

L'espace-temps de l'écriture migrante au féminin et au masculin

Simona Pruteanu

Wilfrid Laurier University, Canada

Dans un travail antérieur sur l'écriture migrante¹ en France et au Québec nous avons démontré que les trajectoires des personnages féminins migrants, bien que différentes, semblent converger quant aux moyens que les protagonistes choisissent pour vivre l'immigration : la transmission d'une culture, le renforcement des liens familiaux ou amicaux et, non en dernier lieu, l'aménagement d'un *oïkos*, tel que défini par Simon Harel et qui se présente comme un trait de style de l'écriture, capable de « former les conditions de possibilité d'une habitabilité psychique accueillant le sentiment d'identité » (129).

Les femmes migrantes, dans leur majorité, parviennent donc à embrasser la condition de « l'entre-deux » qui leur permet une liberté plus grande dans l'affirmation de leur identité, désormais hybride mais riche dans ses contradictions. La question se pose alors si l'espace-temps où les hommes migrants se positionnent serait représenté différemment par rapport à celui des femmes migrantes.

¹ Nous utilisons l'adjectif «migrante» avec l'acception que Pierre Nepveu lui donnait déjà en 1988 dans son *Écologie du réel* : « Écriture 'migrante' de préférence à 'immigrante', ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que 'migrante' insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. 'Immigrante' est un mot à teneur socioculturelle, alors que 'migrante' a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle » (233-34).

Nous aimerions formuler des réponses à cette interrogation à partir d'un corpus mixte, tant du point de vue du genre que de l'espace géographique où il est publié. Nous étudierons l'évolution des personnages de la femme migrante dans des romans de Malika Mokeddem, auteur originaire de l'Algérie mais publiant en France et d'Abla Farhoud, originaire de Liban mais publiant au Québec. Pour ce qui est des personnages de l'homme migrant, nous nous référerons aux textes de Sergio Kokis, écrivain d'origine brésilienne établi au Québec et de Tahar Ben Jelloun, écrivain originaire du Maroc établi en France.

Le choix d'un corpus mixte du point de vue géographique s'impose à certains égards comme allant de soi, puisque le même phénomène littéraire reposant sur l'expérience de l'immigration qui s'articule en français donne lieu à des expressions différentes en France et au Canada, sans parler des débats suscités par l'institutionnalisation de ces écrits dans les deux pays. En outre, il y a d'autres éléments qui rapprochent les auteurs du corpus. Par exemple, Mokeddem et Farhoud proviennent d'espaces qui ne laissent pas la liberté de choix à la femme : dans les pays où elles sont nées (l'Algérie et le Liban respectivement) la religion, les coutumes et même la loi² constituent autant d'interdictions pour les femmes.

Malika Mokeddem s'inscrit dans la lignée d'écrivaines francophones qui traitent dans leurs textes de la situation socio-politique et culturelle de la femme en Algérie, à côté d'Assia Djebar ou Leïla Sebbar. Le fait d'avoir quitté leur pays a eu comme effet une redécouverte de leurs racines et a animé un besoin de rendre publique une histoire féminine qui n'avait jamais été relatée, comme l'a souligné Valérie Orlando : « Il est évident que les romans féminins de l'Algérie francophone d'aujourd'hui sont écrits non seulement à cause de, mais aussi malgré l'exil et la déterritorialisation. Ils sont le produit d'une découverte de soi au sein d'un exil » (114).

² Le Code algérien de la famille décrété le 9 juin 1984 niait manifestement l'égalité des deux sexes, en octroyant à la femme un statut de mineure. Certains amendements ont été acceptés en 2005, parmi lesquels l'abolition du mariage par procuration qui permettait nombre de mariages forcés surtout dans les campagnes.

