

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI CONSTANTINE 1
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE FRANÇAISE
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS



N° d'ordre :168/DS/2019

Série :09/FR/2019

THESE

Présentée en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
Option : Sciences des textes littéraires

La quête de l'Algérie dans la diversité des genres littéraires chez Leila Sebbar

Présentée par

BOULAHBAL KARIM

Devant le jury :

Présidente : **Pr Benachour Nedjma, Université des frères Mentouri, Constantine 1.**

Rapporteur : **Pr Logbi Farida, Université des frères Mentouri, Constantine 1.**

Co-rapporteur : **Pr émérite Gelas Bruno, Université Lumière, Lyon II.**

Examineur : **Pr Ali-Khodja Jamel, Université des frères Mentouri, Constantine 1.**

Examineur : **Maitre de conférences –A- Saidi Said, Université Batna 1.**

Examineur : **Pr Goudey Philippe, Université Lumière, Lyon II.**

Année 2017-2018

À la mémoire de mes Parents

Remerciements

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères à mes deux co-directeurs de recherche : Professeure Logbi Farida et Professeur Bruno Gelas. C'était un honneur de travailler sous votre direction. **Merci infiniment.**

J'adresse également mes sincères remerciements aux membres du jury qui ont bien voulu examiner cette recherche.

Mes remerciements s'adressent aussi au Professeure Ben Achour Nedjma pour sa bienveillante attention.

Je remercie également Madame Anne-Marie Mortier pour son aide précieuse.

Merci à mes amis et collègues de l'université Larbi Ben M'Hidi d'Oum El Bouaghi et de l'université Mentouri de Constantine.

Merci à ma femme, mes deux enfants, mes frères et sans oublier Latifa.

Sommaire

Introduction	5
Première partie	
Les enjeux identitaires	14
Chapitre I : Statut d'une écrivaine croisée.....	17
Chapitre II : La question de la langue.....	34
Chapitre III : La quête des origines	57
Deuxième partie	
Diversité générique et unité : le voyage et la quête	86
Chapitre I : L'entre-deux rive : L'identité beur	89
Chapitre II : A la recherche d'une mémoire	102
Chapitre III : Vers une écriture composite.....	137
Troisième partie	
L'écriture sebbarienne	156
Chapitre I : l'écriture du double exil	159
Chapitre II : aspects intertextuels	176
Chapitre III : le projet littéraire	193
Conclusion	210
Bibliographie.....	216
Annexes.....	226

*« Nous sommes les habitants d'un lieu
comme, à part ou moins égale, d'une
mémoire. Un lieu n'est que de
mémoire, en fait. »*

*Mohamed Dib, Tlemcen ou les lieux de
l'écriture.*

Introduction

Durant les années 1980, l'émergence d'un mouvement littéraire assez particulier dont se revendiquent des artistes français issus de l'immigration marque un tournant décisif dans une littérature dite beur. Le contexte social en France à cette époque contribue d'une manière directe à une médiatisation sans précédent des multiples revendications de ce mouvement. Il est question d'une remise en cause de l'identité de cette catégorie sociale aux origines maghrébines, et de contrer toutes formes de discriminations et de marginalisation. Ainsi, le mutisme dont souffrait cette catégorie commence à entrevoir des lueurs d'espoir, pour sortir d'un espace sans paroles, et entreprendre une écriture qui met l'accent sur une situation complexe et légitime.

Si cette littérature demeure longtemps considérée comme étrangère au fonctionnement littéraire, elle a permis en revanche une certaine reconnaissance en soi, une affirmation de l'identité controversée des Français originaires du Maghreb. De ce fait, c'est par le biais des multiples activités politiques, des manifestations culturelles et sociales, mais aussi dans la littérature que les générations issues de l'immigration se font entendre. Dans une France cosmopolite, terre d'accueil ou de naissance, les résonances des écrits de la littérature beur vont dans le sens des doléances liées aux banlieues et les périphéries des grandes villes françaises.

Cette période a connue l'émergence d'un nombre assez important d'écrivains qui ont occupé le statut de porte-parole d'une génération perdue, désorientée entre deux cultures et deux sociétés diamétralement opposées. D'une rupture avec le pays des origines, et d'une intégration rude et complexe, cette littérature traite un univers de l'entre-deux, celui de l'altérité et du divers. Loin des idées du refus de l'autre et du dénigrement, ces écrits reflètent un désir d'une revalorisation identitaire et d'un rééquilibrage social, pour atteindre une complémentarité par la différence et la rencontre avec l'autre.

C'est dans ce climat social et politique que de nombreux écrivains se sont distingués à travers leurs écrits, en abordant l'exil, le métissage et les multiples croisements liés à la situation qui est la leur.

Leila Sebbar, écrivaine franco-algérienne ne peut en aucun cas être classée parmi la catégorie des auteurs cités ci-dessus, et pourtant ces écrits sont proches de cette orientation littéraire. La difficulté de classement qui caractérise cette femme émane d'une situation complexe et inédite, ni beur, ni maghrébine, ni Française de souche, elle est d'abord une écrivaine de l'exil. Cette position là rapproche de la littérature beur, elle lui procure un statut d'observatrice de premier rang, dans une France considérée comme terre d'accueil et d'écriture.

Née en 1941 à Aflou, petite ville des hauts plateaux algériens, Leila Sebbar est le fruit d'un mariage mixte, d'un père algérien et d'une mère française tous deux instituteurs à l'école de la République à l'époque coloniale. Après 17 années passées en Algérie, terre natale et paternelle, elle se rend en France pour continuer ses études en lettres à Aix-en Provence, puis à Paris. Cette adoption du pays de sa mère ne l'a pas pour autant placée d'une manière permanente dans le côté nord de la méditerranée, elle est toujours entre deux cultures, deux origines, entre l'Algérie et la France.

Ce qui caractérise cette écrivaine d'une façon assez significative est le fait qu'elle n'a jamais parlé la langue de son pays natal, sa langue maternelle est le français, celui du pays de sa mère. Des années plus tard, cette femme va être considérée comme une écrivaine de langue française et qui produit une littérature étrangère. Algérienne que par son père, française que par sa mère, Leila Sebbar à toujours avoué être d'abord une croisée. En quête de filiation et d'une identité appropriée à son statut, elle écrit l'exil au pluriel, le métissage et les croisements identitaires.

L'une des particularités de son écriture est celle liée à un certain engagement vis-à-vis des jeunes issus de l'immigration, l'exil et les problèmes des beurs sont des thèmes de prédilection. Puisqu'elle n'est pas vraiment considérée comme beur, ses productions offrent de nouvelles perspectives, un regard différent dans lequel elle favorise la notion du croisement, celui des jeunes Français aux origines maghrébines.

Pour Leila Sebbar, l'exil reste donc cet élément qui nourrit ces créations littéraires, un exil au pluriel, l'éloignement géographique, l'exil de la langue du pays natal, l'exil d'une histoire et d'une culture non transmises par son père. Ce manque et cette absence seront liés à ceux et celles qui vivent des situations similaires, d'une double appartenance souvent problématique ; « *J'ai l'impression que lorsque je ne me pensais pas dans l'exil, j'étais protégée. M'exposer à moi-même dans cette perte, ce deuil du pays natal, d'une terre évidente et simple dont j'aurais hérité et que j'aurais juste à transmettre...*, » (Sebbar : 1999 : p 129).

Ainsi, ce modeste travail de recherche repose en premier lieu sur l'intérêt que nous portons à l'égard de Leila Sebbar, dans une continuité que nous avons jugé utile et logique de notre travail de Magistère. Il était question de cerner l'identité imaginaire entre les origines et l'exil dans une œuvre majeure de Leila Sebbar *Je ne parle pas la langue de mon père*. L'aboutissement de ce travail était finalement juste une sorte de tremplin pour se mettre dans le bain d'une recherche scientifique profonde à travers une production riche et variée de cette écrivaine.

L'ouvrage cité ci-dessus nous a incités à découvrir le travail de toute une carrière, par le biais d'une curiosité au goût littéraire, et d'un attachement à l'écrivaine. Des questions tous azimuts se sont multipliées en découvrant davantage les œuvres de cette femme, à travers un désir hardant pour mieux cerner sa pensée et son engagement.

Le point de départ était lié à une lecture de la bibliographie complète de Leila Sebbar, d'où la première remarque que nous avons pu constater, celle d'une diversité générique frappante qui caractérise ses œuvres. Des essais, des nouvelles, des romans, des carnets de voyages, des albums de photographies et des ouvrages en collaboration avec d'autres écrivains. Il était question dès lors de se pencher sur un tel choix de s'exprimer, de cette variation de l'écriture et de la portée qui en découle.

Dans cette optique, un long travail de lecture et de prospection nous a permis de cerner des liens à des degrés différents à travers les œuvres sebbariennes. Il est question d'un besoin de remémoration et un sentiment de raconter le pays natal, celui du père, de revisiter aussi un passé familial, et de remonter aux sources et aux origines. Ces multiples facteurs redonnent à l'écrivaine une certaine nostalgie d'une Algérie de l'enfance, mais aussi un penchant vers l'écriture de soi, par le biais de différentes stratégies et actes autobiographiques conventionnels et fictionnels.

Ainsi, dans une lutte permanente avec les aspects identitaires auxquels font face les exilés, le rôle de l'espace et de la mémoire devient primordial. L'imagination peut permettre à l'exilé de traverser les frontières géographiques, pour aller au-delà de son présent et de reconstituer le pays des origines par le biais de la mémoire. Cette situation de dualité émane d'un va-et-vient entre terre d'accueil et terre natale, entre la réalité et la fiction afin de forger et d'articuler une identité appropriée entre deux espaces.

Pour Leila Sebbar, la transmission de la mémoire demeure une tâche réservée aux femmes, il s'agit d'un rôle de résistance contre l'oubli et l'effacement de l'histoire, mais aussi d'une résistance de la voix féminine par rapport au discours masculin dominant. Ces multiples actes de mémoire deviennent dans ce contexte des actes de survie, d'une volonté de sauvegarder un patrimoine culturel du pays des origines dans un espace symbolique, celui de la maison.

Il est évident que le besoin de se remémorer la terre natale ou celle des origines passe d'abord par le passé familial, une manière de renouer avec les sources. En ce qui concerne notre écrivaine, ce besoin mène inéluctablement à une nostalgie d'un passé, celui de l'enfance, à travers une réécriture du pays natal, mais aussi d'une écriture sur soi.

Au fil des productions, Leila Sebbar met en exergue une certaine fascination pour la photographie, une partie de ses œuvres illustre un désir ardent d'associer l'image au texte. C'est une manière à elle de dire et de décrire une conscience,

mais aussi de réécrire un passé au goût inachevé, interrompu par la guerre d'Algérie.

La réalité de cette guerre marque l'écrivaine, elle, qui est issue d'un couple mixte, n'a pu échapper à cette complexité. Entre la mémoire et l'oubli, et entre la réalité et la fiction, les procédés de l'écriture du passé sont dans une dynamique particulière. Dans une langue française maternelle, les créations littéraires de Leila Sebbar reflètent un désir de mener une quête, ainsi que sur les multiples questions restées sans réponses, à l'instar du mutisme paternel énigmatique.

Toutes ces particularités peuvent nous guider à situer cette femme par rapport à l'exil, d'une pluralité des exils qui se répercute dans ses œuvres. Dans une production littéraire riche et variée, la diversité générique est liée avant tout à un lieu, celui de la terre natale, d'une Algérie de l'époque coloniale. De ce fait, l'exil, la mémoire familiale, l'engagement au féminin et le père et la langue de son peuple constituent les principaux facteurs autour desquels Leila Sebbar mène une quête identitaire, celle de l'Algérie.

Les œuvres sebbariennes donnent l'impression d'une Algérie qui refait surface, de tout un côté paternel que l'écrivaine n'a jamais pu oublier. À partir de deux forces latentes, de deux cultures différentes, les textes apparaissent comme une force interculturelle indéniable. La quête de soi, mais aussi celle de l'autre, entre le passé et le présent, entre la France comme terre d'accueil et l'Algérie comme terre d'enfance, le désir est de se réapproprier la culture et la langue des origines, de découvrir l'altérité d'un équilibre tant convoité.

Toutes ces particularités propres à Leila Sebbar reflètent une écriture singulière, à travers différentes formes de procédés et d'énonciation, mais aussi par le biais de structures langagières relatives à la quête identitaire. Dans ce cas, comment cerner cette écriture à sa perception subjective et personnelle ? Si l'exil géographique reste assez fréquent pour un bon nombre d'écrivains, celui de notre écrivaine se démarque par un écart considérable à travers la langue paternelle et tout ce qui est relatif à la terre natale. Dans une dualité qui est à l'origine de la

complexité identitaire, l'ambivalence des origines culturelles et la mixité sociale se fondent dans une écriture qui ne cesse d'évoquer des thèmes générés par une double appartenance. Ainsi, comment l'auteure a pu mettre en relief une littérature de l'exil pour transformer des récits en textes de mémoire collective ? Quelles sont les formes de cette double appartenance ? Comment situer la relation père/fille dans ce contexte ? Et comment repérer les différentes stratégies identitaires ?

Les enjeux identitaires propres à Leila Sebbar se traduisent dans une littérature qui s'inscrit dans un mouvement beur, et qui domine l'actualité sociale française au début des années 1980. Si notre écrivaine n'est pas vraiment une intellectuelle beur, quelle est sa relation avec ce mouvement et cette littérature ? Ces œuvres illustrent une recherche de la mémoire, la diversité générique et l'inclusion des images caractérisent cette quête. Comment l'image s'associe avec le texte ? Quel est son rôle dans cette perspective ? Et quelle est la finalité d'une pratique fragmentaire dans la quête identitaire ?

