land is questioned and even denied at times. This denial exteriorizes the extent to which the battle for identity and claim for a place of belonging is crucial. Leonora Miano portrays the dislocation and endless construction of the Afropean identity,

En France, les Noirs ne sont pas nommés d'une manière qui inscrive leur trajectoire dans celle de leur pays. Lorsqu'on les mentionne, c'est en indiquant qu'ils viennent d'ailleurs. Ainsi, une personne qui descendrait, par exemple, d'un soldat subsaharien ayant combattu pendant la Grande Guerre avant de décider de s'établir en France comme certains le firent, reste des décennies plus tard, considérée comme issue de l'immigration. Dès lors qu'il s'agit de ces populations descendantes de colonisés, le décompte des générations ayant vécu sur le sol Français est sans fin, les gens pouvant donc être des immigrés de troisième génération : nés en France, de parents eux aussi nés en France, mais toujours pas Français. (79)

Miano eloquently goes beyond the idea Hane develops in her book. Her analysis of the recurrent mode of designation of the sub-Saharan descendant shows a citizen whose national attachment is continually at stake. Drawing from Miano's inquiry, we see that Khadidja's mention of "panachage raté de deux cultures" could also reflect the idea of "panachage refusé," which largely expresses a desire to build walls between citizens of the same country. To Hane's narrativization of the problematic identity of the immigrants' and exiles' descendants in France and the clarity of the politicized, culturally relative and historically specific nature of place, and her question "qui étaient-ils?", Miano responds, "il est donc normal que les Afropeens s'inventent un ancrage pour ne pas sombrer" (86). For Miano, this "ancrage" is grounded in the concept of *Afropea*, one that she links to the experience of the French citizen with sub-Saharan ancestors. Miano's answer to the impossibility of belonging to local identity focuses on a mental reconsideration of self and place. She writes, "Afropea, c'est, en France, le terroir mental que se donnent ceux qui ne peuvent faire valoir la souche française. C'est la légitimité identitaire arrachée,..." (86). Although one can find the solution of a mental location worthy of interest, the fact that it does not end the continuous struggle against dislocation and rather presents identity as "arrachée" still poses a serious problem to the Afropean's presence in France.

Khadi Hane's writing of the Afropean experience raises important questions around social cohesion in French society. By narrativizing the quest for belonging, she compels her readership to serious interrogations concerning the Afropean identity and place, the salient ones being to know who Afropeans are and where they belong. Hane's novel, however, builds on one certainty: the undeniable fact that African exiles and immigrants and their descendants consider France their home. The reflection she makes concerning the future of coming Afropean generations, demands tangible answers that transcend Miano's allusion to a "terroir mental" that will act as a secure refuge. The desire for recognition and belonging that Hane represents shows that exiles and immigrants cannot capitalize only on mental satisfactions. As such, literary productions that narrativize or analyze the Afropean experience should focus on more effective dialogues of encounter that do not only center on oppositions between outsiders and insiders but that also works at shattering the remaining borders and the last ramparts to a socially homogeneous French society.

---

**Works cited**

- Beyala, Calixthe. *L'homme qui m'offrait le ciel*. Albin Michel, 2007.
- Blanchard, Pascal, et al. *Le Paris noir*. Hazan, 2001.
- Boni-Clavérie, Isabelle. *Trop noire pour être Française*. Tallandier, 2017.
- Brubaker, Rogers. "The Return of Assimilation? Changing Perspectives on Immigration and its Sequels in France, Germany and the United States." *Towards Assimilation and Citizenship*, edited by Christian Joppke and Ewa Morawska, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 39-58.
- Diome, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière, 2003.
- Faber, Jean. *Les indésirables : l'intégration à la française*. Bernard Grasset, 2000.
- Hane, Khadi. *Des fourmis dans la bouche*. Denoël, 2011.
- Hitchcott, Nicki, and Dominic Thomas, editors. *Francophone Afropean Literatures*. Oxford University Press, 2014.
- Honneth, Axel. "Reconnaissance et justice." *Le Passant Ordinaire*, no. 38, 2002. <http://www.passant-ordinaire.org/revue/38-349.asp>. Accessed 20 June 2019.
- Mabanckou, Alain. "Immigration, Littérature-Monde, and Universality: The Strange Fate of the African Writer". *Yale French Studies*, no. 120, 2011, pp. 75-87.
- Mbembe, Achille. "La République et l'impensé de la race." *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*, edited by Nicolas Bancel et al, La Découverte, 2005, pp. 137-53.
- Miano, Leonora. *Habiter la frontière*. L'Arche, 2012.
- Ndiaye, Pap. *La condition noire : essai sur une minorité française*. Gallimard, 2008.
- Rodman, C. Margaret. "Empowering Place: Multilocality and Multivocality." *American Anthropologist*, New Series, vol. 94, no. 3, 1992, pp. 640-56.
- Tapinos, Georges. *L'immigration étrangère en France : 1946-1973*. Presses Universitaires de France, 1975.
- Vertovec, Steven. *Transnationalism*. Routledge, 2009.
- Weil, Patrick. *La France et ses étrangers : l'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*. Gallimard, 2004.

## ***Frances métisses, Frances métèques ? How Poet-Rappers Gaël Faye and Abdal Malik are Claiming and Shaping Homes, Identities and Belongings in Contemporary France***

---

*John SANNAEE*  
*University of Paris 8*

France's particular notion of citizenship and national belonging not being *a priori* related to ethnicity makes it on the surface open to national subjects of all backgrounds. However, as has been extensively discussed<sup>1</sup>, the demands of integration require a *de facto* effacement of the expression of native cultures in favour of a performance or realisation of prescribed or perceived 'Frenchness'. This has been a source of difficulty, division and even trauma for many immigrants to France; overcoming this division and staking a place in contemporary France considered valid without annihilating one's sense of belonging to a distant 'home' country or culture forms a central concern of numerous works of post-migration French literature, music, cinema, and other creative and artistic expressions, by writers and artists of immigrant descent, who refuse to 'pick' one 'home' over another. Another issue, not unique to France and not unique to people of immigrant descent, is the divide between so-called

---

<sup>1</sup> See for example, Jennings, Jeremy, "Citizenship, Republicanism and Multiculturalism in Contemporary France." *British Journal of Political Science*, 30 (2000): 575-598. *Jstor* (<http://www.jstor.org/stable/194286>); Blatt, David, "Immigrant Politics in a Republican Nation" in Hargreaves, Alec, & McKinney, Mark, ed., *Post-Colonial Cultures in France*. London & New York: Routledge, 1997; Balibar, Étienne & Wallerstein, Immanuel, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*. Paris : La Découverte, 1988; etc.

high culture which has been positioned as forming, and is seen to form, a central part of French cultural identity and is upheld as such, and popular culture, often scorned, belittled, or ignored by major national institutions and establishments, or considered under foreign (usually American or Anglophone) influence. As such, those in a marginalised position in society, whether by dint of their origins, or more often their economic and social status, or both, encounter many difficulties accessing what is considered as valid French culture, and its language, content and subject matter (as well as its authors or creators) are often far removed from their everyday lives and experiences. These processes and attitudes have a profound effect on how ‘French’ certain members of society are able to feel, and to what extent they are able to make themselves at home within prescribed ideas of what constitutes Frenchness.

This problem is explored by the social historian Pap Ndiaye in his detailed study of the black French ‘minority’, *La condition noire*: the introduction and opening chapter explain the paradox of a country which does not count ethnic minorities in its census and denies the existence of race not only as scientific fact but, by extension, as social construct. Thus, the French state seeks to eliminate ethno-cultural (or indeed, any) difference under the guise of universality offered by “le modèle républicain [qui] s’est construit sur une figure abstraite de la citoyenneté *théoriquement* indifférente aux particularités de sexe, de couleur de peau ou autres” (my emphasis); Ndiaye highlights the exclusionary nature of the French Republic’s delegitimation of minority and anti-discrimination activists “en les réduisant au qualificatif péjoratif de ‘communautaristes’.” (Ndiaye 40) In popular culture, the work of journalist Rokhaya Diallo, and her podcast *Kiffe ta race*<sup>2</sup> with the writer-blogger Grace Ly, has created a space for France’s ethnic minorities to express their problems and frustrations, expressing the particularities of their situation whilst affirming their specifically French identities without necessarily fully aligning themselves with the French state or its republican model; they frequently discuss the limited (popularly accepted) definition of Frenchness and its impact on feelings of identity and belonging for younger generations of immigrant descent in France. Diallo’s book, *Ne reste pas à ta place!*, part-autobiography, part-social commentary, part-self-help guide for young minority women in France, explicitly explores navigating this problem in its first chapter, “Être fidèle à soi-même”, which opens with the section and sub-sections “Clamer son identité”, “Une autre culture” and “Je suis d’ici”.

<sup>2</sup> <https://www.binge.audio/podcast/kiffetarace/>

### Minority strategies of belonging and identifying with and against French Universalism

Nonetheless, marginalised members of French society and writers and artists of immigrant background have made and continue to make their presence felt and receive public and (to a lesser extent) critical recognition. An important part of contemporary French popular culture is rap music: the country's most listened to musical genre, France is now often considered the country where the genre is the second most popular in the world<sup>3</sup>, after the USA, from which it of course originated; following its American origins, rap in France has maintained its role as a medium of expression for marginalised groups and particularly urban ethnic minorities. For many young and marginalised groups of people in France, rap is the means of expression that is closest to their daily lives and seen as the most accessible. However, as is the case in many countries, a large proportion of cultural and literary elites do not or would not consider rap as worthy of critical attention or consideration as part of national culture. For example, in *Une histoire du rap en France*, Karim Hammou explores how rap has been stigmatised and discredited as a legitimate French cultural form. Nonetheless, the two editions of *Rap ta France* (1997 and 2017) trace a rich cultural history of the form and its links to immigrant identities, and its original appearance as a black American form, a counter-example to French high culture, and the fine line that rappers have had to walk to find acceptance, as Olivier Cachin (prominent journalist and former presenter of RapLine) explains:

Au début, le rap français, il s'habille bien, il veut être accepté, il pense qu'il a le droit, c'est légitime, d'exister comme les autres musiques. Et très vite, le rappeur s'aperçoit à travers diverses humiliations plus ou moins publiques qu'il n'est pas le bienvenu, que les gens comme lui, on n'en veut pas. [...] Et le rappeur va porter une musique qui parlera beaucoup plus à des gens comme lui plutôt que d'essayer de plaire aux autres. (Bocquet & Pierre-Adolphe 281-282)

<sup>3</sup> [https://next.liberation.fr/musique/2019/11/15/la-france-royaume-des-musiques-urbaines\\_1763647](https://next.liberation.fr/musique/2019/11/15/la-france-royaume-des-musiques-urbaines_1763647); <http://www.slate.fr/story/186227/musique-rap-francais-exportation-etranger-youtube-fans-anglophones-collaborations-concerts>; <https://www.franceinter.fr/emissions/le-telephone-sonne/le-telephone-sonne-24-aout-2018>

In parallel, scholars such as Eleanor Hodgson (Exeter University)<sup>4</sup> examine the ways in which rap deals with and renegotiates French culture and identity, and Frank Jablonka<sup>5</sup> proposed counter-identifications to the (Parisian, elitist) French state in the establishment of a ‘Sudiste’ culture through the rap of artists such as IAM (who I mention below). Whilst I do not wish to conflate genres and artistic forms, nor argue that rap should be considered as literature, the skill, poetic detail, and literary artistry of certain rap artists is in itself argument, as its popularity amongst listeners, for a reconsideration of what could, should and in fact does constitute French culture and given recognition as such.