L'écriture est le moyen symbolique par lequel Mokeddem est revenue vers l'Algérie puisque le retour physique s'est fait plus de 24 ans après son départ : « Une grande mezzanine au-dessus du salon me tient lieu de bureau. C'est là que j'écris. J'ai commencé à écrire là. L'Algérie. Bien sûr. Et l'Algérie pour moi c'est d'abord le désert. J'ai écrit le pays après des années de rupture. Dans l'endroit suspendu de l'écriture » (*Transe des insoumis* 16-17). La métaphore de l'espace suspendu, fréquente dans l'œuvre de Mokeddem, cache des connotations multiples, se référant, selon Laura Rice, tantôt au lieu utopique qui pourrait être appelé « chez soi », tantôt à l'espace du langage et même à l'entre-deux identitaire. En parlant du désir exprimé de Mokeddem de s'identifier à la communauté des écrivains plutôt qu'à une nation en guerre, Rice analyse « le monde des mots » de Mokeddem en l'appelant « un espace fictif, comme un miroir, à l'intérieur duquel l'utopique et l'hétérotopique (le 'heimlich' et l' 'unheimlich') se rencontrent dans un endroit que nous appelons 'chez nous'. Dans ces livres qui parlent du retour au pays, le 'non-endroit du langage' est chargé du fait d'arbitrer son invention transculturelle du soi et la violence bien trop réelle du monde » (154, *ma traduction* ³).

Ces observations de Rice, qui visent l'ensemble de l'univers fictif de Mokeddem, saisissent particulièrement bien l'essence d'un des textes de Mokeddem, à savoir son roman « odysséen » *N'Zid* (2001). L'héroïne de ce roman se retrouve amnésique sur un voilier en pleine Méditerranée et recompose graduellement son identité qui s'avère transculturelle : de toute évidence elle est Française, le hasard ayant fait qu'elle soit née sur le territoire français mais de mère algérienne et de père irlandais. Ayant hérité des trois cultures elle est nomade par choix car elle court la mer sans chercher un port où s'arrimer. L'amant de cet « Ulysse en crinière, en croupe, en poitrail » (77) est un musicien algérien, Jamil, dont les ancêtres étaient nomades, forcés à arrêter leur marche.

³ « A fictional space in which, like the mirror, the utopic and heterotopic (the heimlich and the unheimlich) meet in a place we call 'home'. In these books about returning home, 'the non-place of language' is charged with mediating between her transcultural invention of a self and the all too real violence of the world ».

Jamil ne peut accepter lui non plus une seule identité figée et il choisit l'exil car rester attaché au sol algérien lui ferait oublier ses racines de pèlerin : « Fuir, gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance » (162).

En choisissant de placer ses héros artistes⁴ en pleine mer Mokeddem joue sur une autre métaphore du lieu suspendu de la création : elle ne décrit ni la France comme l'endroit salvateur où une femme peut écrire, ni l'Algérie comme espace de l'interdit. Selon Florence Martin, l'écriture dans ce roman n'est plus associée à un espace de refuge, ni à un espace oppresseur, mais à un lieu de création : « Mokeddem ne parle ni à partir du locus de la critique occidentale, ni à partir d'un locus de femmes algériennes en exil. Son personnage parle à la première personne à partir d'un lieu de mouvance » (178). Le roman propose ainsi un « nomadisme discursif » (Martin 178) qui ne peut pas ancrer le personnage de Nora dans un discours ethnocentrique, puisque l'héroïne refuse les ghettos identitaires en affirmant : « Je suis une nomade sans tribu » (176). Toutefois, l'image de l'Algérie surgit allégoriquement vers la fin du roman dans les illustrations que Nora a faites pour les chansons de Jamil et qu'elle pense publier dans un album hommage qui portera le nom *N°Zid*, voulant dire en arabe autant « je continue » que « je renaiss ».

Par la mise en scène d'un nouveau lieu d'écriture *N°Zid* offre une résolution aux tensions qu'un des premiers romans de Mokeddem, *L'Interdite* (1993), avait laissées irrésolues. Le personnage principal, Sultana, a du mal à choisir entre sa position d'étrangère en France, pays où elle jouit en revanche de la liberté professionnelle, et son statut de proscrie dans son village natal en Algérie : « Moi, je suis multiple et écartelée depuis l'enfance », dit-elle, « avec l'âge et l'exil, cela n'a fait que s'aggraver. Maintenant en France, je ne suis ni algérienne, ni même maghrébine. Je suis une Arabe. Autant dire, rien » (191).

⁴ Comme nous l'avons déjà souligné, Jamil est musicien alors que Nora Carson, le personnage féminin principal de *N°Zid*, fait des illustrations.