Enfin, les particularités de cette écriture des exils de Leila Sebbar sont d'abord celle des enjeux identitaires et des croisements textuels. Quelles sont les formes des aspects intertextuels ? Comment situer une écriture féminine de la mémoire dans une volonté d'écrire d'abord sur soi ?

À travers une production riche et variée, la diversité générique des ouvrages sebbariens exprime un choix bien précis, celui de bâtir un projet littéraire sur une quête de l'Algérie. Comment l'écrivaine a pu mener un travail de longue haleine sur une quête du pays natal par le biais d'une thématique centrale dans une littérature de l'exil ?

Pour répondre à toutes ces interrogations, notre réflexion sera guidée par différentes approches. Sociologique dans un premier temps, pour essayer de cerner le statut de l'écrivaine dans sa bivalence, il sera question aussi de s'appuyer sur la théorie de l'identité et la notion de l'exil. À travers des avis critiques, le statut de la littérature beur peut être un support quant à la position de Leila Sebbar, d'où

l'intérêt pour des ouvrages critiques avec Michel Laronde ou Charles Bonn entre autres.

L'écriture de la mémoire converge vers l'usage d'une diversité générique assez particulière, ce constat prend un sens à travers différentes formes de récits. De ce fait, les travaux de Sylvie Durmelat et Régine Robin peuvent nous éclairer à établir un lien logique du statut de l'écrivaine par rapport aux multiples catégories génériques de ses œuvres. Dans cette optique, la notion d'iconotexte et le rôle des images dans leur relation avec le texte littéraire nous semblent nécessaires à travers les réflexions de Michael Nerlich, Liliane Louvel, Roland Barthes et Christiane Chaulet-Achour.

Enfin, pour cerner les particularités de l'écriture sebbarienne dans sa finalité littéraire et collective, l'approche intertextuelle sera abordée d'une manière globale à travers les notions de Kristeva, Barthes, Nathalie Piegay-Gros et Genette. Ensuite, l'autobiographie comme choix d'écriture à travers l'approche de Philippe Lejeune.

En proposant cet axe de recherche, nous voulons montrer un aspect thématique dominant dans les œuvres de Leila Sebbar, celui de l'exil, et qui trouve ces sources et son inspiration à travers une quête identitaire, celle d'une Algérie de l'enfance. Cette quête associe le texte à l'image, à l'histoire individuelle et collective et à une confrontation permanente entre le présent et le passé, entre la réalité et la fiction.

La première partie de cette modeste recherche aborde les enjeux identitaires dans une particularité propre à l'écrivaine, à travers les dualités sociales et culturelles qui caractérisent un statut de croisée. Le français comme langue maternelle par opposition à la langue arabe méconnue par l'écrivaine nous offre l'opportunité d'une confrontation, mais aussi le rôle de chaque langue dans l'écriture de cette femme. Le dernier chapitre de cette partie évoque une quête des origines à travers le récit de l'enfance, la relation avec le père, l'identité et le déracinement et les stratégies identitaires.

Quant à la deuxième partie, elle est centrée sur la diversité générique propre aux œuvres de Leila Sebbar. Le premier chapitre aborde l'émergence de l'identité beur et la littérature qui en découle, un tel aperçu nous permettra de mieux situer les écrits de notre écrivaine. Ensuite, la quête et la recherche d'une mémoire s'illustrent d'une manière pertinente à travers la diversité générique, l'usage de l'image et la notion de l'iconotexte feront l'objet d'une réflexion en ce sens. Le troisième chapitre de cette partie met l'accent sur une écriture composite dans des choix ciblés de la part de l'écrivaine, d'une richesse littéraire sous forme de quête identitaire.

Enfin, la troisième partie de notre travail de recherche est centrée sur les spécificités de l'écriture sebbarienne, et du rôle de cette littérature de l'exil. Il est question d'analyser cet état d'âme et de mieux le cerner à travers l'une des œuvres majeures de Leila Sebbar ; *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Cela nous conduit à situer une pluralité de l'exil dans les enjeux identitaires de cette écriture. Dans cette même logique, les aspects intertextuels à travers la notion du croisement identitaire nous montrent un choix référentiel adéquat pour cerner des pratiques textuelles ciblées. La trilogie *Shérazade* nous semble un exemple pertinent qui illustre l'écriture sebbarienne dans des pratiques textuelles. Enfin, le dernier chapitre met l'accent sur le rôle d'une écriture féminine, celle de la mémoire, mais aussi l'autobiographique et l'écriture de soi. Il s'agit de mieux cerner un idéal de l'écrivaine dans une écriture particulière, d'un projet littéraire de longue haleine qui détermine une volonté de mener une quête du pays natal.

Première partie

Les enjeux identitaires

Avec une production littéraire riche et variée qui s'étale sur des années d'écriture, l'œuvre de Leila Sebbar s'est toujours placée dans l'entre-deux. Puisque l'exil occupe la pensée profonde de toutes ses créations, un exil marqué par la pluralité linguistique, celle de la langue du père, un exil géographique après une enfance au pays natal, mais aussi un exil de toute une société arabo-musulmane.

Ainsi, il nous a semblé utile dans notre modeste travail de mettre l'accent sur cette femme d'une manière profonde. Cette première partie est consacrée aux enjeux identitaires qui ont permis à l'écrivaine de consacrer des années de travail pour pouvoir occuper un statut très particulier. En dépassant largement le cadre biographique et présentatif, les trois chapitres qui constituent cette partie s'orientent sur des pistes qui relient l'aspect individuel à celui du collectif.

Nous voulons d'abord situer ces enjeux identitaires sur l'écrivaine à travers son parcours personnel, mais aussi sur les personnages qui animent ses fictions.

Notre premier chapitre abordera le statut d'une écrivaine croisée, il est question des aspects de la double appartenance propre à Leila Sebbar. D'un côté, une dualité sociale qui se situe entre un pays natal qui est l'Algérie, celui du père et une France pays d'un présent et d'écriture, celui de sa mère. De l'autre, une bivalence culturelle à travers différents niveaux et qui donne une identité complexe et ambiguë.

Le deuxième chapitre tourne autour de la langue, car il est indispensable de rappeler que dans toute cette dualité qui est propre à l'écrivaine, elle ne parle cependant qu'une seule langue, le français qui est sa langue maternelle. Le lien à la langue arabe, celle du père devient énigmatique, il dégage néanmoins des rapports d'une langue inconnue et interdite, d'une violence verbale, d'une langue de beauté, mais aussi d'une langue sacrée. Ce statut de la langue de par sa complexité nous oriente vers l'interdit parental et la transgression avec ses multiples formes. Car la langue, au-delà d'un moyen de communication, elle véhicule un état d'âme profond et complexe.

Enfin, le troisième chapitre aborde une quête des origines à travers le récit d'une enfance algérienne, inspiratrice et nostalgique à travers des créations littéraires parfois spécifiques et surprenantes. La relation père et fille s'impose comme un aspect important pour essayer de percer le silence et retrouver une mémoire longtemps écartée. Ensuite, le phénomène du déracinement et de l'identité ; conséquences de l'exil.

Un constat d'une génération d'immigrés et d'une génération beur dans une France occidentale et laïque. De multiples stratégies identitaires sont alors employées dans les fictions pour une identité de croisés.

Chapitre I : Statut d'une écrivaine croisée

Le statut de Leila Sebbar est donc bien particulier, c'est la mixité parentale qui lui procure tant de distinctions et qui là laisse toujours en situation entre la rive nord et la rive sud de la méditerranée. Entre une Algérie comme terre d'enfance et une France comme terre d'accueil, celle de sa mère.

Elle n'est pas une Algérienne, ni une Française et ne peut pas être exactement dans la situation des Beurs. Elle partage à la fois toutes ces données pour se constituer une personnalité et une identité à travers ses écrits, pour se situer dans le temps et dans l'espace des origines algériennes. C'est dans la langue française, sa langue maternelle qu'elle produit une littérature riche et variée.

Une bivalence sociale et culturelle qui caractérise toutes les personnes ayant connu l'exil, mais aussi qui touche cette nouvelle génération des Beurs, l'écrivaine se reconnaît dans ces gens qui subissent une situation de croisés.

« Je suis dans une situation un peu particulière, ni beure, ni maghrébine, ni tout à fait française. Je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère Française, mon père musulman, ma mère chrétienne, mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne à l'intérieur de la France. Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et le reniement si je suis de ce côté- ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords. »¹

L'univers de Leila Sebbar reste donc toujours marqué par un silence profond qui hante son esprit, il émane d'une double appartenance sous multiples formes. Le désir de rompre avec ce silence se transforme en écriture qui replonge dans l'enfance algérienne, allant vers la rencontre et l'altérité pour se réapproprier une culture des origines.

¹cf. LARONDE Michel. *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 166.

Les aspects de cette double appartenance influencent d'une manière très profonde l'identité de cette femme. Les écarts socioculturels d'une Algérie arabo-musulmane, traditionnelle et conservatrice et d'une France occidentale et laïque offrent un champ d'écriture immense pour l'écrivaine qui veut résister au temps pour sauvegarder une mémoire personnelle et collective.

À travers ces textes, Leila Sebbar travaille plus sur une pensée mobile, résultat d'une confrontation permanente de deux appartenances diamétralement opposées.

C'est ainsi que nous pouvons dresser le statut très particulier d'une écrivaine croisée, avec des aspects d'une double appartenance tant sur le point de vue social que sur le point de vue culturel.

I-1- Les aspects d'une double appartenance

Le fait d'avoir vécu loin de sa terre natale, la terre de son père l'a toujours poussée vers une écriture de la mémoire collective ou personnelle. Parler de soi, de son enfance, c'est connaître les deux cultures et cerner ses origines.

Leila Sebbar a donc connu cette séparation de la culture arabe de son père, ce dernier a été toujours qualifié par sa fille comme l'étranger bien aimé, lui qui a tout le temps évité de répondre aux multiples questions de sa fille. Ainsi, l'écrivaine a fait dans ses écrits un travail de reconstruction de la mémoire individuelle pour briser le silence. Par des objets de collection, des photos ou des images, le but est de revisiter une réalité de son enfance, de sa terre natale, de la langue arabe et du peuple algérien. Elle tisse des histoires sur les enfants issus de l'immigration, de cette relation entre l'Algérie et la France, adoptant l'écriture d'une femme divisée entre deux cultures qui appartient aux deux rives opposées de la Méditerranée et qui se heurte tout le temps à une dualité identitaire.

« Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la

recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers »(Sebbar, 1999, p. 147)

Les aspects autobiographiques et la quête identitaire ont sans cesse constitué le noyau de cette écriture, c'est le désir de comprendre le choix de son père de lui éviter elle et ses sœurs le contact avec sa propre culture, un choix qui a fait d'elle une étrangère.

Dans ce contexte assez particulier, Leila Sebbar représente cette double appartenance, ce sont les deux rives de la Méditerranée qu'elle a toujours voulu joindre. Produire une littérature qui résiste avec force à l'usure du temps, à travers des écritures qui transforment les récits de femmes en textes pour la mémoire.

Michelle Perrot dans la préface du carnet de voyage *Mes Algéries en France* fait remarquer les affinités propres à l'écrivaine :

« Elle écrit, elle compose cette symphonie de la mémoire, faite des voix de tous ceux qui, par-delà. Les drames, les ruptures, la guerre, l'exil, le sang, les deuils, quelle souffrance, ô mes amis ! Ont tenté de maintenir, malgré tout, des chemins amoureux entre les êtres, des chemins ouverts entre les deux rives, qu'on voudrait enfin réconciliées » (Sebbar, 2004, p. 13).

Au fil de ses productions littéraires, l'œuvre sebbarienne associe davantage les images aux textes. Entre souvenirs, témoignages, récits, peintures, photo et des objets banals, la mémoire semble partagée et donne une lecture fragmentée, mais qui reconstruit en même temps un seul corps. Une mémoire qui se fonde sur l'aller et le retour constant entre le passé et le présent, l'écriture et l'image, le rêve et le cauchemar, le fictif et le réel, la parole et le silence, le manque et la nostalgie, le père et la mère, l'occident et l'orient, enfin l'Algérie et la France.

C'est ce qui explique en quelque sorte cette double appartenance, surtout une complexité que l'écrivaine veut introduire dans ses écrits. Peut-être la littérature saura-t-elle réconcilier ces dualités sociales et culturelles bien particulières ?

Dans ses correspondances avec Nancy Huston dans *Lettres parisiennes*, *Histoires d'exil*, Leila Sebbar évoque une certaine prédisposition pour atténuer ses souffrances liées à l'exil, une raison d'être par rapport à une double appartenance qui a toujours marqué son existence.

« Fille d'un père en exil dans la culture de l'autre, du colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique et culturel- ma mère avait quitté dans le drame une famille d'agriculteurs de Dordogne pour suivre un arabe dans un pays lointain- j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental une disposition à l'exil, j'entends là, par exil, à la fois solitude et excentricité » (Sebbar, 1986, p. 51).

L'écriture converge donc vers une métaphore à travers l'espace qui n'est pas vraiment un simple référent, se positionnant dans l'entre-deux. Il n'est plus question d'espaces identitaires figés, les histoires racontées par des plumes féminines donnent cette impression de paroles croisées, c'est ce langage mouvant qui va tisser une identité de l'écriture.