Gaël Faye, born in Burundi to a French father and Rwandan mother, moved to France as a child to escape civil war and genocide. Also a novelist, his work (coming from a background in spoken word poetry) confidently and knowingly straddles the border between rap and poetry, making it a particular case in point, as does the work of Abd al Malik, Congolese by birth but raised in France. In this paper I seek to go beyond asserting the validity or cultural value of French rap, as Hammou has, in order to show how the *œuvre* of Faye, and other immigrant-origin lyricists (rappers and poets) such as Malik, both performs and constructs identifications, belonging and a sense and expression of home with confidence, through its lyrics, rhythms, music and references: claiming *their own* French identities rather than attempting to fit into pre-existing moulds. This expression of home and belonging does not refuse Frenchness but attempts to open it up from a minor position *inside* France and French culture, thus allowing others of immigrant origin or minority backgrounds to create and shape their own homes and personalised senses of belonging within it, identifying as French and at home in France but not along prescribed lines. As such the works of Faye and Malik reflect and construct the culture and society within which they live, write, and perform. The differences between the ways in which the Faye and Malik (dis)identify – Faye’s mixed sense of belonging versus Malik’s affirmations of his Frenchness – allow for a comparative overview of the ways in which minority writers can claim or reshape French national and cultural discourses, defining themselves with and/or against their definitions and limits. The two rappers’ appropriation of this international form and hybridisation of it expands French

---

<sup>4</sup> See, for example, her recent Association of Modern & Contemporary France conference paper, “Rapping narratives of exile, home, and belonging in contemporary France: a comparative analysis of Abd Al Malik, Youssoupha, and Gaël Faye”.

<sup>5</sup> Jablonka, Frank, “Déconstruction de l’identité nationale d’État dans le rap et le contre-modèle du Sud”, *Chimères*, 2009/3 71: 27-47.

literary-cultural tradition and inscribes minority experience within it, without conceding to implicit or explicit demands to assimilate. They achieve this, in different but parallel ways, through a rap-poetic *métissage* of French literary tradition - including the rhythms of its poetry, which has long been shaped by immigrants -, solidarity between French minorities and personal cultural references and life experiences expressed in new ways. The effect of such work on the French cultural landscape can be considered as analogous to what Deleuze and Guattari name 'minor literature' in terms of its position within national culture and consequent political nature<sup>6</sup>.

Whilst various French popular lyricists and rappers, including MC Sollar, IAM, Nevche, Grands Corps Malade, Youssoupha and Diam's, have discussed issues of belonging and expressed and affirmed new, métis versions of French identity, in this article I concentrate principally on the work of Faye and al Malik because of their overt confrontation with such issues, through numerous songs dedicated to ideas of contemporary French identity and what it means to be an immigrant or of immigrant origin in France today, including notions of home, exile and postcolonialism, in songs with such telling titles as 'A-France', 'Métis', 'Paris Métèque', 'Le Marseillais', 'Roi de France', and more besides. I examine their work with reference to the concepts and strategies of 'désidentification', as discussed by Jacques Rancière and José Esteban Muñoz, and 'départenance' (as coined by Mireille Rosello), as well as *métissage*, both as fact and, following Françoise Lionnet, as concept or strategy. This will allow me to frame and present an analysis of the strategies used by Faye and al Malik to create a sense of belonging and shape, question, deconstruct and expand notions of home and Frenchness, directly and indirectly. Beyond the semantic content, I argue that the mixing of linguistic registers and careful word choices of the two lyricists both lend a strong literary sensibility and quality to their work, as well as use of poetic and rhythmic devices often associated with traditional poetic forms rather than rap music (thus showing the false and artificial nature of a binary opposition between the two, an innovation that in itself demonstrates their ability to reshape French culture from the inside). I will demonstrate how their fluency in both French high culture and contemporary popular culture and everyday

---

<sup>6</sup> "Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt que celle qu'une minorité fait dans une langue majeure." (Deleuze & Guattari 29) "Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique" (Ibid. 30); "tout prend une valeur collective" (Ibid. 31).

life puts them in an ideal position to negotiate their clashes, confusions, overlaps and borders. They thus position themselves firmly within France and French culture whilst maintaining links to foreign homelands and personal subjectivities that are lyrically shared in service of a bottom-up (*par le bas*) dialogue reflecting and participating in the evolutions of French society and national identity.

In order to consider the strategies of identification and processes of shaping a sense of home and belonging within the notions of Frenchness and French culture, three concepts can be useful. Firstly, the notion of ‘disidentification’ (*désidentification*): for Jacques Rancière, disidentification is a political act that is part of a process of subjectivation. Subjectivation, the process of becoming *a subject* (with an attendant subjectivity), is usually defined (for example in psychoanalysis) as the moment at which the adolescent psyche becomes conscious of itself as an independent subject. For Foucault, taken up by Althusser (see below), subjectivation is the activation of one’s subjectivity by a process of interpellation by dominant discourses or ideologies that force the becoming-subject to confront themselves with their subjectivity. For Rancière, this subjectivation is a coming-to-politics, in which the subject (through an internal decision or an external force), comes to ‘disidentify’ with their socio-cultural or national group – in the example examined by Rancière in “La cause de l’autre”, this is the French state, in relation to the concrete realities of its actions during the Algerian war (particularly the massacre of the 17<sup>th</sup> of October, 1961) and its inaction during the Balkan war, which provoke a reaction that leads to political awareness in the becoming-subject, who could then ‘disidentify’ with the French state, which acts in their name. As Rancière says, such a coming to politics is “d’abord une désidentification par rapport à l’État français qui avait fait cela en notre nom” (Rancière 43); however one must consider *who* is implied by the ‘notre’ in this sentence and if all minorities, immigrants or their descendants would actually consider that the French state acted in their name. Rancière goes on to state that a disidentification is “par rapport à un certain soi” (Ibid. 44), which would imply that the subject considers themselves as a part of the group from which they then disidentify. Someone with a more complicated relationship to France or the French state (such as postcolonial immigrants or other marginalised persons) may already have gone through a process of political subjectivation in relation to the French state while growing up, thus developing a political conscience at

a young age. Indeed, the lyrics of Abd al Malik<sup>7</sup> and many other rappers suggest, sometimes violently, such a process – IAM<sup>8</sup> famously affirmed that they were “non soumis à l’état” and Diam’s argued that *her* France “vit en groupe, parle de bled et déteste les règles” because it is not the “France profonde [qui] aimerait que l’on plonge” (‘Ma France à moi’). Furthermore, whilst certain people (subjects) may identify with the French state, others may not, and still others may identify to a certain extent or with certain parts of France, Frenchness and French culture. In this light, a disidentification on Rancière’s terms seems less likely for immigrants or other marginalised groups; though of course this does not mean that such people could not disidentify through a political (or other form of) subjectivation vis-à-vis other groups, categories, or identities.

Nevertheless, Rancière’s definition is not the only usage of the term ‘disidentification’. Based in the thought of Michel Pêcheux, who also considered how ideology interacts with the person through a process of subjectivation, and rethinking Althusser’s notions of identification, *détournement* and counter-identification, José Esteban Muñoz proposes an alternative definition of ‘disidentification’. Muñoz’s reading of Pêcheux posits disidentification as a third way, between identification and counter-identification, “one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology” (Muñoz 11). Thus, for Muñoz, a ‘disidentificatory subject’ “tactically and simultaneously works on, with, and against a cultural form” (Ibid. 12). I do not wish to suggest a symmetry of experience nor of expression between the queer people of colour in the USA that are the object of Muñoz’s study and ethnic minorities or immigrants in France. However, Muñoz’s notion of disidentification is capacious and expansive, and he gestures explicitly to ‘minority subjects’ more broadly, who he hopes will be able to employ disidentificatory strategies, or do so already. Muñoz positions his work as part of a larger struggle against monolithic categories, stating that “For the critic, disidentification is the hermeneutical performance of

<sup>7</sup> The lyrics of songs such as ‘Roi de France’ (“depuis l’enfance”) or ‘Black French Like Me’ (“À partir de quand, de quelle date on peut dire il y a longtemps ?/Toute une vie a votre avis, est-ce suffisant ?”) suggest an awareness of ethnic or visible difference for al Malik from a young age.

<sup>8</sup> Whose lyrics more often claim allegiance to their home city of Marseille, whose urban form and long history as a port city and multicultural immigrant melting pot make it an exception in France, and as such easier to identify with as a minority.

decoding mass, high, or any other cultural field from the perspective of a minority subject who is disempowered in such a representational hierarchy” (Ibid. 25). I argue that the lyricists whose work I discuss in this article undertake such work and I seek to demonstrate the creative ways in which they renegotiate categories such as ‘French’ and their meanings and scope – just as Diam’s described her “France à moi [elle]”, Gaël Faye and Abd al Malik evoke, invoke, rewrite and re-rap the France that they know: a country, culture and society that they play an active role in shaping.

However, Muñoz is not the only theorist to propose such a way of considering literary and artistic work by minorities. In her discussion of the literary work of immigrants and their descendants in France, Mireille Rosello coins the term “*départenance*” (which could be roughly translated as ‘dis-belonging’), which she defines not as a strict opposite of “*appartenance*” (belonging) but as a way of recognising the different calls on people of immigrant origin to belong – whether to the French state and French society, to their country and culture ‘of origin’, or, often, both – and, rather than accepting an imposed identity, negotiating their own belonging that would not force them to lose the different specificities of their identities and cultures. Rosello argues that “the term offers an opportunity to rethink the supposed necessity to choose between universalism and culturalism without succumbing to disaffection or indifference” (Rosello 23). The word itself is a neologism that according to Rosello’s definition marries the idea of ‘*départ*’ and that of ‘*appartenance*’, and is a word which itself is the ‘illegitimate offspring’ which can speak for the children often seen as the illegitimate children of two countries and cultures – much like the ‘*métis*’ child Faye describes himself as, or the ‘*Roi de France*’ that Abd al Malik styles himself as, from his own self-chosen name to the single of the same name.