Alors que les personnages féminins de Mokeddem se rebellent contre leur sort et contre leur famille en obtenant un diplôme et en fuyant leur pays, ceux d'Abla Farhoud sont plus coincés dans leur statut de femme et de fille. L'appropriation de leur identité et de leur propre espace-temps prend en conséquence une route plus longue ou plus sinueuse. C'est le cas de Dounia, la narratrice du roman *Le bonheur a la queue glissante* (1998) d'Abla Farhoud, qui perd sa mère lorsqu'elle est trop petite pour se rendre compte de l'énormité du deuil qui va la suivre désormais : « Le jour de la mort de ma mère, je n'ai pas eu de peine, mais je me souviens d'une grande joie à cause d'un petit carré de dentelle que je convoitais depuis longtemps. Zarifi, ma petite voisine un peu plus âgée que moi, me l'avait donné pour me consoler de ce dont on ne se console jamais [...] je le sais maintenant [...] » (29).

À 75 ans Dounia se rappelle toujours cet épisode et le nom de sa voisine, mais de sa mère elle n'a gardé que deux proverbes, héritage symbolique transmis par sa grand-mère, qui tente ainsi de rapprocher les deux générations séparées trop tôt : « De ma mère il ne me reste que deux phrases⁵ et si ma grand-mère ne me les avait pas répétées de temps en temps en me disant qu'elles étaient de ma mère, je les aurais sûrement oubliées » (28). La mère de Dounia l'a quittée avant que celle-ci ait la chance de grandir, de se rebeller contre la soumission de sa mère, comme les personnages de Mokeddem, et de trouver ainsi sa propre voix/voie. La première immigration de la famille au Canada est mal vécue par Dounia, âgée de trente ans et mère de cinq enfants, au point qu'elle voudrait écrire à son père pour qu'il vienne la chercher, et la ramener au Liban avec ses enfants. Malheureusement, Dounia est restée illettrée, à cause du manque d'intérêt de son père, imam du village qui lit le journal pour tout le monde mais qui ne prend pas le temps d'apprendre à sa fille à lire et à écrire.

Dans leur livre *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, Leon et Rebeca Grinberg trouvent à la base du sentiment d'identité trois

⁵ « Elle disait : 'Ne laisse jamais passer les instants de plaisir, pour rassasier ton corps, un rien suffit' ». [...] Ma mère disait aussi : 'Il n'y a pas de souffrance que le sommeil ne sache vaincre' » (28-29).

liens majeurs, à savoir les liens d'intégration spatiale, temporelle et sociale (132) : *spatial integration* se réfère aux relations entre les différentes parties du moi, y compris le soi physique, qui permettent à une personne d'être cohésive, tout en se différenciant de ce qui est non-moi. Cette orientation assure le sentiment d'individualité (*individuation*). *Temporal integration* relie les diverses représentations du moi au cours du temps et établit la continuité entre elles; c'est ce qui permet l'apparition du sentiment de similitude (*sameness*). Enfin, *social integration* concerne les relations entre les aspects du moi et les aspects des objets, relations qui s'établissent via une identification projective et introjective et qui crée le sentiment d'appartenance (*belonging*).

Selon les deux auteurs, l'expérience de la migration s'apparente à une crise qui vient secouer l'économie de ces trois liens fondateurs de l'identité, et dont l'issue se trouverait dans la création d'un « espace potentiel » où le migrant peut intégrer ses « morceaux d'identité ». La réorganisation de ces trois liens d'intégration permet au sujet migrant de continuer à se sentir soi-même en dépit du grand changement. Le personnage de Dounia, toutefois, n'a jamais eu la possibilité de construire son individualité, et avec le dépaysement son sentiment d'étrangeté s'est accentué, d'autant plus que ses enfants et petits-enfants parlent une langue qu'elle ne maîtrise pas. En outre, le fait d'avoir quitté le Liban a pris pour Dounia la forme d'un autre deuil, comme si la femme faisait le deuil de soi-même, en sachant que rien ne serait plus comme avant : « [...] comme si on assistait à sa propre mort [...] comme si une jeune fille voyait son visage de vieille femme [...] » (*Le bonheur* 55). Julie Brunet apparente la description de cet « étrange sentiment » décrit par Dounia à un bouleversement du *lien d'intégration temporelle*, qui unit les différentes représentations du moi dans le temps, décrit par Grinberg : « c'est, en d'autres termes, le sentiment de continuité, « d'être toujours soi-même », qui est ici perturbé par l'exil : la jeune fille, la vieille femme, et entre elles un insondable fossé de temps et d'espace qui rend leur identité incertaine, improbable » (Brunet 59).