Dans cette optique, les œuvres de Leila Sebbar évoquent une certaine confluence de deux cultures, française et algérienne et plus largement celles de l'occident et de l'orient. Des récits peuplés par des personnages issus de l'immigration en quête d'eux-mêmes, qui replongent dans un passé où les lacunes sont nombreuses, ils revisitent les absences de ces périodes marquées par des vides, brisés par la colonisation, la guerre et l'exil.

Par choix ou par obligation, l'exil dans l'écriture demeure ce lieu représentant une vision unique, l'éternelle quête de soi ou des autres. La construction des personnages reste dans un espace frontière, temps du passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un pays à un autre et d'une culture à une autre. Cet espace-temps

converge vers une découverte et une construction par ces personnages qui vont quitter leur ancien monde vers une terre d'accueil qui n'est pas encore acquise où les traditions et les pratiques quotidiennes semblent être plus contraignantes que prévu.

Cette double appartenance commence donc par cette lutte identitaire à laquelle doivent faire face les exilés, l'espace et la mémoire jouent dans ce cas un rôle primordial. C'est grâce à la mémoire que l'imagination de l'exilé peut traverser les frontières géographiques pour reconstruire un aspect identitaire du pays d'origine. Ces espaces et ces positions géographiques permettent de forger une identité culturelle, mais aussi d'articuler une identité sociale à travers le pays des origines et celui qui accueille, en plus des mémoires réelles et fictives.

C'est une négociation permanente qui a donc lieu entre pays natal et pays d'adoption permettant à l'exilé d'agir dans la dualité et dans cette situation de double appartenance.

« L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire »²

Les textes de Leila Sebbar nous orientent vers de multiples réflexions, au-delà des problèmes d'un dialogue entre les cultures, elle nous mène aussi autour d'une remise en question de la définition même de la culture.

Par l'écriture, cette existence va cerner des aspects identitaires clos et préconçus. Il n'est plus question des discours de l'origine, car ceux-ci peuvent être

²KLIMKIEWICZ Aurélie, Université de Montréal. Le brouillon de l'exilé ; dans « *Les nouvelles figures de l'exil : descriptif* ». <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexil.htm>. Consulté le 07 juillet 2016.

multiples. Les textes désormais révèlent beaucoup plus une pensée mobile soumise tout le temps aux questions de l'appartenance.

« Plus la société moderne se centre sur les individus, plus elle met au premier plan l'identité, ego cherchant à deviner et construire le sens de sa vie. Mais cette moderne énergie existentielle peine à trouver ses marques. Car les appartenances se font multiples, les ressources d'identification collective sont à inventer, ego est condamné à des bricolages incessants. Fatigué, il n'en est pas moins le centre obligé de ce qui donne sens à sa vie. À un stade moins avancé de l'individualisation au contraire (dans l'entre-deux entre régime commu-nautaire et régime identitaire de l'individu), les débuts de la quête identitaire trouvent des ressources d'identification collective provenant de ce qu'il reste des structures communau-taires. Il y a recyclage du communautaire par l'identitaire, produisant une identification col-lective qui peut entraîner et dominer les identités individuelles. »³

Si la double appartenance de Leila Sebbar se démarque d'elle-même d'un point de vue strictement biographique, à travers une mixité des parents, d'une terre natale et d'enfance vers un lieu d'exil, d'une langue maternelle qui est le français et d'une langue arabe méconnue. Ses œuvres par contre sont dans une dynamique constante, des personnages ciblés, des lieux qui défilent dans différents points géographiques, des images qu'elle introduit de plus en plus et n'expliquent pas uniquement les textes, mais les complètent, rendant la fiction et la réalité côte à côte.

Cette quête converge indubitablement vers des écritures diverses, dans un aspect individuel ou collectif, et qui puise ses sources dans la situation de l'exil. De ces multiples confrontations culturelles et sociales qui génèrent une vision de dualité permanente, rappelant à chaque moment une spécificité identitaire

³ KAUFMANN, Jean-Claude. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin, 2003. PP 131-132.

exceptionnelle. Donc, il est intéressant de mettre l'accent sur l'apport indéniable que suscite la double appartenance.

« La tension créée par le contact des cultures différentes peut très bien déclencher un travail positif de la mémoire, qui n'est pas forcément un regard sentimental en arrière, vers un passé perdu mythique, mais une fascination qui grandit avec la distance temporelle de l'exil, comme une sorte de catharsis, suscitée par la mémoire et non par l'oubli »⁴ .

La quête identitaire impose à cette écrivaine de renouer avec l'Algérie et le père. La confrontation des espaces, des langues, des religions et des cultures diamétralement opposés peut offrir un lieu d'écriture adéquat.

Dans ce genre de situations, pour tout exilé c'est grâce à la mémoire que son imagination peut traverser les frontières géographiques pour reconstruire un aspect identitaire du pays d'origine, ce n'est pas donc une mémoire officielle, mais un « *devoir de mémoire à l'encontre de certains usages rusés des stratégies d'oubli* »⁵, car comme le dit Paul Ricoeur c'est « *la matrice de l'histoire* »⁶. Ces espaces et ces positions permettent de forger une identité culturelle, mais aussi d'articuler une identité sociale à travers le pays d'origine et le pays d'accueil. C'est une négociation permanente qui a donc lieu entre pays natal et pays d'adoption permettant à l'exilé d'agir dans la dualité et dans cette situation de double appartenance.

⁴ SCHREIBER Sylvia, *Le regard vers l'enfance : formes intermédiaires de la représentation de l'enfance chez Mohammed Dib, Hélène Cixous et Leïla Sebbar*, p 272, dans « *La littérature "française" contemporaine: Contact de cultures et créativité* : Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartne. Édition Lendemains 4, 2007.

⁵ RICOEUR Paul; « *Entre la mémoire et l'histoire* | IWM ». <http://www.iwm.at/transit/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/>. Consulté le 29 juin 2016.

⁶ Ibid.

I-2- Dualité sociale

L'Algérie et le père refont surface dans les œuvres de Leila Sebbar et tout ce qui implique ce côté paternel de l'auteure. Ainsi, la double appartenance apparaît plus complexe, ambiguë et difficile à cerner.

Dans une société algérienne arabo-musulmane traditionnelle, l'espace public a été toujours réservé aux hommes, la femme était voilée et devait être discrète, c'est une stricte séparation des espaces. La venue des Français en 1830 constitue le grand bouleversement qu'a connu cette société algérienne de l'époque, un choc entre deux civilisations qui va marquer l'histoire à jamais.

Dans un système d'enseignement traditionnel, les enfants indigènes fréquentaient les écoles coraniques, rares sont les algériens qui ont pu accéder à l'école de la République. L'histoire retiendra cette drôle de contradiction où Français et Algériens ont refusé respectivement et d'une manière farouche l'accès des enfants arabes à l'école française. Les colons voyaient un danger potentiel en scolarisant et en permettant aux indigènes de se cultiver et de maîtriser le savoir. Mais aussi les Algériens s'opposaient à cette même idée en voyant leurs progénitures fréquenter les établissements de l'occupant.

L'évolution des choses a permis petit à petit d'insérer les enfants indigènes à l'école, pour la majorité des garçons qui généralement arrêtent dès le certificat d'études primaires. Ces vieilles distinctions vont disparaître à partir des années 1940.

Pour éviter de nous perdre dans les méandres d'une histoire longue et complexe, nous nous limiterons à évoquer quelques héritages qui sont adéquats avec notre thème. De ce fait, la présence française en terre algérienne qui a duré plus d'un siècle a modifié certaines pratiques dans la société algérienne. La langue française n'occupe pas le même statut que les autres langues étrangères, mais ce que le colonisateur a laissé dépasser largement le cadre purement linguistique, ce sont des générations d'Algériens qui ont côtoyé la culture de l'occupant, pour adopter partiellement un mode de vie européen.

Dans cette optique, l'émancipation quoique limitée de la femme devient de plus en plus significative, par la libération de quelques tabous ancestraux, ces femmes ont pu transgresser les frontières dans des domaines plus ou moins variés.

Dans son carnet de voyage *Mes Algéries en France*, Leila Sebbar cite une grande écrivaine célèbre, qui partage avec elle de multiples similitudes de parcours, l'académicienne Assia Djebar pour montrer ce processus d'émancipation. «*Comme le père de la romancière, Assia Djebar, élève maître à Bouzaréa. Elle raconte le père et sa fille, petite, sur le chemin de l'école. Nous sommes, Assia et moi, les filles du père, diseuses de mémoire.* » (Sebbar, 2004, p. 32).

Dans le souci de constituer une identité qui tient compte de ses deux appartenances, l'Algérie pays de son enfance et de son père, et la France, terre de sa mère et de son présent. Leila Sebbar consacre une trilogie se focalisant sur un personnage central et très particulier ; Shérazade, une fille fugueuse, rebelle et lettrée qui est tout le temps dans l'entre-deux, cherchant une identité adéquate dans une vie tumultueuse. Si le lieu de résidence est toujours la France, les autres points géographiques sont différents dans l'espace et dans le temps, Shérazade est dans une quête à travers la fugue et le vagabondage.

« Shérazade prit le métro, sans bien savoir où elle irait. Chaque fois qu'elle voyait une inscription sur une affiche, écrite en caractères arabes, elle sortait un carnet chinois réservé à cet usage, et notait avec application les mots, les phrases, elle ne savait pas très bien, vérifiait après la copie, si elle n'avait pas commis d'erreur(...)Elle voyait de plus en plus de graffiti en lettres arabes, si elle voulait tout relever(...)Une fois elle recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe et c'est à la dernière qu'elle vit, écrit en lettres latines majuscules au-dessous du texte arabe- Slogan ?Poème ?Chanson ?Injures ?- LANGUE INCONNUE »
(Sebbar, 1982, p. 207).

En effet, ce voyage en métro s'achève sur cette langue inconnue, avec le désir du personnage de la connaître et de la comprendre, ce désir est en train de se constituer. Dans les deux autres romans de cette trilogie, à savoir : *Les carnets de Shérazade* (1985) et *Le fou de Shérazade* (1991), Shérazade va apprendre l'arabe et conquérir d'autres mondes. Ce sont donc les deux langues et les deux mondes dans lesquels elle va se situer à travers sa double appartenance.

En se rendant visible par le voyage et la mobilité, Shérazade maîtrise l'art de la représentation de soi. L'écriture sebbarienne évoque donc cette jeunesse issue de l'immigration entre pays d'accueil qui est aussi l'ancien occupant et les origines des parents immigrés. Le rapport à l'identité et à l'appartenance sociale reste donc très difficile à cerner.

Des années plus tard, Leila Sebbar renoue avec le processus de l'émancipation de la femme algérienne en particulier, sa nouvelle intitulée : *La fille des collines* (2003) reste une illustration pertinente. L'écrivaine fait usage du passé et du présent dans une parfaite harmonie. Si le premier temps évoque l'enfance, le second fait revivre des personnages dans le passé à travers un discours direct qui tend à provoquer l'émotion du lecteur. Le présent raconte aussi une Algérie des années 1990, avec l'intégrisme et son lot de terreur et de barbarie. Les collines donnent toujours cette impression de grandeur et de liberté, ces rêves de la femme algérienne qui se sont transformés en cauchemar durant une décennie noire. C'est l'histoire d'un long combat, rude et éprouvant, c'est une quête de la liberté salvatrice.

À travers son écriture, Leila Sebbar se veut solidaire avec ces femmes transgresseuses de frontières, qui doivent se réinventer sans cesse. Certes, l'écrivaine n'a pas vécu cette situation du côté sud de la Méditerranée, mais le besoin d'écrire résulte bien de cette situation complexe où la double appartenance renvoie cette femme vers les deux sociétés qui sont si proches et si loin à la fois

« *J'y suis née à la terre de mon père, à la langue de ma mère, aux éclats de voix et aux rires des femmes arabes, aux livres* »⁷.

Elle puise donc dans la littérature comme un moyen d'évasion, de transgression des interdits, d'accomplissement de cette quête de l'autre, celle de l'Algérie en France, de suture de ce qui a été séparé par l'Histoire.

I-3- Dualité culturelle

Si la culture dans sa proportion universelle englobe tout ce qui caractérise un groupe d'individu ou d'une civilisation donnée, par rapport aux aspects des connaissances et des traditions, l'impact que peut provoquer une dualité culturelle reste assez important à éclaircir dans le domaine de la littérature, mais aussi la manière avec laquelle l'écrivain conçoit cet univers particulier.

« Fille d'un père en exil, dans la culture de l'autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique culturel (...) J'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil » (Sebbar, 1999, p. 51).

Leila Sebbar évoque la notion de l'exil sous une forme ambiguë, elle parle d'un exil du père par rapport aux siens, de celui qui a épousé la Française, mais aussi le fait qu'il ait adopté sa langue, celle du colonisateur. Dans cette terre des origines, notre écrivaine hérite déjà d'une complexité identitaire peu fréquente.

Dans un autre registre, sa mère est aussi en exil, géographique, loin de la Dordogne, sa terre natale. Cette Française a choisi de suivre l'Algérien dans son pays colonisé. Ainsi, cette situation délicate associe le partage et l'union au même temps, de tout ce qui est religieux, social, culturel et linguistique. Donc, nous comprenons mieux cette prédisposition à l'exil comme l'explique parfaitement Leila Sebbar.

⁷ SEBBAR Leila, 2002, *Le village fondateur*, Nouvelle parue dans *Harfang*, Revue de littératures, nouvelles R, Angers, automne, n° 21, pp. 87-90.