There are clear parallels between the concepts proposed by Muñoz and Rosello, which, despite cultural and contextual differences, enable us to consider identifications outside of rigid frameworks and binary oppositions. The notions of ‘*désidentification*’ and ‘*départenance*’ open up our ways of thinking identity and belonging, allowing for an inclusion of the particular and of affective, creative dimensions. These terms gesture towards what Françoise Lionnet has called literary ‘*métissage*’, a ‘*métissage*’ that is limited neither to people of *métis* origin nor to people of immigrant origin, but open to appropriation by all those who make up societies and cultures that are currently mixing (‘*en cours de métissage*’). For Lionnet, this ‘*métissage*’ is characterised by “an incessant and

playful heteroglossia, a bilingual speech or hybrid language that is a site of creative resistance to the dominant conceptual paradigms.” (Lionnet 100) These literary processes and techniques are, according to Lionnet’s conception, a distancing from assimilatory efforts (on the part of the government or that of the immigrant-origin person), “in favor of *créolité*, a movement that does not aim at the outright rejection of French, but at valorizing the multilingual and multiethnic character of creole cultures,” (Ibid. 104) inspired by the Caribbean literary movement (*créolité*), but taking place in the former colonial centre, i.e., France.

### Rap as the inscription of minority experience in French culture

How, then, do Faye and Abd al Malik disidentify or *départient*, how do they enact the *métissage* of contemporary France in their work? They do so through *mises en scenes* of their own lives and of wider immigrant experiences, inscribing them against a stereotypical or elitist, *de souche* conception of French culture, a minoritarian act (in the Deleuzian sense) that modifies the identity of French culture itself. The first and most obvious strategy is through the direct declarations for which rap is a perfect medium. Abd al Malik, whose style is more grandiose and full of bluster than Faye’s, declares that he was “couronné roi de France depuis l’enfance” and that “c’est même pas ironique, je m’appelle Abd Al Malik/Normal que mon symbole soit celui de la fleur de lys” (Malik, ‘Roi de France’), in a song that references French literary history via *La Nouvelle Héloïse* (by the Swiss Rousseau) and Ionesco (who is of Romanian origin), amongst others, as well as his childhood in the *quartiers* and calling for unity and understanding. Malik’s given name was ‘Regis’, and he chose (upon his conversion to Islam), differentiating himself from his Congolese origins, an Arabic name meaning servant of the King, name of many leaders and eminent figures of the Arab and Islamic worlds – which through this song he links to the ‘fleur de lys’, highlighting the Frenchness of the Arabo-Muslim traditions that are now an integral part of contemporary France, thanks in large part to the legacy of the country’s imperial expansion. In addition to this, in a more recent song, Abd al Malik also declares himself ‘Le jeune noir à l’épée’, appropriating the image of the (freed) black slave as painted by the white French man (Puvis de Chavannes) as the reality of its descendants in metropolitan France; he also uses the ‘nous’ to refer to himself as a voice of the Strasbourgeois, the ‘Black French’ and those who live or grew up in HLMS. Whilst on one level an expression of anger, protest even, Malik is clearly positioning himself

and other minority individuals as an integral part of the French nation, reclaiming space, imagery, words for them: as such this is not a negative act, but an act of disidentification aligned with Muñoz (and to an extent Rancière)'s conception thereof.

Gaël Faye, on the other hand, is more subtle and less grandiose in his claims: he too uses the 'nous' to speak of the minorities and marginalised groups of contemporary France in 'Irruption' or 'Paris Métèque' but highlights his personal trajectory through 'Métis', which by dint of its title describes both himself and by extension the other 'métis' figures who have origins elsewhere but are now a part of contemporary France, in lines such as "Depuis mes sources du Nil jusqu'en haut de la tour Eiffel" or "Blanc et noir, quand le sang dans mes veines se détraque/Je suis debout aux confluents du fleuve et du lac", as a "bloc d'humanité" (Faye, 'Métis'), arguing, like Malik in 'Roi de France' for understanding and acceptance of humanity above and beyond arbitrary distinctions of ethnicity, race or origins. Similar political or even utopian statements or expressions of hope and desire can be found elsewhere in the work of both rappers.

However, the strategies and literary qualities of Faye (and Malik) go much deeper and further than this. Their carefully crafted lyrics, whether closer to poetry or song in format, are closely linked to the expression of personal experience that is central to the artistic (literary and otherwise) production of minority, marginalised, and more specifically, immigrant-origin people in contemporary France (and beyond). This desire or need to express one's personal experiences, life story, and feelings, I would argue, is a direct reaction to the exclusion of minority figures, immigrants, and the legacy of colonialism in national narratives and political theories and approaches to living together, of assimilation and integration. Indeed, much of Faye and Abd al Malik's *œuvre* can be seen through the lens of what I refer to as the 'récit de vie', a form which crosses genres and allows us to consider the importance of subjectivity, storytelling and oral culture in contemporary lyrics and literature from people of immigrant origin. A close look at much hip-hop reveals it to be the story of real or imagined people, either way anchored in everyday life experiences, evoking the affects, feelings and places of the everyday, the local, rather than broader, intangible and more abstract notions of home that are closer to the idea of the nation-state and to republican ideals of citizenship. The home, the France, and the Frenchness expressed by Faye and by Abd al Malik, are homes and ways of being French shaped by their everyday experiences and relationships with the places and people that surround them, that they know and interact with.

Indeed, the lyrics recount the stories of real people and real lives, anchored in everyday lived experiences, as well as other important parts of the life stories of immigrants and people with multiple cultures or origins: Faye's 'A-France' and 'Slowoperation', for example, he speaks explicitly of 'exil'; mixing in 'A-France' all aspects of Paris, the everyday, the dream image of the city, and its ethnic minorities, "La pollution, les épiciers berbères et leurs mauvaises bananes" with his own life story. He outwardly depicts how own life as ordinary "je suis franco-rwandais j'veais pas vous faire un topo": an apophysis that serves both to underline the commonness of such immigrant stories in contemporary France, the "diaspora" that he also cites, and rhetorically emphasise their exceptional nature, brought out by words such as "sinistre", "souffrance", "amertume", "espérance", and references to the UN and Nato (Faye, 'A-France').

Similarly, in a fictionalised but entirely credible account, Abd al Malik uses a narrative style that he actively foregrounds in 'Château Rouge' to indirectly show the multicultural nature of contemporary Paris, with its "vieux couple d'origine malagache" and its "furieuse rumba rock congolaise". Framed as the story of one the neighbourhood's inhabitants, but really a slice of contemporary French urban life, 'Château Rouge' is told in a mixture of the archetypal style and register of a French tale and the slang of such people and neighbourhoods; the lives of marginalised people and their modes of expression placed into French narrative tradition through rap music. Thus, "Il quitta le PMU/Seul/Et s'abrita bientôt sous un abribus" and "Ce qu'il avait bu et fumé entre 15h et 18h aurait mit KO n'importe qui mais lui était toujours frais/Et pimpant/Question d'habitude et peut-être de génération" (Malik, 'Château Rouge'). Once again, Malik's image of poverty on the margins of Paris is not a simple criticism of the failure of integration and equal opportunities but also a celebration of the rich, living, métis cultural patchwork of the 18<sup>th</sup> *arrondissement*. His story-telling style and use of the *passé simple* and other clichés of the French *conte* serve elevate minority experience to the mythology of French oral-literary culture, neither fully assimilating into it nor rejecting it.

Affectively charged language is in evidence throughout the œuvre of both Malik and Faye: in 'A-France', Faye describes himself as "écartelé entre Afrique et France" (Faye, 'A-France'), and Malik sings of his love for his hometown, Strasbourg, in the eponymously titled song, "Où ne faisaient qu'un Alsaciens d'adoption et Alsaciens de souche," (Malik, 'Strasbourg') and for France in 'C'est du lourd', in which he declares "La France elle est belle, tu le sais en vrai, la France on l'aime", whilst

describing the hardships of life for the country's poor and minorities "Et puis t'as tous ces gens qui sont venus en France parce qu'ils avaient un rêve/et même si leur quotidien après il a plus ressemblé à un cauchemar" (Malik, 'C'est du lourd'). The evocative, universal language of dreams and nightmares is here presented side by side with harsh feelings and experiences, expressed eloquently. By both explaining to the listener and invoking feelings and sensations that, in different contexts and ways, people of all backgrounds can relate to, Abd al Malik compares and contrasts the experience of *living* France on a daily basis for minorities and the majority population, allowing for identification, relation and similarity to be established without suggesting that a minority person's relation to France, the French state and its culture is the same as someone who would more closely resemble the implied republican model citizen.

Similarly, Faye uses affectively charged language to evoke both his own life story, from Burundi to France to London and back, and daily experiences that reflect how he is seen and treated as a visible minority in France, and how he feels as an immigrant and a *métis*, and in so doing, inscribing immigrant experience and memories *d'ailleurs* in French cultural discourse, into which his work has been warmly welcomed. For example, in 'A-France' he speaks of recollecting his childhood in Burundi "Ma mémoire se paralyse, et ma peine se cauterise/Des machettes qu'on aiguise, de tous nos morts dans nos églises/J'oublie pas que l'exil c'est comme une porte d'exit/Je crie mes origines car c'est comme ça que j'existe/Trop de larmes ont coulé, beaucoup de textes j'ai gribouillé;" (Faye, 'A-France') whilst in 'Petit pays,' he delivers the following lines, "Un soir d'amertume, entre le suicide et le meurtre/J'ai gribouillé ces quelques phrases de la pointe neutre de mon feutre;" (Faye, 'Petit pays') dramatically demonstrating the impact of his life of exile and the heritage of civil war on his mental state, and also the vital importance of written expression (which is also a recurrent theme in lyric poetry). His repeated use of the word "gribouiller" (to scribble) implicitly positions his writing as marginal, amateur, *minor* but it is as such that he is able to work on dominant culture and discourse, in a freer style that casually mixes African music with Alexandrines and street references. In 'Métis', he confronts head on how he is treated because of his ethnic origins and appearance, "Métissé, prisé ou méprisé, j'ai dû m'adapter/Ballotté entre deux cultures, ça commence à dater;" (Faye, 'Métis') succinctly and powerfully showing the effect of how others see him on his own feelings. At this juncture it is also worth noting that this relative negativity to Faye's position as *métis* compared with Malik's assertion that he is "roi de France," as well as nostalgic referencing of his African childhood,

is echoed by his real life move to Rwanda and continued straddling of African and French geographical spaces and cultural and professional spheres.