L'espace potentiel où Dounia tentera de recoller ses morceaux d'identité, s'aménagera, paradoxalement, dans l'écriture, à travers la « collaboration »

avec sa fille Myriam qui veut écrire un livre sur sa mère, projet animé par le désir de connaître celle-ci. Pour Dounia, femme au foyer, c'est la première fois qu'elle « travaille » hors de chez elle et elle en ressent l'importance : « J'étais au centre d'un savoir que nul autre que moi ne possédait » (124). Les questions de sa fille résonnent dans l'esprit de Dounia même après la fin de leurs séances et elle se retrouve chez elle à penser aux histoires qu'elle racontera à sa fille : « Le soir, je ne regardais plus la télévision, je pensais à ma vie, je rassemblais les morceaux de mon passé » (124).

Le monologue intérieur de Dounia qui révèle sa vie et ses pensées couvre autant l'espace-temps du passé que l'espace-temps actuel, et parfois les commentaires de Dounia, au présent, font le pont entre les deux, ce qui montre la facilité avec laquelle le personnage voyage entre les deux mondes. Pourtant, Dounia laisse s'exprimer son regret de n'avoir jamais eu la possibilité de s'installer pleinement dans son espace présent, vu que le succès des affaires de son mari au Canada leur permettait de déménager leur nombreuse famille dans des habitations de plus en plus spacieuses :

De maison en maison, c'était de mieux en mieux. Sept maisons en quinze ans. Des rideaux suspendus aux fenêtres, je n'en ai jamais eu. Dans aucune des maisons. C'était un rêve, un tout petit rêve. Ce n'est pas que j'aime les rideaux. Ça ramasse la poussière et la poussière, ce n'est pas bon pour la santé, mais pour moi, à cette époque-là, avoir des rideaux à ses fenêtres, c'était s'installer vraiment, appartenir au pays, être comme les autres, se sentir chez soi. Il me semblait que si nous arrivions à accrocher enfin des rideaux, nous serions heureux [...] (91)

Ce besoin de s'enraciner renforce l'hypothèse de Julie Brunet qui suggère que, à la différence des personnages créés par les écrivaines de la littérature de l'immigration ou de l'exil, qui mettent l'accent plutôt sur les ruptures de filiation, les femmes de l'écriture migrante « se montrent davantage préoccupées par la continuité ou par la reconstruction des liens brisés ou distendus par l'exil » (95).

La filiation et son rôle dans l'affirmation du « je » féminin est aussi le sujet de *Splendide solitude* de Farhoud, mais cette fois-ci l'héroïne,

Sonia, doit travailler pour assumer la fêlure de cette filiation, de deux côtés : d'une part, dans son rapport avec ses parents, morts avant ses 18 ans; de l'autre, dans la relation avec ses trois enfants qui l'ont quittée tour à tour. Sonia se démarque des autres personnages féminins de Farhoud par le fait qu'elle est financièrement indépendante et qu'elle n'a pas vécu la tyrannie d'un père ou d'un mari mais seulement l'abandon de la part des deux. Cependant, elle a subi un autre type de traumatisme, à savoir la mort prématurée de ses parents, qui l'a tenue en marge de sa propre vie. Selon Lucie Lequin, cette filiation interrompue déstabilise à jamais les personnages de Farhoud : « Le fil cassé trop vite maintient l'être dans une indifférenciation paralysante et neutralisante. Les êtres ainsi affectés n'agissent pas sur leur vie, ils la subissent » (« *Abla Farhoud* » s.p.) C'est seulement au moment où Sonia assume la perte de ses parents, qu'elle les pleure, littéralement, pour la première fois, qu'elle commence à s'aménager son espace individuel, ce qui lui permet de s'ouvrir aux autres : « Sauf dans les affaires et pour des questions d'argent, je n'ai jamais risqué de me dévoiler, de me commettre. Je n'ai jamais montré aucun de mes tableaux ni aucune page d'écriture. Je n'ai jamais joué un morceau de musique devant quelqu'un » (189). Sonia se retrouve à son tour dans l'écriture, dans le journal d'un voyage imaginaire au Grand Nord qu'elle aimerait pour une fois partager avec ses amies : « Aucune ne m'a vraiment crue. [...] Toi! nous lire tes écrits! [...] J'ai même fixé le jour du repas et de la lecture » (194).