À travers un passé colonial où les Français ont fait la conquête de plusieurs contrées dans le monde, l'héritage s'est avéré immense. Même après les indépendances, les anciennes colonies demeurent francophones, avec toute l'ambiguïté que véhicule ce terme, c'est une dualité de quelque chose qui est à la fois similaire et différente de ce qui est proprement français. Le combat contre la prédominance culturelle française a été toujours mené par une élite qui a cru à l'évidence d'une réalité autochtone à travers des diversités raciales, religieuses, linguistiques ou culturelles.

« En exportant la langue française comme les modèles littéraires qui l'accompagnent dans des espaces qui ne les ont pas vus se créer et se développer, la Francophonie les met en situation d'exil, elle en fait des « paroles déplacées » hors de leur espace de cohérence, mais en même temps elle leur permet de s'enrichir des surprises même de leur déplacement. Et de revenir en exils nouveaux dans l'espace même dont ils étaient originaires »⁸.

La religion a été toujours perçue comme un obstacle de taille quant à l'assimilation des femmes maghrébines, c'est le désaccord et l'incompatibilité avec les lois et le mode de vie français. C'est dans ce cadre bien spécifique que l'identité va être influencée en réécrivant le discours dominant. L'occident rattache directement la position de la femme arabe et musulmane aux contextes religieux et culturels de l'islam.

La fugue et l'errance marquent une présence non négligeable dans les œuvres de Leila Sebbar, dans un contexte de va-et-vient constant reliant toujours une culture d'élite et une culture de masse. L'objectif est de rapprocher ces frontières entre les cultures à travers un croisement culturel hybride.

⁸Bonn Charles, Préface : *Exil, quel exil ?* p.1, sous la dir de Talahite Moodey Anissa, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Université Ottawa Press, 2007.

De ce fait, introduire des œuvres littéraires proches du pays d'origine touche directement un aspect idéologique bien particulier. Évoquer des textes maghrébins de langue française constitue un appel direct pour produire une écriture de la fugue.

Effectivement dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, la présence de l'écrivain Mouloud Feraoun peut nous interpeller dans la mesure où l'allusion au *Fils du pauvre*⁹ est bien latente « *Un fils de pauvres comme beaucoup de ceux qui avaient été poussés par leur instituteur de village pour arriver jusqu'à cette école normale d'Alger, mirage et miracle* » (p 15).

Ces multiples formes de croisements présentes dans une bonne partie des œuvres de Leila Sebbar sollicitent des registres culturels différents.

Dans le même contexte, la francophonie reste cette notion ambiguë qui implique une dualité politique et historique d'une part, et les aspects culturels et sociaux d'autre part. Si dans un premier temps cette notion fait référence à toutes ces personnes qui font usage de la langue française. Dans un deuxième temps, c'est la force que véhicule cette notion à travers l'impact culturel omniprésent dans les différentes productions littéraires de ces pays francophones.

Cependant, la prédominance culturelle de la France est remise en question par différents mouvements littéraires et concepts culturels et théoriques qui ont essayé de faire face à une période coloniale et postcoloniale très longue.

La dualité culturelle émane aussi de ces pratiques et coutumes religieuses ou bien culturelles différentes des populations autochtones avec une majorité musulmane en ce qui concerne les pays du Maghreb. Mais le pouvoir colonial insiste surtout sur les mœurs de la vie qui sont adéquates avec les lois et le mode de vie français. L'identité des femmes arabes dans la vie quotidienne est assez

⁹ FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Menrad instituteur kabyle, éd. Cahiers du nouvel humanisme, Le Puy, 1950, p 206.

influencée entre une culture occidentale et une culture monolithique non occidentale.

De ce fait, nous comprenons mieux l'appartenance et la dualité culturelle de Leila Sebbar par rapport à son pays natal, là où elle a passé une partie de son enfance. Cette femme restera à jamais imprégnée de cette culture arabo-musulmane.

« Comme elles ont admiré l'enfant, les sœurs, si petit, sept ans à peine, il récitait le coran, il ne se trompait pas. Son père, qui savait le livre sacré tout entier, en témoignait. Il avait dû à sa patience, à sa ténacité, de voir construite l'école coranique dans la ville nouvelle, l'européenne Ténès qui n'en voulait pas. Il y en avait bien assez au vieux Ténès, la ville des arabes. Pourquoi une de plus, chez eux ? Ils pouvaient aller à pied, dans leurs écoles. Le père avait gagné. Les enfants musulmans, dont ses fils, auraient une école coranique. » (Sebbar, 2004, p. 28).

À noter aussi la particularité qui caractérise notre écrivaine, à savoir qu'elle n'était pas étrangère aussi à la culture française, pas seulement du fait que sa mère vient de l'Hexagone, mais par rapport à tout un ensemble de conditions réunies à cette époque.

« Souvent m'est renvoyée au visage mon identité floue, pas claire, pas nette... C'est l'attitude des journalistes à l'égard de mes livres qui m'a révélé cette instabilité identitaire. Pour moi, je sais que je suis, ce que je suis(...) Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes, mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, de mon

travail, de mes enfants, mais où je ne trouve pas vraiment ma terre... » (Sebbar, 1999, pp. 132-133).

Un classement polémique dans lequel se trouve l'écrivaine, le fait d'appartenir aux deux rives de la Méditerranée lui procure autant de malaise et d'instabilité, mais aussi une richesse culturelle et un dynamisme constant pour s'écrire et écrire sur les autres, celles et ceux qui vivent l'exil ou qui sont issus de l'exil.

Ces multiples interactions peuvent nous guider vis-à-vis d'une appartenance culturelle de notre auteure par rapport à son enfance au pays natal, mais toujours à l'écart des enfants indigènes et de la langue arabe qu'elle n'a jamais parlée. Cependant, vivre et grandir dans cette terre durant presque deux décennies ne peut être considéré comme un simple séjour. La mémoire dans ce cas joue un rôle très important, un moteur d'écriture qui renvoie l'écrivaine vers ces années d'enfance, pour produire une littérature du présent, métisse et à la croisée de l'immigration et de l'exil.

« Elle n'est pas une intellectuelle d'Algérie en exil, mais une écrivaine française au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale. La langue du père lui est revenue dans la fugue symbolique en France, qui a provoqué un retour de mémoire. Les origines familiales sont une première constatation de cette bivalence culturelle et de la position qu'elles marquent pour la personne »¹⁰

La dualité a toujours été une spécificité propre à Leïla Sebbar, la cohabitation des deux cultures a toujours existé avant même son départ en France. La culture française n'a jamais été loin durant son enfance algérienne. Néanmoins, le présent de son écriture sollicite sans cesse le passé de la terre natale.

¹⁰ Chaulet-Achour Christiane, *La position de l'observatrice. Étude de la photographie chez Leïla Sebbar*, pp 123-138, sous la dir de Laronde Michel, Leïla Sebbar, p 15, L'Harmattan, 2003.

Pour toutes ces raisons, l'appartenance aux deux cultures pousse l'auteure à écrire d'une manière consciente et volontaire, c'est un outil qui fait vivre cette liaison en reliant une culture à l'autre. Une sorte d'espace nouveau se dégage à travers une création entre deux mondes loin et proche à la fois. Cette dualité culturelle dépasse le cadre classique de la littérature maghrébine de langue française, elle se situe plus dans une écriture du croisement. Là où se rencontrent la réalité et la fiction pour raconter une enfance algérienne et un présent occidental, c'est l'identité métisse d'une bivalence culturelle omniprésente.

Chapitre II : La question de la langue

Chez Leila Sebbar, il est évident de constater une configuration linguistique très simple à première vue. La langue française constitue à la fois la langue maternelle et la langue scolaire. Par contre, l'arabe même s'il n'est pas loin, reste la langue des indigènes ; langue obscure avec des sonorités révélatrices à la fois d'un désir et d'un dégoût, c'est aussi la langue paternelle et celle du pays natal.

« Rien, ni les mots ni les pages, n'éclairent le pays de mon père. Pourtant le ciel est bleu, la mer est bleue et le soleil. Mon père appartient à sa langue, la langue absente qu'il retient. Mon père tient sa langue dans l'ombre. Elle ne parle pas, ne chante pas, ne légende pas. Il laisse à l'autre langue un vaste territoire qu'elle confisque pour l'occuper et le féconder. »¹¹

Donc, pour cette auteure, écrire en français c'est écrire en langue maternelle une littérature des origines, du pays natal. C'est ce rapport conflictuel qui résulte d'une coprésence, réelle et imaginaire des deux langues.

L'intellectuel marocain Abdelkébir Khatibi avance des propos dans le sens où :

« La langue dite maternelle est inaugurale corporellement, elle initie au dire du non-dit de la confusion avec le corps de la mère, et de ce fait, elle initie à ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine et en lambeaux »¹²

Il est évident donc que la langue première est une partie intégrante de tout individu.

¹¹ Nouvelle parue dans L'ombre - a sombra, Sigila, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, automne hiver 2005, Gris-France, p. 135-136.

¹²KHATIBI Abdelkébir, Maghreb pluriel dans GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*. Paris, Édition L'Harmattan .2006, p 91.

Si l'arabe peut être considéré dans ce cas comme une langue étrangère, écrire en français donne cette importance à la langue du père, en comblant les lacunes, en travaillant rigoureusement les aspects formels dans le but d'inscrire une réalité dans ses textes. Pour atténuer un peu les blessures de l'enfance ancrées dans l'âme de l'auteure, pour combler le vide de la langue paternelle senti dès le jeune âge. Seule l'écriture permet d'alléger ces différentes et interminables souffrances.

Que dire de cette femme née d'un père algérien, instituteur de français et d'une mère française, ayant suivi son mari en Algérie par amour. C'est le grand dilemme de la petite fille devenue écrivaine pour réconcilier ses appartenances multiples.

Dans le contexte bien particulier de la guerre d'Algérie, le père de Leila Sebbar n'a pas voulu apprendre à ses enfants sa langue maternelle, par instinct protecteur certes, mais qui n'a pas empêché sa fille de grandir enveloppée dans les sonorités de la langue arabe. Elle a toujours voulu suivre les dialogues sans comprendre le sens, tout en se fiant à son intuition pour distinguer la haine que véhiculent les mots puisque ses sœurs et elle n'ont pas échappé aux insultes des garçons indigènes. Ces filles qui s'habillaient à la française, jambes nues et aspect décontracté. Ou au contraire, les mots qui apportaient affection et confiance en écoutant surtout les conversations du père avec ses amis ou les femmes qui discutaient le soir sur les balcons et les terrasses. « *Je n'apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère.* » (Sebbar, 2003, p. 125).

Les blancs de l'Histoire et les ruptures que nous pouvons sentir dans la production de cette auteure ne l'ont jamais cependant freinée d'écrire une littérature multiculturelle. Par le biais du français comme langue d'écriture, l'ouverture sur les autres langues et surtout l'arabe dans sa présence ou son absence là hante tout le temps.

Il faut souligner clairement qu'il est toujours éprouvant et troublant de s'inventer une identité qui embrasse toutes les langues qui de près ou de loin façonnent cette identité. C'est une réconciliation en soi vis-à-vis de ces langues à travers lesquelles les souvenirs peuvent resurgir à tout moment.

« Cette expression de langue maternelle n'est peut-être pas juste, mais si l'on pense aux couples mixtes par exemple, l'enfant apprend la langue de sa mère d'abord. C'est toujours d'abord la langue de la mère qu'on apprend, on la possède avec le lait. Quand ce n'est pas la langue du père, il a à transmettre de son côté une langue, comme une mère, et il ne la transmet pas, car il n'est pas la mère justement. Et lorsque l'on est dans une situation coloniale, c'est-à-dire de rapport de dominant à dominé, c'est encore plus compliqué. Une langue qui n'a pas été transmise dès la petite enfance ne peut pas se transmettre. Elle ne peut plus se transmettre. »¹³

En somme, il se dégage certains genres de relations entre l'écrivaine et les deux langues de ses origines, mais aussi l'impact sur la relation avec le père et la langue de son peuple. L'exil dans cas se traduit par la recherche de soi qui mène vers la quête de la langue originelle. C'est pour ces raisons que la séparation linguistique demeure essentielle, d'une langue de la terre natale qui devient une langue de l'ennemi par les insultes des garçons et d'une langue maternelle à l'école ou au foyer familial. C'est à la frontière entre ces deux mondes et de ces deux langues que se dessine le conflit.

II-1- Le français comme langue maternelle

Si nous nous référons un peu à l'histoire, nous remarquons en fait le souhait et l'obstination de la France à implanter sa langue dans ses anciennes colonies par

¹³ SEBBAR Leila, Entretien réalisé par Dominique Le Boucher le 26/09/2007, Les cahiers des diables bleus, <http://lesdiabablesbleus.com.over-blog.com/article-7141030.html> . Consulté le 30/07/2014.

de multiples façons. En Algérie, c'est une campagne de désarabisation privilégiant la langue de l'occupant au détriment de la langue locale.

Dans cette optique, la France protège sa langue certes, mais elle ne peut détruire et effacer la culture et la langue arabe algérienne. S'il est indéniable que le français et l'arabe existent en Algérie, il convient de dire qu'il est aussi irréfutable que ces deux langues ne coexistent jamais, mais s'affrontent dans un désir d'amour et de conflit.

Dans le cas si particulier de Leila Sebbar et son rapport avec les langues de ses origines qui est tantôt contradictoire et insolite dans la mesure où elle ne parle pas la langue de son père, tantôt logique et compréhensible, dans le sens d'une langue française maternelle au sens propre, car c'est la langue de sa mère.