### Everyday life *métissée*, reclaimed and exalted

Whilst Faye's depiction of "écartèlement" and being rejected by or thrown about between two different countries or cultures may at first seem a rejection of both Burundi and France as a home space, I would argue that a deeper reading of his lyrics suggests rather that he posits both countries simultaneously as home, and that it is the rejection of this double belonging and *métis* notion of identity by other members of French society that is the source of this pain or frustration. This frustration at the felt or perceived refusal of French society to accept such double belongings or identities comes across perhaps the most clearly in 'Paris Météque', which reclaims the derogatory term for an immigrant, by describing a Paris far removed from the stereotypical image maintained to a certain extent by cultural institutions and canonical literature, and celebrating its immigrant, pluricultural nature. It is a realistic yet seductive vision of Paris, and a love song, with the refrain "Paris ma belle je t'aime quand la lumière s'éteint/On n'écrit pas de poème pour une ville qui en est un," but this poem is not a simple elegy for the boulevard cafés and the quais de Seine, rather a celebration of its multiplicity and the multiple origins and cultures of its inhabitants, which create the 'météque' version of Paris which Faye loves and celebrates today. Far from the "lumières tamisées" that he admits still exist, Paris is a city of "ruelles cruelles" and "fines particules" – here, like Baudelaire (who he seemingly references in the line "Je suis une fleur craintive dans les craquelures du béton"), it is in the ugliness of modern urban life that Faye finds beauty, and from it he makes lyric poetry and rap music all at once, work that is *métis* like its author and the French capital, which he knows intimately and belongs to, and which belongs to Faye, in whose mouth its identity is transformed and celebrated. This is the Paris "d'ancre et d'exil"/"Je piaffe l'amour" médite une chinoise à Belleville," yet another reference to a *métisse* France where Faye sees "la vie en rose [...] dans ces bras pakistanais," (Faye, 'Paris météo') Faye's wordplay linking both himself and the immigrant streetsellers to Édith Piaf and thus to the greats of French culture.

Thus, Paris is positioned as home for Faye, just as it is for the "personnage principal" of Abd al Malik's 'Château Rouge'. Malik's other love

poem to everyday Paris, 'Paris mais' is very much in the same vein as Faye's 'Paris métèque': a Paris of all its inhabitants, the poor and minorities included, "je te prend Paris dans mes bras trop frêles,/Dansant un HLM tango afin que tu m'aime." (Malik, 'Paris mais') Malik also celebrates Paris in 'Centre Ville', as well as his hometown, 'Strasbourg', and Marseille, in 'Le Marseillais', rewriting the national anthem for the second city and its rich mixture of inhabitants of different origins. Each time, love is declared, a city is celebrated, but not as somewhere or something pure, but as a place defined by its multiple, métis inhabitants. Malik is careful not to reject France or notions of Frenchness, sometimes explicitly defending it against the complaints and insults of immigrant-origin inhabitants who feel alienated, conjoining them, rather, to contribute to the on-going construction and evolution of the country which they are a part of - as in 'C'est du lourd', where he raps, communicating directly with listeners once again, "la France elle est belle [...] /Et quand t'insultes ce pays, quand t'insultes ton pays, /en fait tu t'insultes toi-même, il faut qu'on se lève, /fait qu'on se batte dans l'ensemble." (Malik, 'C'est du lourd') Here we can see clear evidence of strategies of 'disidentification' or 'départenance', where rather than rejecting France, he claims it as something different, something that he helps shape and whose identity he can claim in his own way - identifying neither as the traditional establishment and its colonial legacy of racism and exclusion, nor as entirely marginal, relegated to the outside, but drawing on both inside and outside to extend what it means to belong to contemporary French society and nation today.

Whilst both Malik and Faye often depict Paris as grey and speak of the sometimes grim realities of life in its *quartiers* and *banlieue*, it is nonetheless a place and a milieu known inside out, even cherished. They speak of its "macadam" and "goudron" whilst their African origins are celebrated through joyful, upbeat music and references to tropical colours; in many ways the other home(s) of Faye (perhaps origins would be a more appropriate term for Malik) are idealised, sources of nostalgia, whilst the banal and the everyday are evidence of the reality of living, that makes up a de-romanticised version (like the 'Paris métèque' or the cities of Malik's French lyrical landscape) of home. Whilst this banality may go against typical celebrations of the home place, the *mère patrie*, or images sanctioned by dominant discourses of the nation-state, it shows an intimate knowledge of and attachment to the home place, the place lived in, in a way closer to a more recognisable experience of what it is to be French and to live in (at least some parts of) France for many people today, thus disidentifying from prescribed forms of Frenchness and the

French nation and showing their constructed, symbolic or abstract nature (think of the stereotypical images of Paris replaced by a harsher but more multicultural and still joyous reality in ‘Paris métèque’), in favour of one *à la portée de tous*, including minorities.

### French language and poetry reappropriated and reshaped

In a similar vein, both Faye and Malik work to make those scorned, considered unworthy or even ugly, beautiful, worthy, and essential. Thus we have Malik’s ‘HLM Tango’ and celebrations of the history and details of the poor immigrant neighbourhoods of the 18<sup>th</sup> arrondissement, Marseille, and the *cités* of the *banlieue*; and Faye’s *métissage* is celebrated as grandiose, just as this métis nature of Paris is shown as rich, full, and beautiful. He reclaims the word “mulâtre” rhyming it with “ébène albâtre” to give it poetic lustre, in a song that mixes African music with French poetry and a vast vocabulary full of images, transforming his identity, at once fragile like “porcelaine” and “prisé ou méprisé” into a celebration of having “le cul entre deux chaises” – at once high and low culture, vulgar and elegant, African and French (Faye, ‘Métis’). Again the image of “porcelaine” is an act of what could be called disidentification or *départenance*, affirming that identity categories are fragile, breakable: here he has chosen to break the images and reform them in his own image, his own choices, against what is imposed.

Through and beyond the words themselves (taken on a literal level), both rappers show themselves to be at home in the French language by showing their mastery of it and its literary history (as demonstrated by the multiple references cited in this article, and many more besides) in order to appropriate them for themselves and to give them new meaning, both demonstrating and creating evolutions in French language, literature and culture. Firstly, the organisation and structuring of their songs often demonstrates a knowledge or mastery of forms and conventions: as with many songs and the works of other rappers, rhymes arranged in verses (often with choruses, which of course come from a multi-national tradition of refrain) form the backbone of most of their works, and both make use of couplets as part of their rhyme schemes. In particular, Faye makes great use of that most typically French poetic meter, the alexandrine, which he uses in songs such as ‘Paris métèque’ and ‘Irruption’ to compare classic, traditional or conventional images of France and Frenchness with the (his) contemporary reality. Using the alexandrine allows him to organise the ideas into rhyming couplets of two hemistichs, making links through

the rhymes (two per line) and divisions through the caesurae. Thus in 'Irruption' he gives us "Nous sommes des cargaisons de femmes voilées, des youyous stridents/Des rastas, des casquettes tournées, des voyous prudents," (Faye, 'Irruption') not only describing the veiled women but also inserting their 'youyous' into the rhythms of French poetry that Faye's rap moves through. In the same song, he reclaims the insults thrown at France's minorities, "On nous appelle "PD", "blancos", "bougnoles" ou bien "nègres";" (Ibid.) making racist and homophobic terms into poetry, rhyming 'nègres' with 'tenébres', simultaneously revealing the term's darkness and its prevalence, its *Frenchness*, whilst sublimating it in the rhythms of French poetry.

In 'Paris Métèque' the same technique serves to further entrench divisions presented in subsequent lines: "C'est pour ça que je l'ouvre, ma gueule est un musée/Je vis loin du feutré et des lumières tamisées/Dans tes ruelles cruelles ou tes boulevards à flics/Dans la musique truelle des silences chaophoniques,"(Faye, 'Paris métèque') surprising the uninitiated reader with unpicturesque realities, or reinscribing the daily realities for many Parisians. Of course this nod to French literary tradition is not accidental, as 'Irruption's' references to Prévert, Césaire and Manouchian, amongst others, show, inscribing Faye himself into the same line of French and Francophone poets, and opening up space for other métis, ethnic minority and immigrant-origin people to do the same. All of these aspects of France, tradition and high culture, cruel streets and poverty, people of all backgrounds, are brought together as a multifaceted France to which all can belong and in which all can be at home, underlined through the omnipresent "on" pronoun, both the voice of the (lyric) poet and of a community, a society, open to appropriation.

Faye's continued political engagement as a French minority is shown on his recent album, *Lundi méchant*, on which he juxtaposes a speech from French (black, Guyanese) political Christiane Taubira, 'Seuls et vaincus' with a message of hope for the French minorities in the determined tone of the follow-on song, 'Lueur', minorities in whose name Faye "arrache des murs de France les sourires Banania," gathering their forces together in "L'éclat de nos vies entêtées." (Faye, 'Lueurs') Violence and joy overcome despair as Faye places optimism for the future in the hands of minorities themselves and their ongoing struggle of which his lyrics are a part.

In this way, Gaël Faye is choosing his identifications, with which parts of France to identify, how and where he belongs. He does this through his self-positioning in a careful selection of poets, writers, and artists, on the one hand, demonstrating their and his role in the creation of

French culture, and the ways in which previous immigrant-origin writers and artists had made themselves at home in France through the French language, just as Faye so cleverly does. This is reflected by Abd al Malik's similar referencing of French and francophone writers as well as artistic works, the *métissage* of registers of language and cultural-linguistic sources of 'Château rouge', or the references of 'Centre ville' to all parts of French culture and its authors, bastardising the French language and reformulating its words as a tableau that re-presents tradition and culture in its true, contemporary, métis form:

*Dompter le Sud de notre fougue à Gare de Lyon  
 Embastiller ce jugement qui change les gens en cons  
 En érodant leur cur sous l'effet de cette pierre ponce  
 Être à l'autre comme Bashung fut à Chloé Mons  
 OK, Wallen est Elsa, moi Louis Aragon -C'est pour rire !-  
 La culture mime Marceau, une même Nation  
 Des châtelains d'un autre genre vivent à Château d'Eau  
 Des Rastignac en dreadlocks comme dans Le Père Goriot (Malik,  
 'Centre ville')*

His choice to work with the Musée d'Orsay for a major exhibition (*Le modèle noir*) and to reinscribe black French presence in the works of white artists, here symbolised by 'Le Jeune noir à l'épée', exemplify the ways in which he identifies at the same time with the marginalised, the poor, and specifically black experience. It becomes as such impossible to write-off either poet-rapper as '*communautariste*' but neither can they be simply 'universalist': their notions of Frenchness, their sense of belonging, and the way that they shape and present notions of home(land) are specific and personal but also actively open, thus opening up space within cultural discourse and specifically literature for other minority (immigrant-origin) people to feel at home, to make, write and rap their own homes and identities.