Quoique la migration soit vécue de manières différentes par les femmes, ce survol démontre le rôle important que la filiation et les relations entre les membres d'une famille jouent dans la vie des personnages féminins migrants et comment ces rapports ont le don, d'habitude, d'améliorer la situation des héroïnes. Il n'en est pas pareil pour les personnages masculins migrants des romans de Kokis, par exemple, pour lesquels le fait de renouer avec le passé ou avec la famille a plutôt des conséquences néfastes.

Les hommes dans ces romans restent plus attachés à leur passé, à leurs souvenirs et à leur identité antérieure parce que cela leur épargne l'effort d'avoir à s'ancrer dans l'espace-temps présent. Les personnages de

Kokis aime l'étiquette d'exilé, de voyageur ou d'errant qui ne les engage à rien par rapport au moment présent ou à l'avenir puisque, après tout, comme pense Adrian Traum, le héros du roman *La gare*, ils sont en transit : « Il n'était pas perdu mais seulement de passage dans une gare, pour se donner le temps de réfléchir » (31).

Le narrateur du *Pavillon des miroirs*, le premier roman de Kokis, est un peintre d'origine brésilienne, établi depuis longtemps au Québec, qui fait le récit chronologique de sa vie tout en réfléchissant sur son existence d'« exilé », choix de terme justifié par le fait que pour le narrateur un exilé « oscille entre deux temps, le sien et le réel, en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer » (360). Si les univers décrits par les femmes tournent plutôt autour de l'espace domestique et de la dynamique familiale, les récits des hommes s'ouvrent surtout sur l'extérieur et *Le Pavillon des miroirs* est jugé particulièrement intéressant de ce point de vue par Janet Paterson qui souligne que « le récit entier se greffe sur le social. Il s'agit en effet d'un texte où le regard énonciatif s'ouvre continuellement sur le monde extérieur » (145). Il faut cependant remarquer le fossé qui sépare les descriptions du Brésil natal, vu à travers les yeux de l'enfant de jadis, et celles de la réalité canadienne. Les passages concernant la vie au Brésil sont on ne peut plus vifs et bariolés : « Le marché public domine la place avec ses couleurs éclatantes, ses odeurs sucrées et ses escadrons de mouches » (Kokis 63). En revanche, c'est l'uniformité de la froideur blanche qui caractérise la vie du narrateur à Montréal : « La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise, qu'il faut gratter avec insistance et qui s'embue aussitôt » (18).

Le narrateur-peintre semble cultiver son étrangeté avec passion et obstination même après avoir passé vingt-cinq ans à Montréal, puisqu'il avoue que ce ne sont pas les autres qui le font se sentir exclu, au contraire : « Les gens que je côtoie ne semblent pas se souvenir que je suis étranger » (282). C'est lui en fait qui choisit de se placer en marge et de critiquer presque tous les aspects de la société canadienne, « pays de gaspillage, de pouvoir et de vanité » (231). S'interrogeant

sur le besoin du personnage d'afficher son mépris et d'affirmer son altérité par rapport à la société d'accueil, Janet Paterson suggère que c'est seulement en maintenant son passé vivant que ce migrant accède à un renouvellement existentiel, à travers la création de peintures inédites qui retravaillent ses souvenirs. Néanmoins, ce processus le condamne à perpétuer son statut d'exilé et l'empêche d'assumer l'espace-temps présent : « Même si je fais attention au présent, c'est toujours en le confrontant aux images du passé » (158).

L'échec du « voyage de retour » hante presque tous les personnages de Kokis, en commençant par Boris, personnage principal du roman *Errances* et terminant par Lorenzo Sanchez, un autre personnage peintre du roman *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008), originaire de Chili, que son auteur condamne au retour dans le pays natal après trente ans. Cette expérience déclenche une crise identitaire pour Lorenzo qui apprend que toute sa vie a été construite sur des mensonges. Qui plus est, il trouvera la mort au Chili, suite à une bagarre avec un ivrogne du village. On pourrait conclure sur cette fin tragique que Lorenzo n'aurait jamais dû quitter l'espace protecteur de son atelier à l'intérieur duquel il pouvait suivre ses interrogations artistiques et atteindre une fausse mais rassurante cohérence dans le travail de sa mémoire, cohérence qui validait ses actions passées aussi bien que sa vie présente; mais, une fois rentré au Chili, son « vrai » passé enfoui dans la maison d'enfance surgit comme « des repentirs qui craquent la surface d'un tableau pour mettre opiniâtrement le peintre face à ses erreurs ou à ses hésitations » (322). L'intrusion du « vrai » et du « réel » dans son existence montréalaise ne peut que lui nuire, puisque cet espace et le temps qu'il engendre existent grâce aux reflets multiples de la réalité que Lorenzo s'est construite.