L'écriture ne fait que plonger l'écrivaine dans ce monde partagé, écrivant dans la langue de sa mère des histoires pas forcément françaises, des pensées et des souvenirs lointains, d'une enfance algérienne, arabe de surcroît. C'est une littérature étrangère à la France avec un aspect interculturel omniprésent.

« Mon père ne savait pas ce que j'apprends aujourd'hui, longtemps après, ou le savait-il et il n'en disait rien, il parlait peu. Peut-être la langue étrangère l'a-t-elle séparé des mots qu'il aurait choisis pour nous, ses enfants. À sa femme, il parle, dans la langue de la France, sa langue à elle(...) Mais les enfants, ses enfants, nés sur sa terre à lui, de son corps infidèle, il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère, il les aime, la mère de ses enfants et sa langue(...) » (Sebbar, 2003, pp.20-21)

Après dix-huit années passées en Algérie, pays natal, celui du père, l'exil est au rendez-vous. Leila Sebbar part en France pour s'installer d'une manière définitive dans le pays de sa mère. Après des études en lettres, elle devient à son tour professeure de lettres, la relation avec la langue française s'accroît davantage, une langue maternelle, du savoir et surtout celle qui fabrique ce matériau d'écriture avec ses premiers essais vers les années 1970.

Par conséquent, le rapport à la langue française va nous mener indéniablement vers deux périodes différentes dans la vie de Leila Sebbar. Dans le présent de son écriture, le français n'est qu'un outil qui lui permet de produire des œuvres dans lesquelles l'auteure revient sur son enfance algérienne, c'est donc tout le côté paternel qui refait surface. C'est dans ce contexte que cette femme se démarque comme écrivaine de l'exil. Puis, à travers ses écrits, c'est le passé qui est tout le temps ressassé, la belle langue de France lui procurait le savoir et la protection.

« Nous portions, mes sœurs et moi, en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaques qu'aucune meurtrière ne fendait(...)Citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante, au cœur même de la terre dont nous ne savions rien et qui avait donné naissance à mon père, aux garçons de sa langue, à nous, les petites Françaises, à mon frère séparé de nous, les filles, hors de la maison. Citadelle invincible, qui la protégeait ? La République ? La Colonie ? La France ? » (Sebbar, 2003, p.39)

L'usage des mots carapace et citadelle n'est pas anodin pour qualifier son rapport à la langue française, c'est une protection dans une période de l'enfance. C'est la citadelle de la petite fille, une carapace qui la protège elle et ses sœurs des enfants indigènes, ces derniers qui ne manquaient jamais une occasion d'insulter ces petites Françaises dans le chemin de l'école. Des insultes aux connotations sexuelles, des regards perçants à l'égard de ces tenues d'une autre culture portées par les filles de l'instituteur de la République et qui ont marqué l'écrivaine durant des années.

« Et nous allions, exposées, corps et âme, hors de la forteresse, ils nous attendaient, nous étions seules, trois, ils étaient nombreux, une bande pieds nus, les cheveux ras, en guenilles, ceux qui n'allaient pas à l'école de mon père, les autres portaient des chemises et des

pantalons récupérés par les mères, propres mais froissés (...) Trop visibles, vulnérables, à travers nous, ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement. Comment n'auraient-ils pas, toujours à l'affût d'un fragment minuscule de peau féminine, hurlé de joie et de colère au passage de ces jambes nues jusqu'à la cuisse et blanches, six fois exhibées, au rythme de la marche et de la courte jupe plissée qui ourlait le tablier d'école ? » (Sebbar, 2003, pp.39, 40,41).

Nous comprenons mieux à présent le choix de qualifier la langue française comme une carapace dont le rôle est la protection, c'est la langue de la République. C'est aussi une citadelle, une sorte de rempart qui repousse les insultes et le mépris des enfants indigènes.

À travers ces deux rapports distincts et complémentaires à la fois vis-à-vis de la langue française, Leila Sebbar finira par avouer en quelque sorte une certaine reconsidération à ce sujet des années plus tard. Entre des origines algériennes et une France de son présent, la langue devient alors comme un idiome de séparation et un moyen d'exprimer les blancs de l'Histoire.

Dans un cadre plus large qui implique les écrivains francophones d'une manière générale, l'écrivaine et critique littéraire québécoise Lise Gauvin préfère remplacer le nom d'écrivain francophone par celui de francographe, pour mieux le désigner. Il faut comprendre que le français dans ce cas n'est qu'un outil d'écriture pour raconter un monde qui n'est pas automatiquement celui de la France. Ainsi, c'est toute une remise en question pour définir et redéfinir le rapport à la langue française. Pour elle, ce contexte représente la même chose que le français soit la langue maternelle ou non, elle évoque aussi le rôle et le niveau de compétence du lectorat en ce sens.

« Ainsi la surconscience linguistique de l'écrivain francophone est-elle avant tout une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles, comme d'une chaîne infinie de variantes

dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat, mais d'un lectorat à provoquer autant qu'à séduire. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée. »¹⁴

Lise Gauvin constate que dans sa propre région qui est le Québec où le français est la langue maternelle pour une partie de ces concitoyens, il n'est pas facile non plus de faire usage de cette langue en littérature où l'écrivain est toujours confronté par des dualités et des contradictions, c'est le silence littéraire ou bien le *no man's langue*¹⁵. Dans son travail de recherche intitulé : *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française. Le cas d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar*¹⁶, Roswitha Geys explique qu'à travers l'analyse de Lise Gauvin L'écrivain francophone ou le « francographe » se trouve dans une situation ambiguë qui est caractérisée par des ruptures, par des contradictions, par des dualités ; il cherche à « dompter » et à « apprivoiser » toutes les difficultés féroces avec lesquelles il doit écrire.

A cet effet, le rapport de la langue maternelle qui est le français pour Leïla Sebbar reste ambigu et complexe dans la mesure où la production littéraire dépasse les limites géographiques et culturelles. Cela ne peut en aucun cas constituer un monde hermétiquement fermé sur lui-même.

II-2- Leïla Sebbar et l'arabe paternel

L'arabe est la langue qu'elle n'a jamais parlée, qu'elle n'a jamais comprise dans sa globalité d'ordre communicatif, c'est la langue méconnue dans ce sens. Or, l'arabe qu'il soit dialectal propre à chaque région, ou classique et académique, et qui rassemble toute une civilisation dans son aspect le plus large, reste une

¹⁴ GAUVIN Lise : *Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone*, Paris, Karthala, 1997, pp. 10-11.

¹⁵ Ibid., p.9.

¹⁶ GEYSS, Roswitha. *Bilinguisme et double identité dans la Littérature Maghrébine de la langue française, le cas d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar*. http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/index.html. Consulté le 17.07. 2014, p.29.

langue des origines, celle des intonations et des sonorités que l'écrivaine distingue facilement.

« En France, quand je me réveille d'une certaine manière, que ma mémoire se réveille, je vais dans les quartiers périphériques ; au début je ne sais pas pourquoi, puis je comprends que c'est pour entendre l'arabe, c'est pour entendre une langue que je ne parle pas et que je comprends pas, et que j'aime entendre »¹⁷

Dans cette optique, et en abordant la situation de Leila Sebbar par rapport à la langue de son pays natal, l'arabe constitue tout le côté paternel, une langue qu'elle n'a jamais apprise. Dans son célèbre récit rétrospectif paru en 2003 intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père*, la négation de la langue du père nous interpelle d'emblée. Mais, au fil des pages, cette négation dépasse largement le cadre purement linguistique indiqué dans le titre. D'une part, elle renvoie aux insultes et les obscénités lâchées par les enfants indigènes, de l'autre, cette langue arabe procure à l'écrivaine une certaine nostalgie de son enfance passée en Algérie « *Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. Quartiers à la périphérie, toujours. Au-delà du village colonial, de la ville, Blida la cité musulmane, Alger le Clos-Salembier* » (Sebbar, 2003, p.11).

Nous constatons qu'il y a un rejet de tous ceux qui parlent en arabe, en désignant les quartiers où ils habitent, qualifiant ces lieux comme maudits. Cela peut constituer un raisonnement compréhensible d'une petite écolière, qui appréhende elle et ses sœurs les injures dans la langue paternelle.

L'absence de la langue arabe cède la place au français comme moyen de communication à l'école, mais aussi à la maison, c'est la langue de la République. Même le père de l'auteure n'a jamais voulu apprendre à ses enfants la langue de son pays, croyant les protéger d'un éventuel mal, celui du colonisateur. Cette mise

¹⁷ SEBBAR Leila, *Confluences Méditerranée*, n°45, Printemps 2003, pp. 173-184. Propos recueillis par Catherine Dana.

à l'écart fait de l'arabe la langue interdite et inconnue. Une lacune qui va évidemment persister au fil du temps, l'auteure revient souvent sur une incompréhension surprenante vis-à-vis de cette langue.

« Je suis née dans une maison où la langue de France est la Langue. La langue arabe n'a pas droit de maison ni d'école. Mon père garde la langue de sa mère dans une terre obscure, interdite, qu'il garde de la langue séductrice. Pas de rivalité entre l'une et l'autre. L'ombre de la langue arabe la préserve. Comme s'il devait taire une langue secrète, clandestine, mon père fait silence. La langue de mon père est maudite ? C'est ce que je crois quand je franchis la clôture et parce que c'est la guerre. Mon père m'aurait protégée du diable ? Les filles de la colonie me le disent, l'autre langue, la sournoise, la félonne, langue de l'enfer sous terre, la langue de mon père est maudite et avec elle son peuple, pas sa terre conquise, la terre est française, la langue algérienne »¹⁸

Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, la langue inconnue qui rappelle la haine et les injures pour la petite écolière refait surface ainsi que tout le côté paternel et l'enfance algérienne dans l'écriture sebbarienne. C'est en exil cette fois-ci que l'écrivaine évoque une certaine nostalgie pour cette langue, méconnue certes, mais toujours présente et familière. Une langue avec des sonorités et des mélodies, de douceur et de quiétude.

Dans cette optique, nous allons essayer de mieux comprendre les multiples rapports de notre écrivaine vis-à-vis de la langue de son père.

Il est nécessaire de rappeler que Leila Sebbar ne parle pas cette langue, malgré le fait qu'elle a grandi elle et ses sœurs en Algérie, elles n'ont jamais donc

¹⁸ SEBBAR Leila, *L'ombre de la langue*. Nouvelle parue dans *L'ombre, a sombra-*, pp. 135-136, *Sigila*, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, automne hiver 2005, Gris-France.

vécu au milieu des femmes où les traditions et la culture traditionnelle se transmettent à travers les générations. C'est dans la culture française moderne que les parents ont éduqué leurs enfants. Même si parfois l'écrivaine évoque ses rapports avec la langue de son père à travers les entretiens qu'elle accorde ou tout simplement via les médias, c'est dans une bonne partie de ses œuvres littéraires qu'elle aborde d'une manière profonde et émouvante ses rapports avec cette langue.

-Langue interdite, langue inconnue : nous ne pouvons passer sous silence le mutisme du père de l'écrivaine par rapport à la langue de ses origines, ce choix va affecter sensiblement Leila Sebbar dans sa vie, chose qui sera ressassée dans ses écrits. Ainsi, c'est la langue inconnue et interdite par son absence qui provoque avec le temps un manque qui ronge l'écrivaine « *L'interdit de la colonie, mon père le fait sien, que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de langue. Son silence les protège.* » (Sebbar, 2003, p.22).

Cette interdiction paternelle est lourde de conséquences, provoquant un malaise profond chez l'auteure. Le silence du père rend sa langue absente et interdite, c'est une partie de ses enfants qui sera abandonnée à jamais, voir même pour les générations futures, elles aussi étrangères à cette langue. L'exil pour Leila Sebbar est au pluriel, il s'agit d'un exil de la langue dans ce cas.

«Son silence les protège. C'est ce qu'il pense et, depuis que des enfants lui sont nés corps et langue divisés, il en est ainsi, il doit être ainsi, jusqu'à la prochaine génération des enfants, étrangers au delà des mers, hors de lui, à qui il a parlé dans la langue de l'exil, l'unique désormais, avec l'accent et la voix et le rire ou la colère de sa terre absente, abandonnée. Interdite ? » (Sebbar, 2003, pp.22-23).

De ce fait, l'interdiction a pour conséquence que cette langue soit étrangère, c'est la langue inconnue. Des années plus tard, elle a toujours gardé le son de cette langue, la mélodie, mais aussi la violence du verbe et de la brutalité. C'est à

travers ses personnages aussi que Leila Sebbar évoque cette blessure d'un exil de la langue.

Dans le premier volet de sa trilogie *Shérazade* intitulé *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, le rôle de la langue arabe dans la quête identitaire est très important. L'écrivaine jongle entre deux personnages principaux où l'enfance algérienne et la méconnaissance de la langue arabe nous interpellent. Dans cette fiction, la volonté de connaître cette langue est surprenante, de même qu'une ressemblance frappante avec l'auteure.

« Chaque fois qu'elle voyait une inscription sur une affiche, écrite en caractères arabes, elle sortait un carnet chinois réservé à cet usage, et notait avec application les mots, les phrases, elle ne savait pas très bien, vérifiait après la copie, si elle n'avait pas commis d'erreur(...)Elle voyait de plus en plus de graffiti en lettres arabes, si elle voulait tout relever(...)Une fois elle recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe et c'est à la dernière qu'elle vit, écrit en lettres latines majuscules au-dessous du texte arabe- Slogan ?Poème ?Chanson ?Injures ?- LANGUE INCONNUE »
(Sebbar, 1982, p. 207).