This skilful mixing of high and low registers of language and references, which, as I have demonstrated, occurs throughout the œuvre of both Faye and Malik, is present to a certain extent in various other new oral poetic, lyric and rap forms by immigrant-origin and minority writers, rappers, and singers in contemporary France. This mixing, this linguistic *métissage* within French, embodies the anchorage of these lyricists in a French home, whilst acting to change what 'Frenchness' means (or is seen to mean), and what constitutes or is accepted as constituting a sense of

home or belonging within the spaces of the French nation state and French culture. Gaël Faye and Abd al Malik's *métis* work uses strategies that could be described as disidentificatory or 'départenance' to deconstruct binary conceptions of home or identity (France vs Africa, French vs immigrant, white vs black, etc.). It is important nonetheless to make distinctions between the two - Abd al Malik (perhaps most particularly in 'Roi de France') asserts his *francité* with more vigour than Faye, avoiding resorting to ethnic categorisation and challenging the perception of his blackness whilst insisting on the 'Frenchness' of him and other people and places in France; Faye's lyrics, particularly in songs such as 'Paris Métèque', 'Irruption' and 'Métis' seem to point towards a 'foreignisation' or *métissage* of France and French culture, rather than arguing or suggesting simply that minorities and foreign-origin people are, or have become, French, though this too is clearly part of his poetics: comparing the work of the two rapper-poets (and others) allows for a broader understanding of how immigrant-origin people may choose to identify.

Through both the lyrics themselves and the prosody and references used in their work, both Faye and Malik gesture to the need for an idea of home or belonging to be 'appropriable' and supple rather than rigidly imposed, thus countering the *de facto* French republican notion of sameness or assimilation, in order to show that people are and have been able to create their own senses of home and belonging beyond rigid definitions based on historical archetypes. Whereas such assertion of hybrid, minority identities has been loudly advocated by cultural output in countries where policies of multiculturalism are the norm, the work of Faye and Malik stands in stark contrast to earlier generations of literary and musical output in France which either sought or discussed assimilation (for example, Kim Lefèvre's first twenty years in France marked by a renunciation of her Vietnamese origins until they were thrust back upon her<sup>9</sup>), claimed counter-identities (IAM's Marseillais identity) or rejected France outright (as some rappers, such as Booba, now based in Miami, could still be seen as doing), or the failure to find a home as someone of immigrant origin (for example, Sakinna Boukhedenna's conclusion that she will only ever be "nationalité : immigré(e)"<sup>10</sup>, or Farida Belghoul's child protagonist of *Georgette*!<sup>11</sup> whose conflicting cultural poles drive her to insanity and death).

<sup>9</sup> Lefèvre, Kim, *Métisse Blanche*. J'ai lu, 1989.

<sup>10</sup> Boukhedenna, Sakinna, *Journal 'Nationalité : Immigré(e)'*. L'Harmattan, 2000.

<sup>11</sup> Belghoul, Farida, *Georgette !* Barrault, 1986.

Faye and Malik therefore propose a generative approach to thinking about the place of immigrants within the French nation and its culture, and ways in which they can be allowed to feel at home and to make their own home against explicit and implicit calls upon them to 'integrate'. They demonstrate need to accept different notions of what it is to be French, the idea that if ideas and theories of Frenchness were opened up to the lived reality of people of immigrant origin, this would lead to a happier *vivre ensemble*. The work of *métissage*, *départenance* and 'disidentifying' is already taking place, and their lyrics are evidence of this, and this is culture being negotiated from below (*d'en bas*) and not from above (*par en haut*). These acts of *métissage* or *départenance* blur the boundaries between high and low culture, what is 'French' or not and shows how identities, communities, cultures can be renegotiated in perpetuity. It shows how high culture can be changed 'from below' and it prevents easy categorisation of such works as simply 'rap' or 'literature' – why can it not both, just as Faye and Malik can be both French and immigrant-origin, without this cultural complexity threatening their allegiance to France? The rapper-poets are choosing to avoid being placed into the category of 'high culture' and of 'popular culture', and showing that, like ethno-national identities, class/cultural distinctions can be blurred; this is an expansive gesture that goes beyond their own ethnic origins and immigrant nature, it is also part of a uniquely French network of languages and references, that reveals how today metropolitan France, its culture, literature, music and population, indeed its very being is immigrant-inflected and constantly evolving.

Works Cited

- Belghoul, Farida, *Georgette !* Barrault, 1986.
- Bocquet, José-Louis, Pierre-Adolphe, Philippe, *Rap ta France : histoires d'un mouvement*. La Table Ronde, 2017. 1st edition 1997.
- Boukhedenna, Sakinna, *Journal 'Nationalité : Immigré(e)'*. L'Harmattan, 2000.
- Culler, Jonathan, "Lyric, History, Genre". *New Literary History*, Vol. 40, 4, Autumn 2009: 879-899. *Jstor* (<http://www.jstor.com/stable/40666452>).
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*. Minuit, 1975.
- Diallo, Rokhaya, *Ne reste pas à ta place !* Marabout, 2019.
- Diam's (Mélanie Gerghiades), 'Ma France à moi' (from *Dans ma bulle* – EMI, 2006)
- Faye, Gaël, 'A-France', 'Métis', 'Slowoperation', 'Qwerty', 'Petit Pays', 'Bouge à Buja', 'Pili pili sur un croissant au beurre' (from *Pili pili sur un croissant au beurre* – Motown France, 2013)
- . 'Irruption', 'Paris Métèque' (from *Rythmes et botanique* – Excuse My French, 2017)
- . 'Seuls et vaincus' (texte de Christiane Taubira), 'Lueurs' (from *Lundi méchant* – Excuse My French, 2020)
- IAM (Philippe Fragione, Geoffroy Mussard, Éric Mazel, Pascal Perez, François Mendy, Malek Brahimi), 'Non soumis à l'état' (from *De la planète mars* – Labelle Noir, 1991)
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*. Seuil, 1986 – 1<sup>st</sup> edition 1957, in German.
- Hammou, Karim, *Une histoire du rap en France*. La découverte, 2012.
- Jablonka, Frank, "Déconstruction de l'identité nationale d'État dans le rap et le contre-modèle du Sud", *Chimères*, 71 2009/3: 27-47.
- Lefèvre, Kim, *Métisse Blanche*. J'ai lu, 1989.
- Lionnet, Françoise, "'Logiques métisses': Cultural Appropriation and Postcolonial Representations". *College Literature*, Vol. 19/20, 3/1, 1992 – 1993: 100-120. *Jstor* (<http://www.jstor.org/stable/25111992>).
- Malik, Abd al, 'C'est du lourd', 'Le Marseillais', 'Paris mais', 'HLM Tango', 'Césaire' (from *Dante* – Atmosphériques, 2008)
- . 'Château Rouge', 'Centre Ville', 'Black French Like Me' (from *Château Rouge* – Barclay, 2012)
- . 'Roi de France' (from *Scarifications* – le Label, 2015)

- . 'Strasbourg', 'Le jeune noir à l'épée' (from *Le jeune noir à l'épée* - Paris : Flammarion – Présence africaine – Musées d'Orsay et de l'Orangerie – Gibraltar, 2019)
- Monte, Michèle, "Essai de définition d'une énonciation lyrique : L'exemple de Philippe Jaccottet", *Poétique*, 134, 2003/2. *Cairn* (<https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-159.htm>).
- Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999.
- Ndiaye, Pap, *La condition noire : Essai sur une minorité française*. Gallimard, 2019, 1st edition Calmann-Lévy, 2008.
- Pêcheux, Michel, *Les vérités de la Palice*. Maspero, 1975.
- Rancière, Jacques, «La cause de l'autre», *Lignes*, 30, 1997/1: 36-49. *Cairn* (<http://www.cairn.info/revue-lignes0-1997-1-page-36.htm>).
- Rosello, Mireille, "'The Beur Nation': Towards a Theory of Departenance". *Research in African Literatures*, 24, 1993.

## **L'intertextualité dans *Les Tribulations du dernier Sijlmassi*, stratégie d'écriture et symbole de crise d'identité culturelle**

---

*Imane-Sara ZOUINI*

*University of Toulouse Jean Jaurès*

**L**es *Tribulations du dernier Sijlmassi* s'inscrit dans le cadre de la littérature marocaine francophone et postcoloniale. Son auteur Fouad Laroui a parsemé cette œuvre romanesque de nombreuses références littéraires implicites et explicites, instaurant par-là le phénomène d'intertextualité. Tant ce texte littéraire se construit au croisement d'autres textes (Kristeva 146), le mérite de l'intertextualité réside dans le fait que cette pratique entraîne une communication entre les textes ainsi qu'un dialogue de plusieurs écritures, donnant lieu à une belle dynamique littéraire.

Sur un modèle repris à J. Kristeva, G. Genette définit l'intertextualité par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes. En effet, il distingue trois formes d'intertextualité : la pratique traditionnelle de la citation avec guillemets et avec ou sans références précise ; ensuite la pratique du plagiat qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral, et, enfin, la pratique de l'allusion qui représente un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (Genette 8). Dans le roman de F. Laroui, l'on constate la présence d'autres textes sous forme de citations explicites insérées de manière claire avec des guillemets, mais également des allusions et des plagiat qui représentent la forme implicite de l'intertextualité selon la définition de Genette.

Toutefois, ces intertextes restent difficilement repérables par le lecteur au vu de l'absence de leur référence dans l'ensemble.

Pour cette raison, il nous a semblé pertinent d'étudier la portée de l'intertextualité dans cette œuvre romanesque, et notamment les manifestations du jeu intertextuel au niveau des intertitres donnés par F. Laroui aux chapitres de son roman. En effet, nous cherchons à établir par cet article que le choix des intertextes au niveau des intertitres constitue également des indices quant à l'issue de la quête des racines entamée par le personnage principal. D'ailleurs avant même d'entreprendre le récit, le titre fournit aux lecteurs des éléments indicateurs sur la tournure de cette quête. Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, nous avons le mot « tribulation » qui annonce des épreuves avec un sens implicite de malheur qui va accompagner le personnage principal. De même, il y a le mot « dernier » qui annonce la fin d'un parcours ou d'une ère puis le dernier « Sijilmassi » qui représente le nom d'une réelle famille marocaine de nobles. Ainsi, tout dans ce récit, titre et intertitres, convergent pour laisser deviner les tristes épreuves qui vont mener un personnage issu d'une famille respectueuse à une fin tragique.