Le roman de Ben Jelloun *Au pays* (2009) avertit aussi sur les dangers du désir orphique du « regard en arrière ». Le livre met en lumière un problème très actuel de l'immigration, à savoir la distance qui s'installe entre les générations d'une famille dont les parents immigrèrent lorsque leurs enfants sont très jeunes; alors que les premiers entretiennent souvent l'espoir du retour « chez eux », leurs enfants qui grandissent

sur le territoire d'accueil ne se perçoivent plus comme des Marocains, mais comme des Français.

C'est le cas de Mohamed, le personnage principal du roman qui, après plus de quatre décennies vécues en France, se comporte toujours en parfait étranger comme si tout ce qui l'entoure ne peut être que « le problème des Français ». Mohamed est le seul personnage masculin de ce corpus qui ait fondé une famille, mais il fait cela chez lui, au Maroc, avant que la pensée de l'émigration n'effleure son esprit. Malgré le fait que sa femme et leurs cinq enfants sont venus le rejoindre, avec le temps, Mohamed commence à redouter les effets irréversibles de ce voyage : « En dehors de la petite dernière, Rekyà, chacun des enfants avait eu ses raisons, mais la maison de Mohamed s'était peu à peu vidée. Cela, il avait du mal à l'admettre » (44). Pour Mohamed l'espace et le temps en France deviennent désespérants puisqu'au moment où les enfants s'en vont, il atteint l'âge de la retraite, la « lentraite » comme il l'appelle dans son mauvais français : « Le temps. Il n'avait que faire du temps; le temps c'était son ennemi, celui qui allait le mettre pour la première fois nu devant lui-même et devant les siens » (93). Désespéré par le fait que ses enfants ne suivent plus les traditions marocaines, notamment l'obéissance due aux parents, Mohamed décide de retourner dans son village et d'y faire construire une énorme maison, « aussi grande que son cœur », qui accueillera toute sa famille qu'il compte persuader de quitter la France pour s'installer au Maroc : « Je vais sauver nos enfants, je vais les sortir de l'autre religion, les amener vers nous pour continuer à vivre comme nos parents et nos grands-parents ont vécu, c'est sûr que la solution est là, et pas ailleurs » (149). Les enfants ne répondront pas à son appel et Mohamed s'éteint à les attendre. La tragédie de ce mari, père et ouvrier modèle est issue d'une incapacité de comprendre à quel point il a contribué au changement de la mentalité de ses enfants en les faisant vivre en France. Si pour lui temps et distance peuvent s'effacer dans un seul voyage de retour, ses enfants ne sont nullement prêts à abandonner leurs vies, tel que le lui fait savoir sa fille Jamila, celle qui a commis l'impensable en épousant un non-musulman : « Mais enfin, réveille-toi, le monde a

changé, je ne suis plus la petite fille que tu comblais de bonbons, c'est fini, laisse tomber, oublie, oublie cette maison et cette idée de nous réunir comme si nous n'avions pas notre propre vie » (168). Malheureusement, c'est cela justement l'illusion que voudrait maintenir Mohamed, à savoir que les quarante ans passés à l'étranger n'ont représenté qu'une opportunité de travail mieux payé sans autres conséquences : « J'ai réussi, oui, j'ai réussi, c'est une preuve que l'on peut partir à l'étranger et revenir aussi intact que le jour où on a quitté le village, c'est formidable; moi j'ai calculé mon affaire, la France c'était obligatoire, il fallait travailler et faire des économies, mais la France c'est bien pour les Français, pas pour nous, nous n'avons pas notre place là-bas » (149). À la fin du roman, ce n'est plus seulement la France qui ne le concerne plus, mais l'espace-temps réel lui-même; conscient du fait que son projet n'aboutira que sur un échec, Mohamed se laisse aller vers la fin : « Il n'attendait plus ses enfants, mais la délivrance, la mort qu'il réclamait silencieusement à la clémence du ciel » (187).