Nous remarquons le caractère assez distinct du slogan très révélateur à propos de cette langue inconnue. Dans cette dernière station de la ligne du métro, c'est alors le début d'une aventure identitaire bien ficelée à travers l'apprentissage de la langue des origines, la suite de la trilogie est menée en ce sens.

-Langue de violence et de brutalité : ce rapport avec la langue arabe pour l'écrivaine remonte à son enfance, sur le chemin de l'école où elle et ses sœurs essayaient toutes sortes d'insultes de la part des garçons indigènes. Les trois sœurs étaient très différentes des filles algériennes en s'habillant à la française, jupes courtes et jambes nues « *Ces mots qu'ils sont interdits, que je ne dois pas retenir, je les prononce, mes sœurs je ne sais pas, j'ignore le sens précis des mots, mais je suis sûre que l'insulte est sexuelle* » (Sebbar, 2003, p.37).

Nous notons aussi que le rapport de violence de la langue arabe n'a jamais dépassé la parole, l'auteure précise à chaque fois que la violence physique n'a jamais eu lieu. C'est l'une des raisons principales qu'il la poussé elle et ses sœurs à garder le silence en cachant tout le temps à leur père l'attitude des enfants indigènes « *Mon père n'a pas entendu les mots criés vers nous, contre nous. Les mêmes, à l'aller et au retour. Les petites filles étrangères qu'on insultait à distance, les filles du directeur qu'on n'approchait pas....Silence. Silence de mon père aussi. Il a lu, je le sais, mais il se tait, et ne demande rien.* » (Sebbar, 2003, p.36).

Si le silence du père n'a pas permis à Leila Sebbar et ses sœurs d'apprendre la langue arabe pour de multiples raisons, le silence des enfants résulte de cette ignorance du sens de ces insultes. Mais aussi pour éviter d'éventuelles confrontations entre le père protecteur d'un côté, et des garçons indigènes de l'autre, ses propres élèves dans l'école de la République.

-Langue de beauté : le rapport ici est lié à la beauté de la langue arabe, c'est tout le côté acoustique qui fascine tant l'écrivaine. Petite fillette, elle entendait par la fenêtre entrouverte son père et ses amis, mais aussi les femmes se parlant entre elles d'un balcon à un autre ou sur les terrasses des maisons. Par les rires et les sons doux, elle a toujours su traduire le calme et la quiétude de ces paroles. Même si elle ne comprenait rien, cette beauté langagière lui procurait admiration et sécurité.

« Mon père était calme, il parlait avec les pères de ses élèves, des voisins, dans sa langue, près de nous, les mots n'étaient pas les mots de la colère, ils pouvaient être joyeux, je le sentais parce que mon père riait doucement en parlant, complice, comme avec un frère. Je ne comprenais pas la langue de mon père, je l'entendais, dépourvue de sens, et je savais, à la voix, que mon père n'avait rien à craindre » (Sebbar, 2003, pp.18-19).

C'est donc ces sons, des intonations et des accentuations qu'elle a gardés de la langue de son père, elle a toujours su distinguer la voix de ce dernier dans une langue de beauté et de fascination.

-Langue sacrée : pour mieux échafauder le rapport existant entre l'écrivaine et la langue arabe avec son caractère sacré, nous avons jugé utile d'établir d'abord une distinction entre l'arabe dialectal et l'arabe classique.

D'un côté, l'arabe dialectal peut être considéré comme un idiome utilisé par une écrasante majorité de personnes dans un pays ou une région. En Algérie, ce dialecte est le moyen de communication quotidien, utilisé par toutes les catégories sociales.

D'un autre côté, l'arabe classique est la langue sacrée et officielle de l'état. Ce côté sacré de la langue est étroitement lié au coran et à la vie religieuse d'une manière générale.

Force est de constater que ce rapport à la langue arabe et à la différence des précédents rapports est lié beaucoup plus à la langue arabe classique.

De ce fait, même si Leila Sebbar a passé son enfance au pays natal, celui de son père, c'est dans une culture française occidentale que ses parents l'ont élevée elle et ses sœurs. Donc, à l'écart de la culture arabo-musulmane, mais aussi loin de la langue sacrée de l'Islam, celle du Coran.

Dans sa trilogie *Shérazade*, l'auteure évoque à de multiples reprises ce rapport et cette fascination à la langue arabe classique. Le dernier volet de cette trilogie intitulé *Le fou de Shérazade* raconte les péripéties d'une fugueuse dans un pays du proche orient. C'est en prison que ce personnage se met à apprendre le Coran, grâce à cette langue, sa situation s'est améliorée, comme un remède et une échappatoire « *On ne la fouille plus depuis qu'elle lit le Coran. On la nourrit normalement, elle se lave plus souvent, le jeune geôlier n'a pas cherché à la violer, comme l'autre. Elle commence à apprendre par cœur des sourates qu'elle*

récite au chef, qui ne l'interroge plus lorsqu'elle vient dans la pièce où une vieille table de bois blanc sert de bureau. » (Sebbar, 1991, p.74).

Le respect que peut imposer la langue arabe classique à travers le Coran procure à cette langue non seulement un côté sacré, mais aussi salvateur et protecteur.

II-3- Le statut de la langue : Interdits et transgression

Au fil de ses écritures, la quête identitaire constitue un des axes forts de la poétique de Leila Sebbar, donnant ainsi une brèche pour un nombre conséquent à de multiples quêtes à l'intérieur même de la quête identitaire. Le travail et l'investissement sur la langue elle-même dégagent un motif récurrent tout au long de ses écrits « *L'énigme de la langue absente que mon père garde secrète derrière la langue commune à la famille qu'il engendre, ces énigmes-là font l'objet de mes livres. Elles sont l'offrande du silence à la lettre, ce qui fait que je suis l'écrivain que je suis, le scribe de mon père* » (Sebbar, 2007, p.87).

L'absence de la langue paternelle est qualifiée donc par l'écrivaine comme une énigme, c'est la langue étrangère que le père n'a pas voulu transmettre à ses enfants. Par le biais de l'écriture, la littérature offre à l'auteure d'innombrables façons de combler ces lacunes, de justifier cette absence, de dévoiler une identité à cette langue secrète. L'objectif est de s'affranchir par un dialogue constant entre les deux extrémités de son identité.

II-3-1- L'interdit parental

Il est légitime à présent d'établir un lien qui nous paraît primordial entre les différents rapports qu'entretient Leila Sebbar avec la langue maternelle et la langue paternelle qui gravitent autour de son identité. L'obstination de son père d'éviter à ses enfants le contact avec la langue de son pays constitue une énigme et

un vide que l'écrivaine veut combler par diverses manières. Cet interdit parental donne des thématiques variées et des récits bien ficelés à cet effet.

Ainsi, la fugue représente une figure récurrente dans l'écriture sebbarienne, elle se traduit par ces révoltes d'adolescents rebelles, en se présentant comme une évidence qui doit survenir inéluctablement. C'est une rupture importante pour aboutir à l'émancipation, elle reflète aussi l'espoir des idées nouvelles et l'affranchissement d'une bonne partie des conventions sociales. Parfois, c'est l'impasse, ces adolescents rebelles refusent toutes sortes de domination, ils ont comme une soif d'aventure et d'évasion.

Dans cette perspective, les protagonistes réunissent des caractéristiques bien particulières. Issus d'un exil parental d'une génération immigrée en France, mais aussi leur propre exil par la fugue et l'abandon de la maison familiale. La configuration entre la culture maghrébine et arabo-musulmane se situe dans l'animation des personnages à travers la fugue « *Les coups de son père la forceraient un jour à s'enfuir, peut être à se suicider, mais elle n'y avait jamais pensé vraiment ; on lui avait dit que chez les musulmans on se suicide pas. Son père et sa mère étaient musulmans. Son père lui disait souvent toi, une musulmane, mais elle ne faisait pas la prière comme son père* » (Sebbar, 1989, p.186).

Dans le cas échéant, deux romans suscitent notre intérêt dans la mesure où la figure de la fugueuse est particulièrement dynamique en ce qui concerne les personnages féminins.

Le premier, paru en 1981 et intitulé *Fatima ou les algériennes au square*. Le second, c'est le premier tome d'une trilogie qui a pour titre *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* paru en 1982.

Quant aux personnages masculins fugueurs, un roman se distingue dans ce sens et qui est intitulé *Le chinois vert d'Afrique* publié en 1984.

Nous remarquons que les trois œuvres citées ci-dessus parues à quelques années d'intervalle partagent un point géographique commun, la France. Dans une époque où nous pouvons observer de multiples changements, les descendants issus de l'immigration maghrébine présentent diverses identités en décalage avec la

génération des parents, mais aussi avec la culture occidentale. Entre la culture et les traditions des deux côtés, c'est toute une jeunesse qui est partagée.

L'autonomie et l'émancipation tant convoitées par les personnages rebelles se heurtent souvent à l'interdit parental. Cette situation de crise d'un désir de vivre pleinement en dehors des obstacles que peut exiger une éducation conservatrice dans un pays occidental.

Dans *Fatima ou les algériennes au square* et *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, les deux personnages principaux sont des filles jeunes nommées respectivement Dalila et Shérazade.

Si les histoires sont différentes l'une de l'autre, l'émancipation et la volonté de rompre avec la domination patriarcale constituent un point en commun entre ces deux protagonistes. Cependant, en évoquant l'interdit parental, il est nécessaire de souligner l'importance du rôle de la mère, dans la mesure où c'est elle qui complète les exigences de l'homme pour une bonne éducation des enfants. Dans la maison, espace familial et clos, elle est la gardienne de ce système patriarcal. En établissant une analyse rigoureuse sur la société algérienne, Pierre Bourdieu, grand sociologue français affirme que :

« La supériorité des hommes a pour conséquence paradoxale l'existence d'une société féminine relativement autonome qui, vivant dans un univers clos, demeurant exclue des responsabilités essentielles, et même, dans la majorité des cas, des enseignements religieux, exerce, sur la société masculine, une influence profonde, tant à travers la prime éducation qu'elle donne aux enfants et par laquelle se transmettent les croyances magiques et les pratiques rituelles, que par la résistance souterraine et secrète, mais non

moins efficace, qu'elle oppose à toute modification d'un ordre traditionnel dont elle est apparemment la victime »¹⁹

Nous comprenons mieux à présent le désir de l'écrivaine à s'opposer et de mettre fin à cette domination stricte qui puise dans les codes et les traditions relatifs au pays d'origine, le tout dans des espaces et dans des sociétés diamétralement différents.

Dans ses écrits, Leila Sebbar a toujours essayé de répondre au besoin de cette jeunesse, et pour le sexe féminin de surcroît. Pour laisser place à une mobilité féminine en quête de rêves et de liberté, pour rompre les barrières spatiales et atteindre un monde légitime.

Dalila raconte le régime strict imposé à son amie originaire du Maroc, celui d'un contrôle rigoureux de la part des parents. Le calvaire est celui aussi de Dalila et de toutes ces jeunes filles écartelées entre deux univers.

« Son père l'avait obligée à quitter le lycée (...) Elle s'était laissée faire; comme depuis toujours elle avait obéi. On la chronométrait du lycée à la maison et elle n'était jamais en retard. Lorsqu'elle allait chez des copines ou à la bibliothèque, un frère la surveillait. Elle n'avait jamais quitté les cités de la région parisienne où elle était arrivée à l'âge d'un an (...). Elle n'avait jamais pris le métro ni le train (...). Elle n'allait pas au cinéma. » (Sebbar, 1981, p.183).

Les interdictions parentales poussent donc vers une quête de liberté, un désir de s'affirmer nécessaire pour l'adolescente qui parfois peut frôler l'exploitation sexuelle ou même la prostitution. La faiblesse et la naïveté de la jeune fille qui a rompu avec le milieu familial et social provoquent en elle une volonté de combler un manque d'affection dans un univers vaste et confus. Mais l'idéal tant espéré peut conduire aussi au sacrifice et à l'aliénation du corps, celui-ci devient un objet passif.

¹⁹ BOURDIEU Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, P.U.F, 1985, pp. 86-87.

À la différence des deux romans cités auparavant dont la quête de l'affranchissement passe par la fugue et la rupture avec les codes imposés par les traditions patriarcales pour les personnages adolescents féminins, Leïla Sebbar, dans *Le chinois vert d'Afrique*, opte pour un garçon fugueur cette fois-ci, qui a des origines algériennes et vietnamiennes. Mis à part le changement de sexe du personnage clé de l'histoire, les péripéties de ces fugueurs sont intimement proches. Ce n'est pas juste un refus de soumission à une banale assimilation, mais par le biais d'une nouvelle identité, il s'agit d'un ensemble culturel hétérogène qui est visé. C'est tout un processus identitaire confiné à travers des stratégies adéquates, dans une écriture qui tisse des liens entre les personnages pour se réappropriier des identités nouvelles, celles de l'exil.

« La face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés »²⁰.

En somme, la quête identitaire se traduit donc par ce passage de frontières pas uniquement géographiques, mais aussi morales, sociales et culturelles. Ainsi, le cas de notre écrivaine ne se traduit pas forcément par cette double exclusion de l'enfermement et de la surveillance rigoureuse. Néanmoins, la mixité et le statut de la langue favorisent le fait qu'elle oscille entre interdit et transgression. Ses personnages ne sont pas très différents de sa propre réalité, qui cumule les lacunes et les blancs de l'Histoire, car à travers la fiction, le silence et les blessures trouvent des remèdes que seule la littérature peut offrir.