Ainsi, nous allons mettre en relief, dans ce qui va suivre, les manifestations de l'intertextualité au niveau des intertitres pour mieux établir le lien que tisse le texte Fouad Laroui avec d'autres textes d'une part, et la manière par laquelle ce jeu d'intertextualité vise à mettre la lumière sur la crise existentielle, identitaire et culturelle que traverse le protagoniste Adam Sijilmassi d'autre part.

## 1- L'intertextualité dans les intertitres

*Les Tribulations du dernier Sijilmassi* comporte quarante chapitres, tous coiffés d'un intertitre. Bien que l'intertitre ne soit pas une composante du récit, il le prolonge très souvent afin de clarifier son contenu. Toutefois, chez F. Laroui, les intertitres participent non seulement à une stratégie d'écriture dont l'analyse nous permet d'accéder au sens entier du texte, mais également à une réelle stratégie de signification. C'est la raison pour laquelle nous allons nous pencher sur la présence de l'intertextualité au niveau de quelques intertitres dans cette partie.

La première trace d'intertextualité se repère dans l'intertitre du 5<sup>ème</sup> chapitre du roman qui s'intitule *Que vouliez-vous qu'il fit contre deux ?* (41). Ici, Laroui procède par une imitation, à visée humoristique, d'une réplique tirée de la célèbre tragédie de Corneille, *Horace*. Rappelons brièvement les faits. En effet, Rome et Albe sont en guerre et la famille

romaine des Horaces et la famille albaine des Curiaces, liées par un lien marital, doivent s'affronter. Rome désigne Horace ainsi que ses frères et Albe désigne Curiace -le beau-frère d'Horace- et ses frères pour se confronter en combat. Toutefois, la jeune femme Julie, faisant le récit du combat dont elle n'a vu qu'une partie, rapporte la mort des deux frères d'Horace et la fuite de ce dernier. Ainsi, le père, le vieil Horace, s'emporte contre la lâcheté de Horace mais Julie s'y oppose en rétorquant : « -Que voulez-vous qu'il fit contre trois ? ». Néanmoins dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, F. Laroui joue de la formule originale et l'adapte à la situation d'Adam Sijilmassi en remplaçant « contre trois » par « contre deux », à savoir son épouse Naïma et sa belle-mère réunies tel un jury pour sommer l'époux de s'expliquer sur sa résolution soudaine de quitter sa vie professionnelle. Par ailleurs, lorsqu'Adam s'interroge lui-même plus tard sur sa capacité réelle à procurer du bonheur à sa femme, il se remémore les propos de son amie américaine : « Un bon mari, c'est d'abord un bon provider = fournisseur. On attendait donc de lui qu'il fournît. (- *Que voulez-vous qu'il fit contre deux ?* Qu'il fournît !), (45). En plus d'imiter la forme de la question de Julie, Adam imite cette fois-ci la réponse du Vieil Horace « Qu'il mourût ! » pour affirmer son incapacité à affronter ces deux interlocutrices ou de leur faire entendre raison. Par conséquent, il ne lui reste d'autres choix que de céder à leur interrogatoire. D'ailleurs, tout comme Horace qui prit la fuite pour préparer son prochain coup, Adam se retire de cette situation éprouvante pour se réfugier au café du coin, afin de réfléchir à la stratégie de sa prochaine confrontation avec le duo féminin et à ses conséquences.

Une autre trace d'intertextualité se repère dans le 8<sup>ème</sup> chapitre qui a pour intertitre *Des souris et des hommes*, mettant par-là ce chapitre en dialogue avec l'une des plus célèbres œuvres du romancier américain John Steinbeck. En effet, *Des souris et des hommes* est un titre par lequel l'auteur américain cite, lui, également, le poète écossais Robert Burns et plus précisément un de ces vers dont nous citons ici la traduction française : « Les plans les mieux conçus des souris et des hommes ne se réalisent pas »<sup>1</sup>. En ne gardant de ce vers savamment conçu que le syntagme des souris et des hommes, Steinbeck a produit, en effet, un des titres les plus énigmatiques de notre siècle, qui rapproche de façon mystérieuse l'humanité et l'animalité. Ce rapprochement est d'ailleurs le même que l'on note chez F. Laroui à propos de son personnage principal dans le chapitre en question. En effet, étant sommé de quitter son appartement de fonction

---

<sup>1</sup> Le vers original en anglais : The best laid schemes o'mice an'men gang aft a-gley.

après avoir démissionné, Adam n'a d'autre choix que de demander de l'aide auprès de son concierge. Autrefois obséquieux et servile, celui-ci s'adresse désormais à l'ex-ingénieur avec un ton insolent et gougenard tant l'ordre des choses s'est renversé. Ainsi, étant dans le besoin, Adam réalise sa nouvelle situation en tenant la comparaison suivante : « Je suis passée de la *business class* de la Lufthansa à : petit rongeur furtif » (65). Il se sent tel une petite souris coincée entre les pattes d'un chat, en l'occurrence ce concierge prêt à faire saigner sa proie. Si Steinbeck raconte l'histoire d'un rêve ardemment poursuivi et soudainement brisé dans *Des souris et des hommes*, Laroui investit cette référence purement littéraire pour résumer comment Adam Sijilmassi se perçoit dans cette nouvelle condition d'une part, et fournir un indice quant à la tournure que prendra le rêve du protagoniste une fois le changement de mode de vie décrétée. Ainsi, l'intertextualité dans l'intertitre prend, ici, la forme du plagiat selon les termes de Genette.

Un autre exemple d'intertextualité est l'intertitre du chapitre 12 ayant cette fois-ci une forme interrogative *Qu'as-tu vu dans ce supermarché ?*, et dans lequel le jeu intertextuel ne se devine pas aisément. Il faut attendre la fin du chapitre pour relever le jeu d'imitation auquel s'adonne F. Laroui. Afin de mieux illustrer notre propos, considérons le passage suivant :

Qu'ai-je vu dans ce supermarché ? l'arrogance du préposé. Il a compris comment fonctionne la machine [...]

Qu'ai-je vu dans ce supermarché ? la présence obsédante du plastique [...]

Qu'ai-je vu ... ? Tu n'as rien vu dans ce supermarché. Exact, je n'ai rien vu. (100-101)

En effet, la structure question-réponse sur laquelle s'appuie ce long passage rappelle un vieux texte de poésies enfantines très célèbre qui s'intitule *Compère qu'as-tu vu ?*, datant du 18<sup>ème</sup> siècle et dont l'auteur demeure inconnu (Janisson 50). Avant d'imiter ce jeu de question-réponse, Adam Sijilmassi assiste à la scène d'un vieil homme dépassé par le nouveau mode des courses dans un supermarché moderne de Casablanca, en l'occurrence la pesée automatique des légumes, les étiquettes affichant un code-barre...etc. Perturbé par les regards des citadins à l'égard de ce vieil homme en marge de la modernité, Adam réalise soudainement que le monde de son père et de son grand-père s'efface au détriment d'un nouveau monde effréné et fondé sur les nouvelles technologies. Saturé d'angoisse, le personnage principal est déterminé plus que jamais d'accomplir une

marche en arrière vers le monde de ses ancêtres. Par cette imitation de la forme interrogative, la multiplication des questions et les réponses contenues dans ce passage, l'auteur parvient à dépeindre l'état psychologique du personnage, à savoir la peur et l'angoisse qui s'intensifie au bout de chaque réflexion menée sur sa vie.

Par ailleurs, *La vraie vie est ailleurs* est l'intertitre donné par F. Laroui à son chapitre 13. Adam Sijilmassi est décrit par le narrateur-personnage tel un être en proie à un mal-être grandissant et sommé par une voix pressante de quitter Casablanca pour remonter vers sa ville natale Azemour, décrite comme un long boyau dans ce chapitre. La voix intérieure lui répétait inlassablement que « la vraie vie est ailleurs » (104). Par cet intertitre, Laroui imite le titre de l'œuvre du romancier tchèque Milan Kundera *La vie est ailleurs* auquel il rajoute l'épithète « vrai ». D'après ce choix d'intertitre, l'on peut être tenté d'établir un parallèle entre le parcours des deux personnages, à savoir entre Jaromil, jeune poète et personnage principal de Kundera, et Adam l'ingénieur celui de F. Laroui. Tandis que le jeune tchèque épouse l'idéologie communiste dangereuse qui s'oppose à son passé bourgeois d'une part, mais qui le fascine d'autre part parce que cette idéologie incarne la modernité, l'ingénieur marocain, lui, rejette la modernité auxquelles aspirent ses concitoyens au profit d'un retour vers le mode initial de ses ancêtres. A l'opposé de Jaromil, Adam refuse de se conformer ou encore de se plier à la pensée unique courante. Le choix de cet intertitre prend alors tout son sens. Adam croit en l'existence d'autres possibilités et chemins que peut emprunter l'être humain. En renonçant à sa vie paisible d'ingénieur, il prend une autre direction convaincue qu'il ne faut pas suivre le même parcours que les autres. Ainsi, si la vraie vie pour Adam est dans tous les possibles non-explorés jusque-là, l'enjeu de F. Laroui est de laisser sous-entendre que l'ordre apparent des choses cache un désordre que la conscience ne perçoit pas forcément.

Poursuivant ce jeu intertextuel, F. Laroui intitule le 16<sup>ème</sup> chapitre du roman *Le mystère de la chambre bleue*, reprenant par-là le titre d'un roman policier historique de Jean d'Aillon. La forme d'intertextualité consiste dans ce cas de figure en un plagiat selon la grille de Genette. A ce stade du roman, le dénominateur commun entre ces deux œuvres est le mystère qu'entoure la chambre bleue de la Marquise de Rambouillet chez d'Aillon et la chambre bleue du riad de la famille Sijilmassi dont la porte arbore un signe cabalistique qu'Adam va tenter d'élucider également. L'autre point commun entre ces deux chambres est qu'elles représentent un lieu à ourdir des complots et à tramer des manœuvres. Ainsi, chez Laroui, cette chambre bleue est le point de départ de tout un puzzle politique qui échappe

à Adam Sijilmassi. En effet, cette chambre a été occupée autrefois par un saint homme fondateur d'une *zaouïa*<sup>2</sup> pour dispenser un enseignement religieux mais qui a disparu au moment d'une attaque lancée par quelques adeptes du wahhabisme. Le mystère de cette chambre bleue ainsi que le retour d'Adam à la ville natale offrent aux représentants de l'État marocain une opportunité rare pour préparer une combine en vue de vaincre le parti islamiste aux prochaines élections municipales sans que le jeune Sijilmassi puisse s'en rendre compte. Tirant profit de la croyance de la population locale en la bénédiction de la famille Sijilmassi, la chambre bleue du riad de la famille Sijilmassi prend forme d'un théâtre politique dans lequel tout un montage politico-religieux se met en place à des fins politiques, et auquel Adam refuse d'y prendre part une fois tenu informé. D'ailleurs, c'est dans un ton ironique que la narration décrit la proposition faite par l'inspecteur de police à l'ex-ingénieur selon laquelle ce dernier pourrait se travestir en prédicateur religieux et prêcher pour la cause de l'État.