En conclusion, nous aimerions formuler une réponse à notre question initiale, à savoir si l'espace-temps des femmes migrantes est différent de celui des hommes, et elle est affirmative. Les femmes doivent d'habitude passer par l'expérience de la séparation d'avec la famille et la tradition, qui se pose à la fois comme occasion et condition pour leur émancipation. L'écriture des femmes migrantes cherche par après à combler ce vide et à reprendre le fil de la transmission générationnelle et elles retournent dans leur pays à plusieurs reprises; c'est leur manière de réconcilier passé, présent et avenir. Par contre, le monde des personnages masculins migrants est un univers peuplé de voyageurs, d'exilés qui ont épousé leur condition et qui ne déplorent pas la rupture d'avec la famille, tel que nous pouvons le voir chez les personnages de Kokis. L'espace-temps de ses personnages fonctionne sous le signe de la liberté et du manque d'attaches, leur art restant la seule tentative d'enracinement qu'ils se permettent. D'ailleurs, la possibilité du retour dans le pays d'origine est toujours écartée, et lorsque ce retour est forcé sur le personnage il a des conséquences fatales.

Le comportement des personnages masculins de Ben Jelloun rappelle en quelque sorte celui des femmes migrantes par l'attachement à la famille, mais la position de ces hommes est différente. Anciens patriarches chez eux, les immigrants que Ben Jelloun dépeint vivent dans un profond décalage par rapport à leur vie présente aussi bien qu'à leur passé. Comme pour les personnages de Kokis le retour au pays, quand il s'effectue, ne donne jamais les résultats escomptés.

Nous aimerions enfin signaler que l'étude de l'usage que les personnages migrants font de leurs coordonnées spatio-temporelles selon leur genre ouvre la porte à de nombreuses pistes de recherche. Une d'entre elles concerne la question – toujours arduement débattue – de la littérarité intrinsèque de l'écriture migrante : il s'agirait de voir dans quelle mesure ces personnages sont des constructions fictives qui apportent des traits spécifiques au style, ou bien des projections bio-fictives de leurs auteurs et ce que cela dit sur le modernisme ou le traditionalisme de l'écriture migrante.

Liste d'œuvres citées

Corpus principal :

- Ben Jelloun, Tahar. *Au pays*. Paris : Gallimard, 2009.
- Farhoud, Abba. *Le bonheur à la queue glissante*. Montréal : L'Hexagone, 1998.
- _____. *Splendide solitude*. Montréal : L'Hexagone, 2001.
- Kokis, Sergio. *Errances*. Montréal : XYZ, 1996.
- _____. *La Gare*. Montréal : XYZ, 2005.
- _____. *Le Pavillon des miroirs*. Montréal : XYZ, 1994.
- _____. *Le Retour de Lorenzo Sanchez*. Montréal : XYZ, 2008.
- Mokeddem, Malika. *Les Hommes qui marchent*. Paris : Grasset, 1997.
- _____. *L'Interdite*. Paris : Grasset, 1993.
- _____. *La Transe des insoumis*. Paris : Grasset, 2003. Imprimé.
- _____. *N'Zid*. Paris : Seuil, 2001.

Ouvrages et articles cités :

- Brunet, Julie. « Histoires de grands-mères : exil, filiation et narration dans l'écriture des femmes migrantes du Québec. » *Cahiers de l'IREF* 13. Montréal : UQAM, 2004.
- Grinberg, Leon et Rebeca Grinberg. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven & London: Yale UP, 1989.
- Harel, Simon. *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ, 2005.
- Lequin, Lucie. « Abba Farhoud et la fragilité du bonheur. » *Rocky Mountain E-Review of Language and Literature* 58.1 (2004). En-ligne. S.p. 23 septembre 2008.
< <http://rmmla.wsu.edu/ereview/58.1/articles/lequin.asp> >.
- Martin, Florence. « On ne naît pas francophone, nomade et méditerranéenne, on le devient : N'Zid de Malika Mokeddem. » *IJFS* 5.3 (2003) : 173-181.
- Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988.
- Orlando, Valérie. « Écriture d'un autre lieu : la déterritorialisation des nouveaux rôles féminins dans *L'Interdite*. » *Malika Mokeddem : Envers et contre tout*. Yolande Aline Helm (dir.). Paris : L'Harmattan, 2000. 105-115.
- Paterson, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec : Nota bene, 2004.
- Rice, Laura. *Of Irony and Empire: Islam, the West, and the Transcultural Invention of Africa*. Albany: State U of New York P, 2007.