²⁰KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, cité par Jean-Louis Hippolyte dans « Storytelling of the Run in Leïla Sebbar's *Shérazade* », dans *Maghrebien Mosaic : A Literature in Transition*, sous la direction de Mildred Mortimer, Boulder, Lynne Rienner, 2001, p. 294.

II-3-2- Formes et signification de la transgression

Comme nous l'avons constaté dans les pages précédentes, le phénomène de la double appartenance relatif à Leïla Sebbar qui se manifeste par les dualités sociales et culturelles nous conduit à un effet de croisement de plusieurs frontières, pas seulement d'un point de vue géographique, mais aussi des frontières morales, sociales et ethnoculturelles. Ainsi, le désir de se libérer s'avère vital, écrire devient un besoin urgent et qui va unir deux mondes si proches et si lointains à la fois. Le passé resurgit dans les écrits de l'auteure, l'absence de la langue du père est omniprésente, les insultes des garçons indigènes sont incrustées dans sa mémoire.

L'écriture résulte d'un désir ardent tant les plaies du passé n'ont pas trouvé des remèdes. Écrire une enfance algérienne par le biais de la langue française, celle de sa mère. Une sortie de l'anonymat se trace et qui s'oppose à une dissimulation dans le groupe, car le métier d'écrivain suppose une certaine présence dans la scène publique.

Nous pouvons à présent évoquer une transgression liée à l'espace, il n'est plus étroit et réservé aux femmes, celui de la maison familiale. Ensuite, c'est la transgression des sexes où les barrières sont écartées, laissant donc un espace mixte, celui où la femme croise l'homme dans plusieurs lieux. De ce fait, la pratique transgressive vise essentiellement les normes patriarcales englobant dans le tas tous les aspects sociaux, culturels, et religieux. Il faut rajouter dans ce contexte que la transgression se manifeste à travers plusieurs procédés, à savoir ; la fugue, l'errance et surtout la sexualité.

« Nous n'avons pas libéré la sexualité, mais nous l'avons, exactement, portée à la limite : limite de notre conscience, puisqu'elle dicte finalement la seule lecture possible, pour notre conscience, de notre inconscience : limite de la loi, puisqu'elle apparaît comme le seul contenu absolument universel de l'interdit; limite de notre langage : elle désigne la ligne d'écume de ce qu'il peut tout juste atteindre sur le sable du silence. (...) Peut-être

pourrait-on dire qu'elle reconstitue dans un monde où il n'y a plus d'objets ni d'êtres ni d'espaces à profaner, le seul partage qui soit encore possible. Non pas qu'elle offre de nouveaux contenus à des gestes millénaires, mais parce qu'elle autorise une profanation sans objet, une profanation vide et repliée sur soi, dont les instruments ne s'adressent à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Or une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, – n'est-ce pas à peu près cela qu'on pourrait appeler la transgression? »²¹.

Ces propos de Michel Foucault nous orientent aussi vers le rôle de la réception, puisque l'effet de la transgression converge aussi vers le lecteur. Ce dernier n'est pas le même dans la mesure où la transgression provoque diverses opinions.

En choisissant d'intituler sa nouvelle *La fille des collines* parue en 1994, Leila Sebbar applique donc cette rupture avec la tradition qui exige pour la femme de rester à la maison. L'écrivaine va mettre en scène des péripéties qui vont conduire l'héroïne de cette nouvelle à franchir les obstacles, dépasser le seuil de l'espace féminin clos pour aller vers l'espace public réservé beaucoup plus aux hommes.

Cette petite fille algérienne qui brise un tabou en allant s'entraîner avec ses frères dans les collines pour devenir un jour, une marathonnienne. Ce courage au féminin nous montre une image transgressive des frontières de l'univers de la femme vers un univers plus vaste, réservé aux hommes.

Cette volonté de s'entraîner dans les collines pour être un jour une marathonnienne peut aussi traduire les exigences de ce genre d'activité sportive qui nécessite l'endurance et la capacité d'avoir le souffle long. Ces caractéristiques qui peuvent aider ces femmes dans leur combat difficile et éprouvant, celui de l'émancipation.

²¹FOUCAULT Michel, *Préface à la transgression*, Critique, vol. 19, juillet 1963, pp. 751-752.

« Elle allait sur le seuil de la maison, le grand portail vert grinçait, elle regardait la rue, le terrain vague, les collines plus loin. Elle ne les voyait pas, ils couraient déjà entre les arbres et les buissons, les garçons et la petite »²².

Nous remarquons que contrairement à cette petite fille, sa mère n'a pas osé franchir le seuil de la porte en cherchant sa protégée qui n'est pas à la maison, là où elle aurait dû être. Cette mère qui assure son rôle de gardienne de la tradition d'une société patriarcale, celui aussi de la transmission à travers les générations.

Des années plus tard, l'écrivaine renoue avec le même procédé dans sa nouvelle *La fille avec des pataugas* publiée en 2003. Si le temps du récit évoque un passé colonial durant la guerre de libération, la portée de cette nouvelle est de montrer une volonté de transgresser les frontières jusque-là infranchissables. C'est l'histoire d'une fille qui veut participer avec les hommes à la libération de son pays contre le colonisateur français en rejoignant le maquis. Pourtant, une photo d'elle vêtue en soldat et c'est la rumeur qui se répand à la vitesse de la lumière, d'une fille qui a rompu avec les traditions de la société, qui a osé rejoindre un espace réservé aux hommes même pour la bonne cause « *Elle entend, accolés au nom de sa fille : café...cabaret...photographie...Ces mots que la décence interdit, ces mots qui suffisent à déshonorer une fille, sa mère, son père, la famille, le clan de génération en génération, et qui contraignent au bannissement, jusqu'à la géhenne, pour l'éternité* »²³.

Nous remarquons que le choix des personnages n'est pas anodin dans la mesure où l'âge ciblé est celui de l'adolescence, donc une jeunesse qui porte en elle l'espoir de l'émancipation des pratiques ancestrales. Contrairement aux mères qui ne peuvent dépasser le seuil de l'espace qui leur est réservé, elles-mêmes gardiennes de ces pratiques d'une société patriarcale.

²² SEBBAR Leila, *La fille des collines*, Libération, le 07 novembre 1994. Nouvelle qui figure dans le recueil *Sept filles*, Thierry Magnier, 2003.

²³ SEBBAR Leila, *La fille avec les pataugas*. Dans *Sept filles*, Thierry Magnier, 2003, p. 49.

En somme, la transgression peut avoir de multiples facettes, la rupture avec des interdits anciens qui sacralisent tout ce qui entoure le côté familial, sentimental ou bien des relations intimes. La discrétion représente dans ce cas une caractéristique fondamentale.

D'une manière générale, toute écriture étant transgression d'un interdit, un acte valable pour les hommes et les femmes. Mais dans les écrits féminins, le champ de transgression demeure plus large. Comme le dit Béatrice Didier, la transgression est autre chez la femme : « *Je veux bien que toute écriture soit transgression, et qu'écrire soit pour l'homme aussi enfreindre un interdit. Disons simplement que la transgression sera double ou triple chez la femme. Il s'agira non seulement de transgresser l'interdit de toute écriture, mais encore de le transgresser par rapport à l'homme et à la société phallogratique* »²⁴.

C'est par le biais d'un aspect romanesque très élaboré que la femme écrivaine anime les protagonistes de l'histoire, des jeunes femmes, rebelles, qui cherchent le chemin de l'émancipation. Elles constituent le fil conducteur de ces œuvres avec un choix assumé et une volonté de sincérité où le retour au passé trouve un sens logique pour répondre aux multiples interrogations qui restent en suspens.

Le cas de notre écrivaine émane de cette efficacité d'une expérience qui oscille entre la culture traditionnelle et celle de l'occident, la transgression devient un enjeu culturel primordial. L'entre-deux, l'espace périlleux et confus, mais très fertile que l'auteure occupe par ses écrits. Ce sont des histoires qui mettent en scène l'exil, le métissage et l'affranchissement sous de multiples facettes où l'enfermement par des convictions et le refus des usages occidentaux donnent un sentiment de non-appartenance.

²⁴ DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1973, pp.16-17.

Chapitre III : La quête des origines

« *Je pense à une identité non pas archaisante dévoreuse de soi-même, mais dévorante du monde, c'est-à-dire faisant main basse sur tout le présent pour mieux réévaluer le passé et, plus encore, pour préparer le futur. Car enfin, comment mesurer le chemin parcouru si on ne sait ni d'où l'ont vient ni où l'ont veut aller* »²⁵.

Nous avons jugé pertinent d'entamer ce titre avec cette réflexion très poétique et significative à la fois d'Aimé Césaire, figure emblématique du mouvement de la négritude, montrant ainsi le caractère universel de l'aspect identitaire.

Dans le cas particulier de notre écrivaine, le processus d'affirmation identitaire omniprésent dans ses œuvres ne néglige en aucun cas l'importance accordée à l'histoire algérienne, car la relation étroite avec la France est indéniable. La violence de ce passé s'invite dans ses écrits littéraires sous de multiples formes, les lourdes pertes humaines de la guerre de libération ne laissent aucun indifférent. Mais ce sont ces violences conflictuelles des langues, des cultures et des sociétés qui restent imprégnées dans la durée.

Leila Sebbar a produit des récits où les personnages souffrent des violences verbales, elle, qui a connu les insultes des enfants indigènes sur le chemin de l'école. La peur et le sentiment d'insécurité traduisent aussi une image de la guerre, surtout lorsqu'il s'agit d'appartenir aux deux camps à la fois. Se situer dans cette terre natale qui est l'Algérie, le pays de son père tout en ayant une mère française, en parlant sa langue à elle et en adoptant un mode de vie occidental de surcroît.

Dans cette optique, la quête des origines bute souvent sur ces pans de l'Histoire, des violences et des souvenirs, d'une double appartenance. Avec tout ce que cela peut impliquer à travers les multiples confrontations des dualités sociales et culturelles.

²⁵ CESAIRE Aimé, *Discours sur la négritude*, <http://genius.com/Aimé-Césaire-discours-sur-la-négritude-lyrics>.

*« Et moi, fille, dans cette histoire de langue, d'origine ? J'étais la fille de ma mère, je parlais dans sa langue, j'existais quand je disais à mes inquisitrices : **ma mère est française**, j'ajoutais : **métropolitaine, de France**. Mon origine, c'était là où ma mère était née, avait vécu.....Ton père es français ? Pourquoi tu t'appelles comme ça ? C'est pas un nom français » (Sebbar, *L'arabe comme un champ secret*, bleu autour, 2007, p .17).*

Le sentiment donc, émane de cette distinction des autres vers une adaptation à la société. Les fractures identitaires dues aux violences éprouvées ne facilitent en rien à l'aboutissement voulu, celui de trouver sa place dans la société. Le fait de briser le silence qui pèse depuis le temps peut s'avérer vital, car seule la résistance contre le discours dominant peut soulager l'esprit. Une résistance dont le principal objectif est celui d'une quête des origines, par le biais de l'écriture ; réécrire l'Histoire ou plutôt le silence de cette Histoire, celui de la langue du pays natal, d'une langue méconnue et étrangère.

Ainsi, l'auteure a toujours voulu établir un lien entre son histoire personnelle et la grande Histoire, d'où le rapport permanent entre l'Algérie et la France, entre identité personnelle et identité collective.

« Je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire à la lisière, frontalière ; en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent. Un déséquilibre qui aujourd'hui, après des passages, des initiations amoureuses et politiques, me fait exister, me fait écrire. Un déséquilibre qui, lorsque je suis venue en France pour y rester, a failli plus d'une fois me voir-comme ma jeune sœur qui était venue passer une année avec moi dans la ville du Midi où je me retrouvais après l'Algérie-enfermée, séquestrée volontaire de jour et de nuit, schizophrène et anorexique mutique...Elle est repartie à Alger. Moi, je suis restée,

maintenue artificiellement dans la vie sociale et intellectuelle à cause d'une passion à distance et que je ne pouvais vivre que loin de la France et loin de l'Algérie... » (Sebbar, 1986, pp.28-29).

À travers cette situation très particulière, le signe de filiation n'a jamais été rompu. Dans une double appartenance et l'exil de surcroît, Leila Sebbar n'a jamais eu l'idée d'écrire avec un pseudonyme, surtout que son père lui a donné son accord d'écrire avec son nom, elle qui appréhendait son usage à des fins publiques. L'importance de cet acte nous montre l'intérêt de garder cette filiation même par le biais de l'écriture, c'est ce lieu entre elle et sa terre natale et avec l'Histoire, une façon de rapprocher les deux rives de la Méditerranée.

D'une manière générale, l'expérience vécue par les écrivains exilés les incite à écrire, à faire revivre tout un passé en restant dans son présent, à ce croisement de cultures, à toutes ces situations parfois inconfortables dans lesquelles ils se trouvent. Ils produisent une écriture de réappropriation d'un espace, là où la littérature leur permet de trouver le pays perdu, et celui qui a été adopté.

Dans un recueil d'articles intitulé *Patries imaginaires* de Salman Rushdie²⁶ paru en 1993, l'intellectuel et écrivain britannique d'origine indienne évoque avec pertinence la situation de la double appartenance et de l'exil, lui qui est un héritier de deux cultures que tout oppose. Il parle de ces écrivains qui lui ressemblent en ces termes :

« Il se peut que les écrivains qui se trouvent dans ma situation, exilés, émigrés ou expatriés, soient hantés par un sentiment de perte, par la nécessité de reconquérir un passé, de se retourner vers lui (...). Mais si nous nous retournons, nous devons aussi savoir - ce qui fait naître de profondes incertitudes - que notre éloignement physique

²⁶ **Ahmed Salman Rushdie**, né le 19 juin 1947 à Bombay, est un écrivain britannique d'origine indienne. Son style narratif, mêlant mythe et fantaisie avec la vie réelle, a été qualifié de réalisme magique. Objet d'une fatwa de l'ayatollah Rouhollah Khomeini à la suite de la publication de son roman *Les Versets sataniques*, il est devenu un symbole de la lutte pour la liberté d'expression et contre l'obscurantisme religieux (dans les médias occidentaux principalement, la personnalité étant critiquée dans de nombreux pays. https://fr.wikipedia.org/wiki/Salman_Rushdie .