Toujours dans cette tonalité ironique, F. Laroui imite pour les besoins de l'intertitre du 17<sup>ème</sup> chapitre la célèbre formule que l'on attribue au Roi-Soleil Louis XIV « L'État, c'est moi » qu'il remplace par *L'État, c'est lui* (127). Malgré que son authenticité soit contestée, Laroui reprend cette formule qu'il réajuste afin qu'elle ait une visée ironique. Dans ce chapitre, Adam Sijilmassi se retrouve, en effet, face à l'inspecteur de police surnommé Driss Basri dans le récit, à savoir par le nom de l'ancien ministre de l'intérieur connu pour être un serviteur zélé et obsédé par la sécurité ainsi que le symbole de l'État policier au Maroc. Or, cet inspecteur s'autorise l'intrusion dans le riad familial sans perquisition en vue d'interroger brièvement l'ex-ingénieur ou plutôt pour lui rendre une « visite de courtoisie » (131) d'après ses propres termes. Obsédé par la sécurité, le policier anticipe les événements et s'arrogé le devoir de démystifier quelques rumeurs calomnieuses de par sa qualité de membre des services de renseignement. C'est autour de la liberté d'opinion et d'expression de l'individu que vont échanger les deux personnages ; offrant par-là deux visions totalement opposées et représentatives du Maroc moderne. Tandis qu'Adam défend la liberté d'exprimer ses interrogations même dans ce village reculé et de débattre des idées religieuses et philosophiques, comme autorisé par la constitution marocaine, sans être tenu responsable de l'interprétation qu'en fera ses interlocuteurs, l'inspecteur de police s'y oppose fermement rappelant que l'espace public au Maroc n'accepte aucune remise en question et encore moins des interrogations d'ordre

<sup>2</sup> La zaouïa est un établissement religieux et scolaire où l'on retrouve des disciples autour d'un maître soufi.

religieux ou social. Pis encore, l'inspecteur de police juge l'interprétation d'Adam pour les droits énoncés dans la constitution totalement erronée et non conforme à sa propre interprétation. Tel que présenté par l'inspecteur, l'État marocain, connu sous le nom du *Makhzen*, autorise l'expression des idées personnelles et des interrogations tant qu'elle ne dépasse pas l'espace privé à savoir « la tête de l'individu » ; autrement elles donneront lieu à la « *fitna* » (134) c'est-à-dire le désordre public. Face à cette logique d'apologie de l'État, Adam Sijilmassi conclut que l'attitude du policier, et à travers l'État, consistera constamment à étouffer la pluralité des idées. Toute tentative d'importer des idées contraires aux croyances établies dans l'espace public équivaut une atteinte à l'ordre public. Ainsi, Laroui critique en filigrane la pensée unique par le biais de son personnage surnommé Driss Basri tout en fustigeant ses excès de pouvoir.

Comme signalé plutôt, le voyage d'Adam Sijilmassi vers Azemmour avait un objectif précis, celui de ralentir et vivre à l'allure des ancêtres. En effet, cet objectif s'entame précisément au moment où Adam Sijilmassi prend la décision, une fois installé dans le village, d'« oublier Voltaire » (136) ainsi que toutes les autres références occidentales dans l'espoir de renouer avec sa culture arabe d'origine. C'est son identité culturelle qui souhaite à la fois défaire et refaire. C'est ainsi qu'après la visite de l'inspecteur de police, Adam choisit de s'enfermer avec des vieux livres en arabe retrouvés dans le coffre de son grand-père. Toutefois, un grand chef-d'œuvre de la philosophie arabe et de la sagesse orientale retient son attention : il s'agit du traité romancé *Hayy Ibn Yaqzân* du philosophe andalou Ibn Tofayl, connu en latin sous le titre du *Philosophus autodidactus*. En effet, c'est l'ouvrage grâce auquel Adam va, enfin, pouvoir mettre en exécution son objectif principal, celui de « se détricoter », de « vider » sa tête ou plutôt « soigner » sa tête en lui extirpant la « grille de mots français » afin « d'emplir sa tête d'autre chose », « d'une autre grille de mots plus humaine », « plus naturelle, plus lente » (141). Autrement dit, la grille de mots qui a accompagné son père et son grand-père. Ainsi, pour entamer cette opération, il a fallu à Adam plonger dans la langue arabe ainsi que s'égarer dans les références de ses ancêtres. Déterminé à s'enraciner de nouveau dans la culture ancestrale, l'ex-ingénieur compte sur ses propres efforts et sur l'appui d'un dictionnaire arabe pour s'instruire seul. Ainsi, la métaphore contenue dans l'intertitre *Le philosophe autodidacte* prend tout son sens. D'ailleurs, si l'auteur perpétue son jeu d'intertextualité par la forme de plagiat et choisit cet intertitre pour le chapitre 19, c'est aussi bien pour renforcer le mystère que pour dévoiler une amorce du contenu de ce chapitre le plus déterminant dans la quête du protagoniste.

Aussi avons-nous vu jusque-là que l'intertextualité dans l'intertitre participe d'une stratégie d'écriture chez F. Laroui et attribue à son texte une force littéraire. En créant des liens entre des textes, Laroui démontre l'idée de Genette selon laquelle « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelques autres » (Genette 16). Ainsi, nous allons réserver la prochaine partie à la crise identitaire et culturelle telle que vécu par Adam Sijilmassi.

## **2- Intertextualité et crise d'identité culturelle : de la quête des racines à l'égarement**

L'autre forme d'intertextualité dans ce roman est la citation qui se remarque dès la première page du roman. Si A. Compagnon rappelle que la compétition de citations était un jeu de société dans la Grèce Ancienne (Compagnon 38), Laroui pratique, quant à lui, ce jeu dans cette œuvre romanesque en parsemant celle-ci d'intertextes issus d'œuvres littéraires qui se présentent sous forme de citations dans la tête d'Adam Sijilmassi à plusieurs moments.

Dans *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*, Fouad Laroui met, en effet, son lectorat face à un personnage en quête de soi et de ses racines. Sujet d'une errance psychologique, Adam Sijilmassi est aux prises avec une question existentielle. Il ne cesse de se poser des questions sur sa véritable identité culturelle et de ressentir le besoin pressant de changer de vie, faisant état d'une crise identitaire et culturelle.

En effet, cette crise se déclenche en plein vol durant un long voyage effectué pour le compte de son employeur l'Office des bitumes de Tadla. Saisi d'un irrépressible dégoût de la vitesse suite à ses nombreux voyages professionnels, Adam Sijilmassi développe soudainement une aversion pour la modernité et ses manifestations. Ainsi, le récit s'ouvre sur la question qui trotte dans la tête d'Adam comme le montre le passage suivant : « Un jour, alors qu'il se trouvait à trente mille pieds d'altitude, Adam Sijilmassi se posa soudain cette question : Qu'est-ce que je fais ici ? » (9). De son siège à bord d'un Boeing, le brillant ingénieur décide donc de mettre terme au rythme effréné de sa vie. Ainsi, dès son arrivée à l'aéroport de Casablanca, il prend acte de sa décision et ignore les moyens de transports modernes tels les taxis pour être déposé à la ville parce qu'il « allait marcher jusqu'à Casablanca » (13). Ici, le choix de marcher une longue distance à pied puis de monter plus tard à bord d'une carriole au détriment du confort de la voiture consiste la première manifestation du rejet de la modernité et l'affranchissement d'un mode de vie jugé effréné

par le personnage principal. Ainsi, son choix de la lenteur entérine le changement radical désiré par l'ingénieur.

Une fois arrivé à la maison, Adam doit entamer son deuxième pas vers ce changement radical aspiré, à savoir annoncer à son épouse Naïma la nouvelle résolution et en préciser les motifs :

(...) je vais changer de vie. Je ne veux plus me retrouver dans un avion, puis dans un autre, couchant dans des hôtels qui se ressemblent tous, (...) en me demandant où je suis, parfois même qui je suis (...) Et tout ça pourquoi ? Pour vendre du bitume. Du bitume ! (...) Qu'est-ce qui nous est arrivé ? Je veux dire : nous les Marocains ? Mon grand-père vivait paisiblement du côté d'Azemmour, qu'il n'a jamais quitté. Mon père n'a jamais pris l'avion... cela fait des siècles que nos ancêtres vivaient en symbiose avec la nature. Le jour venu, ils quittaient le monde sans l'avoir dérangé... Mais nous... Pourquoi vivons-nous ainsi, pressés, affairés ? Cette vie est absurde. Je veux vivre autrement. Lentement, comme mon père et mon grand-père. (39)

En effet, Naïma n'en a cure de ce flot d'explications, elle est même incapable de discerner l'angoisse de son époux. Soucieuse uniquement de son statut social, inquiète de l'étrangeté de ces propos inédits, Naïma suggère à Adam un nouveau voyage pour se détendre cette fois-ci, en plus d'une consultation avec un spécialiste en psychiatrie. Ensuite, sur le plan professionnel, la présentation de la démission à l'Office des bitumes de Tadla suscite également incompréhension et consternation tant Adam rejette sans appel les avantages consentis par sa profession ; il n'était plus question pour lui de reprendre l'avion. Par ce geste, Adam rejette à la fois un statut social privilégié et, une fois de plus, la modernité occidentale, tirant un trait sur une vie dont rêve la plupart de ses concitoyens modernes au Maroc.

Cependant, les remises en question d'Adam Sijilmassi dépassent le strict cadre de la modernité et de ses méfaits, car la crise dans laquelle s'enlise désormais le personnage principal a trait à sa double culture, française et arabe. Ayant reçu une scolarité française dans le célèbre lycée Lyautey de Casablanca, Adam Sijilmassi se perçoit tel un produit de la culture française exclusivement et de la civilisation occidentale in extenso. Mais, la question identitaire qui se pose à Adam Sijilmassi est à la fois le questionnement d'un intellectuel marocain se demandant où la fuite en avant conduit l'être humain moderne et d'un sujet postcolonial aux prises avec cette éducation française reçue et adoptée dès le bas-âge.

A propos de l'influence de la culture française, le psychiatre Bennani fait remarquer à Adam dans le récit que toutes ses références culturelles citées durant la consultation étaient exclusivement françaises bien que l'ingénieur ait grandi parmi les Marocains : « On s'attendrait plutôt que vous disiez des trucs du genre : « Lamrani, quand il était ministre de Hassan II », « Ba Ahmed, quand il était grand vizir... » (79). Mais, si Adam réside au Maroc sans partager le socle minimal des références culturelles de ses concitoyens, c'est qu'il est et sent de fait un étranger à lui-même dans son propre pays comme il le fait remarquer dans le récit. Par ailleurs, le psychiatre a tenté de cerner les interrogations d'Adam et lui a demandé s'il : « cherche à ralentir en tant que Marocain postcolonial (...) qui rejette l'occident et la vitesse ?... (ou uniquement) qui veut revenir au rythme de ses ancêtres ? » (83). Et, le poids de la crise se ressent dans la réponse d'Adam : « (...) Je ne rejette pas l'Occident, en gros et en détail, comme ces idiots de salafistes (...). En même temps, j'ai de la nostalgie de l'époque de mon père et de mon grand-père... même si je ne l'ai pas vraiment connue, cette époque. Il me semble qu'elle correspond davantage à ce que je suis vraiment ». (84)

Malgré cette entrevue avec le médecin, sensée apaiser les angoisses du protagoniste, l'incertitude d'Adam monte d'un cran. C'est ainsi qu'une fois la démission déposée, l'épouse partie définitivement et l'appartement de fonction libérée, Adam Sijilmassi ressent le besoin irrésistible de quitter ce monde d'intolérance vers celui de ses ancêtres. Il se laisse guider par son instinct et se retrouve ainsi à errer physiquement : « Un soir, Adam sorti de maison, marcha lentement dans l'étroite rue du Moufflon, tourna au coin et disparut » (45). La direction prise est celle d'Azemmour. A pied, Adam entame un parcours initiatique afin de répondre à la question « Qui suis-je ? », mais aussi pour apporter de l'apaisement à son esprit tant il est convaincu que seule la récupération de la mémoire ancestrale et la consolidation des racines culturelles sont aptes à le guérir de son mal-être. D'ailleurs, tout au long de son errance, Adam est en proie à un flot de citations littéraires françaises qui s'entrechoquent dans sa tête. Il tente vainement d'arrêter l'écoulement des vers de V. Hugo, de C. Baudelaire et de tant d'autres. Dans le récit, et grâce à des intertextes littéraires, Laroui parvient à greffer un corps étranger (Compagnon 31) à son écriture, de façon à ce que le personnage principal s'approprie totalement le passage, à l'instar du passage suivant marqué par un vers tiré d'un poème de V. Hugo :

Demain dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / je partirai.  
C'était infernal. Il se prit la tête à deux mains, serra violemment. Peine perdue : l'ordalie des mots continuait. Des mots, des maux... Entre deux

mots, il faut choisir le moindre...Toujours en français. Pas une seule phrase de *Mutanabbi* ou de *Chawki*, pas un seul verset du Coran. Qui suis-je ? (105)

Mais à ce stade du récit, ce n'est pas tant l'hybridité culturelle mesurable chez Adam Sijilmassi que Laroui met en scène dans le roman que le poids de la langue et la culture française qui deviennent soudainement pesantes pour ce personnage en quête de soi dont il cherche à s'en défaire.

Par ailleurs, cette errance psychologique s'approche de son terme lorsqu'Adam s'installe dans le riad des ancêtres. Après s'être longtemps égaré dans ses pensées et ses interrogations au sujet de son appartenance identitaire et culturelle, l'ex-ingénieur fait la découverte de l'âge d'or de la civilisation arabo-musulmane grâce à une vieille collection-d'ouvrages appartenant à ses ancêtres. Adam, qui était en quête perpétuelle d'identité, se retrouve parmi les traités d'éminents penseurs arabes, à l'instar d'Ibn Tofayl, Ibn Rochd et Al-Ghazali :

Tous ces livres étaient en arabe. Il les examina soigneusement puis en choisit un : *Hayy Ibn Yaqzân*, d'Ibn Tofayl. Il se mit à déchiffrer les phrases, lentement, avec le sentiment exaltant de mettre enfin à exécution la dernière partie du plan qui s'était formé peu à peu dans sa tête (...) C'était tout simplement inouï, ce qu'il allait faire. Il allait, comment dire ? ...se détricoter. Vider sa tête...ou plutôt, soigner sa tête (...) en extirper la grille de mots, la grille qui l'obligeait à dire ; par la même occasion, pratiquer l'ablation de cette manie du progrès, de la vitesse (...) Et pour ce faire, pour effectuer ce grand détricotage, il fallait emplir sa tête d'autre chose, d'une autre grille de mots, plus humaine, plus naturelle... plus *lente* ?... Et ce serait précisément celle qui accompagna toute sa vie le *hadj* Maati, son grand-père, et Si Abdeljebbar, son propre père. Pour commencer, il lui fallait se plonger dans leur langue, lire leurs livres, avoir leurs références. (140-141).

Ainsi, le processus de détricotage, de décompensation des anciennes références et de récupération de la véritable identité désiré par Adam est en cours d'activation puisque le protagoniste croit à tort être en mesure de substituer les références culturelles arabes aux références culturelles françaises acquises tout au long de son parcours scolaire laïque.

Toutefois, ce désir ardent de détricotage s'atténue une fois Adam ré-alise que la philosophie occidentale du XVI<sup>e</sup> siècle trouve ses références dans la philosophie arabo-musulmane du XII<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, cette philosophie étonne Adam Sijilmassi tant par le degré de modernité de ses idées que par le niveau de rationalité de ses théoriciens, au point que

l'ex-ingénieur s'imagine souligner cette omission béante à son ancien professeur du Lycée français, faisant par-là réparation d'un préjudice. Il est vrai que l'absence de la philosophie arabe médiévale dans le programme scolaire français provoque en Adam un sentiment de chagrin, mais il éprouve malgré cela une très grande satisfaction du fait que la renaissance humaine était d'abord arabe et musulmane avant d'être en Europe.

Nonobstant, cette découverte a soulevé, à son tour, une autre question quant aux raisons de l'interruption de cette rationalité arabe et de sa disparition complète au fil du temps, laissant l'espace marocain vide de tout effort rationnel. En effet, Adam conclue que la dégradation du Maroc reste tributaire de la marginalisation de la philosophie arabe médiévale et des grands penseurs arabes, ce qui a engendré l'émergence des courants islamistes et l'implantation de leurs idées archaïques fossilisées sur la scène marocaine. Dans son Azemmour natal par exemple, Adam ne trouve aucune trace de cette pensée philosophique, très moderne pourtant. Pire encore, la philosophie ne trouve même plus sa place dans l'espace public tant que celui-ci est dominé soit par le parti islamiste et ses idées salafistes, soit par l'État marocain et son autorité tyrannique. D'ailleurs, pour mettre en scène cette déception, Laroui offre au lecteur des passages dans laquelle Adam, l'intellectuel arabe, échange avec l'inspecteur de police, représentant de l'autorité publique, autour des prochaines élections du village, et dans lesquelles les habitants d'Azemmour n'ont d'autre choix que ces deux pôles. De cet échange, l'ex-ingénieur tire la conclusion suivante : son pays est et restera régi uniquement par une politique qui bannit la raison et le rationnel. Dans l'absence d'autre alternative, la joie ressentie par Adam Sijilmassi s'éclipse soudainement car la déception totale s'installe cette fois-ci en lui.

Ainsi, cette exploration du passé finit par conduire Adam Sijilmassi à une fin tragique, il refuse de mener le combat en tant qu'intellectuel rationnel pour changer l'ordre des choses dans son village et se met carrément en retrait de la population locale. Il devient ermite en effet. Son errance, son retour aux racines, ses interrogations, tous ces choix entamés se sont soldés par un nouvel égarement tant sa quête relève de l'échec dorénavant. Ainsi, les préoccupations identitaires et culturelles d'autrefois s'éteignent car le monde de ses ancêtres illuminés n'a aucune place dans le Maroc d'aujourd'hui comme le souligne le narrateur : « Adam est la preuve que le *Makhzen* finit toujours par vaincre. « Soit il te récupère, soit il te met hors-jeu » (283).

Pour conclure, rappelons que cette étude avait pour objectif de mettre en évidence le jeu d'intertextualité dans *Les Tribulations du denier*

*Sijilmassi*. Dans un premier temps, nous avons élucidé la manière par laquelle l'intertexte imprègne les intertitres et annonce l'issue tragique du protagoniste. Puis, nous avons tenté de démontrer que l'intertextualité est symbole de la crise identitaire et culturelle du personnage principal.

## Ouvrages cités

- Laroui, Fouad. *Les Tribulations Du Dernier Sijilmassi*. Pocket ed., 2014.
- Kristeva, Julia. *Sēmeiōtikē: Recherches Pour Une Sémanalyse*. Editions Du Seuil, 1989.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature Au Second Degré*. Editions Du Seuil, 1992.
- Corneille, Pierre. *Horace*. 1641, *Théâtre Classique*, [http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/IMBERT\\_INAUGURATION.pdf](http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/IMBERT_INAUGURATION.pdf)
- Steinbeck, John. *Of Mice and Men = Des Souris Et Des Hommes*. Translated by Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1946.
- Burns, Robert. "To a Mouse by Robert Burns." *Poetry Foundation*, Poetry Foundation, 1786, [www.poetryfoundation.org/poems/43816/to-a-mouse-56d222ab36e33](http://www.poetryfoundation.org/poems/43816/to-a-mouse-56d222ab36e33).
- Janisson, Chantal. *Les Petits Livres : Le Petit Livre Des P'tites Recitations De Notre Enfance*. Editions First, 2012.
- Aillon, Jean d'. *Le Mystère De La Chambre Bleue*. Le Grand Chalet, 1999.
- Compagnon, Antoinne. *La Seconde main Ou le travail de la citation*. Editions du Seuil, 1979.
- Ibn Ṭufayl, Muḥammad ibn 'Abd al-Malik. *L'éveillé Ou Le Philosophe Autodidacte*. Translated by Léon Gauthier, Mille Et Une Nuits, 1999.