(...) signifie presque inévitablement que nous ne serons plus capable de reconquérir ce qui a été perdu ; qu'en bref, nous créons de fictions, non pas des villes ou des villages réels, mais des patries imaginaires. »²⁷.

Dans une bonne partie de ses œuvres, la quête de l'Algérie est omniprésente pour Leila Sebbar, elle est celle des origines de cette terre natale, de son nom, celui du père et de son peuple. Cette femme veut comprendre et cerner tout un système de références, l'importance du statut de la langue arabe qu'elle n'a jamais parlé, de l'histoire qui n'a jamais révélé tous ses secrets pour mieux comprendre les difficultés que rencontrent les enfants de l'immigration. Ces enfants qui partagent avec elle ce statut ambigu et complexe. Dans ce contexte, le passé reste toujours présent dans son esprit, ne pas l'évoquer représente une source d'angoisse permanente.

Ce cas de figure retrace la vie de l'auteure, surtout d'une enfance passée en terre natale, c'est tout le côté collectif, celui d'une nation et de sa culture, la rencontre avec l'autre renvoie à cette confrontation avec une autre mémoire ; c'est un croisement multiple à travers différentes mémoires.

D'une part, une mémoire individuelle où les personnages s'échangent des souvenirs personnels, c'est une présence de l'autre qui est indispensable pour faire revivre cette mémoire et lui donner un sens dans l'histoire, car on ne peut cacher une mémoire éternellement. D'autre part, une mémoire collective, qui témoigne de génération en génération d'être des personnes exilées, de vivre loin d'une partie de soi-même, qui a sa propre Histoire et sa propre identité.

III-1- Récit d'une enfance algérienne

L'enfance a été toujours un sujet de prédilection pour Leila Sebbar, de cette période où elle a vécu en Algérie à l'époque coloniale. Elle a toujours évoqué cette

²⁷ Rushdie, Salman, *Patries imaginaires*, Christian Bourgois, Paris, 1993.

période avec des émotions souvent perceptibles, son enfance à elle, mais aussi celle de ceux et celles qui ont vécu l'exil après des années.

« Les enfants guettent, épient les mots, les gestes. Curieux jusqu'à l'obsession, sensibles et rêveurs. Ils questionnent les secrets de l'univers, du langage, des adultes, leurs manières bizarres et leurs fêtes religieuses chrétiennes, musulmanes, laïques... Regard aigu de ces enfants sur les autres, grands et petits, sur le désordre du monde, la création divine, juste ou injuste, les effets dévastateurs des guerres coloniales et des guerres civiles... Ils seront écrivains. »²⁸

La quête des origines dans l'écriture de Leila Sebbar représente une mouvance littéraire assez particulière. Un va-et-vient permanent et complexe, évoquant le passé et le présent, mais aussi l'Algérie et la France. Solliciter la mémoire s'avère pour l'écrivaine un exercice vital, cela permet de mieux vivre l'exil de son présent, celui d'une France à l'écart de ses anciennes colonies.

Notre écrivaine n'a jamais cessé de revivre son enfance passée dans le pays natal, des années vécues dans une Algérie française à côté du peuple de son père et de sa famille. Ils étaient tous là, juste à côté, sans les connaître vraiment.

Cette période de l'enfance est reprise dans de nombreux ouvrages de Leila Sebbar à travers différents procédés d'écriture, l'auteure revient sur une époque de sa vie, celle qui fait resurgir d'innombrables souvenirs, d'un enfant à la croisée des chemins, entre les deux rives de la Méditerranée.

Dans cette optique, il nous semble important d'aborder le sujet du récit de l'enfance, qui désigne souvent des créations littéraires particulières. Il est intimement lié aux œuvres autobiographiques, frôlant parfois la fusion avec celles-

²⁸ SEBBAR Leila, *Une enfance outremer*, Seuil, Paris, 2001, p.8.

ci, il peut être considéré comme un moyen d'identification de l'autobiographie. « *Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est(...) de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative* »²⁹.

Cette place significative évoquée par Philippe Lejeune désigne souvent le début des ouvrages autobiographiques, surtout si l'auteur garde une certaine chronologie des événements marquants de sa propre vie.

Une des définitions pertinentes du récit d'enfance est celle proposée par Jean Salesse, pour qui :

*« Un récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être »*³⁰.

Nous pouvons considérer dans ce cas une certaine distance entre l'enfant qui est un personnage du passé et l'adulte comme narrateur du récit. La mémoire affronte les bouleversements du temps, les rapports sont très différents entre le **Moi** de l'enfant et celui de l'adulte. Il s'agit d'une situation très complexe dans l'exercice de l'écriture, l'écrivain replonge dans ses souvenirs comme narrateur d'une période de sa vie, tout en essayant de reconstruire une autre voix, celle de l'enfant. C'est d'ailleurs la distinction majeure que montre Philippe Lejeune entre le récit autobiographique classique et le récit d'enfance.

« Dans le récit autobiographique classique; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. (...) Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du

²⁹ LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*. Paris, Seuil, 1970, p.19.

³⁰ SALESSE Jean : *Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des: Mémoires d'outre- tombe*, Revue des sciences humaines, N°.222, Université de Lille III, 1991, p.11.

naturel) autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme. »³¹.

Il est question donc de fabriquer une voix enfantine par le narrateur adulte afin de produire des effets ciblés sur le lecteur par le biais d'une reconstitution des souvenirs, d'une remémoration qui se dévoile autrement, fruit du temps et des années.

Ainsi, la quête des origines pour Leila Sebbar passe donc par cette enfance algérienne qui finalement constitue un élément majeur dans une bonne partie de sa production littéraire.

L'objet de notre étude sur le récit de l'enfance dans cette partie de notre travail reste restreint, puisque nous voulons surtout mettre l'accent sur l'enfance de l'auteure pour mieux cerner la quête des origines et tout le volet des enjeux identitaires. Aussi, il faut noter que l'enfance de l'écrivaine est présentée sous différentes manières, à travers la diversité générique qui caractérise ses œuvres. Leila Sebbar raconte son enfance dans des récits, par des dialogues, mais aussi par l'image. Ces aspects seront abordés d'une manière plus détaillée dans la deuxième partie de notre travail de recherche.

Les exemples sont nombreux, l'écrivaine a toujours fait usage de sa mémoire pour raconter le passé, celui d'une enfance algérienne, sur le sol du peuple de son père.

Dans un premier temps, la période de l'enfance est présente à travers des textes réunis sous forme de recueil. Le premier est paru en 1993 en collaboration avec Nancy Huston intitulé *Une enfance d'ailleurs*³², le second englobe un recueil

³¹LEJEUNE Philippe: *Je est un Autre*, Paris, Seuil, 1980, p.10.

³²SEBBAR Leila, HUSTON Nancy, *Une enfance d'ailleurs*, Belfond, 1993.

de courts récits où 16 écrivains racontent *Une enfance algérienne*³³ d'où le titre de l'ouvrage. En 2001, les limites géographiques s'élargissent davantage pour aborder la notion de l'exil à travers la période de l'enfance, c'est un ensemble de textes réunis par Leila Sebbar intitulé *Une enfance outremer*³⁴.

Ces ouvrages portent un perpétuel va-et-vient temporel et géographique, ils évoquent une mémoire collective aux traits autobiographiques, des paroles historiques qui reflètent un engagement d'écrivain.

« *Une maison de mémoire, désormais. Avec, dans le grenier, des jouets d'enfants, des livres, des bords de lits paysans...des coques de noisettes abandonnées par les écureuils et les loirs ; et dans les caves, du vin de noix, des confitures, des confits, des poires de curé et des prunes-cerises rouges au sirop...Ma mère a reconstruit la maison de son père au bord de la Dronne, celle qu'elle n'a pas habitée dans le pays de l'exil amoureux, de l'autre côté de sa terre, de l'autre côté de la mer, l'Algérie.* » (Sebbar, 2001, p.188).

D'une manière plus singulière, un ouvrage de notre écrivaine attire notre attention dès la lecture de son intitulé ; *j'étais enfant en Algérie. Juin 1962*³⁵. Si le livre se caractérise par un aspect autobiographique à travers de nombreux souvenirs, il aborde aussi un côté nostalgique qui est présent à jamais dans l'esprit de l'auteure. L'indépendance de l'Algérie a tout remis en cause pour beaucoup de gens vivant dans ce pays, le choix de la date, celle de juin 1962 n'est pas aléatoire, c'est le début d'une fin, celle d'une enfance sur la terre paternelle. Une histoire racontée à travers les yeux d'un enfant, des derniers moments passés sur la rive sud de la Méditerranée avant d'embarquer avec sa famille pour la France.

Dans un second temps, l'enfance de Leila Sebbar est présentée par le biais des images, et des photos de famille, des écoles fréquentées ou simplement à la maison. L'écrivaine revisite son pays natal d'une manière sensible et nostalgique.

³³ SEBBAR Leila, *Une enfance algérienne*, Gallimard, 1997.

³⁴ SEBBAR Leila, *Une enfance outremer*, op.cit.

³⁵ SEBBAR Leila, *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*, éditions du Sorbier, Paris, 1997.

C'est dans ces carnets de voyage qu'elle fixe le regard du lecteur sur une enfance passée en Algérie d'avant l'indépendance. Les images sont nombreuses, les siennes, celles de ses parents et de ses sœurs, d'Algériens et de français, des écoles ou des maisons, des lieux publics ou d'objets quelconques. C'est la période d'une enfance algérienne, d'une fusion d'images et de textes, dans le but de poursuivre la quête des origines.

En somme, le souvenir évoque donc cette image du passé pour la revoir ou bien la revivre au présent d'une manière volontaire ou spontanée. Ce thème a tant inspiré les écrivains dans des productions où se mêlent la réalité et la fiction pour se souvenir à travers l'image du passé. Le voyage dans le temps implique la joie et la tristesse, les bons moments, mais aussi les autres ; c'est le rôle de la mémoire. L'action de se souvenir et de revisiter le passé peut parfois butter sur des obstacles, ceux du temps et des années.

Dans ce cas particulier, nous pouvons évoquer une situation de réminiscence, celle d'un passé flou et confus. C'est tout un processus de renouvellement impliquant le ressouvenir d'un événement qui a bien eu lieu. Le dictionnaire Littré présente la réminiscence comme suit :

« RÉMINISCENCE, RESSOUVENIR. Ces mots annoncent, par la particule initiale re, quelque chose d'éloigné, qui revient de loin, qui a été oublié depuis longtemps, et dont il n'y a que de légères traces dans l'esprit. Mais réminiscence reproduit le latin reminiscentia, et ressouvenir a été formé du français souvenir. C'est pourquoi réminiscence appartient au langage de la philosophie et des arts libéraux, tandis que ressouvenir est du langage ordinaire. Quand réminiscence est employé dans la langue commune, il indique le plus faible, le plus imparfait des souvenirs, celui qu'on ne reconnaît pas même pour une idée qu'on a déjà eue. Le ressouvenir est plus net et

plus distinct, on sait au moins, on a la conviction que ce n'est pas une idée nouvelle (LA FAYE). »³⁶.

Il ne s'agit pas donc d'une nouvelle idée, c'est le résultat d'une expérience acquise par rapport à un passé flou. Revivre un instant lointain, lui donner un sens à partir de quelques souvenirs brisés.

Dans l'ensemble de la période d'une enfance algérienne que raconte Leila Sebbar dans sa quête des origines, les scènes qui mêlent le souvenir avec le doute sont parfois exprimées à travers la pensée de l'auteure, car l'objectif dans ce cas dépasse le souci du détail et de la précision. Les lacunes de la mémoire peuvent être parfaitement comblées par la fiction, cette dernière s'associe avec des bribes de réalité dans un aspect littéraire très particulier.

C'est pour ces raisons que la quête des origines implique le côté individuel, mais aussi collectif, de ceux qui comme Leila Sebbar ont connu cette enfance en Algérie colonisée et française.

« Je ne sais plus si nous avons dormi, nous les enfants, si mes parents ont veillé jusqu'à l'aube. Mon père, comme les autres jours, a préparé le petit déjeuner, c'était un dimanche. Le fils de Fatima est blessé au cours de l'engagement. Dans le camp des prisonniers où on l'a interrogé, il découvre la gégène dont les camarades lui ont parlé, il n'a rien dit, on le transfère à la prison d'Orléansville » (Sebbar, 2003, p.84).

Nous constatons à présent que raconter un passé même loin dans le temps représente une mémoire qui révèle des réalités décelées et étalées sur une période, celle de l'enfance pour Leila Sebbar. Un acte par lequel se dessine une lutte permanente contre l'oubli.

³⁶ <https://www.littre.org/definition/r%C3%A9miniscence>

Les souvenirs et même les multiples formes de réminiscence façonnent l'objet de ses œuvres. La mémoire personnelle, mais aussi collective de toute une génération dont l'enfance restera à jamais algérienne.

III-2- Relation Père/Fille

La relation qu'entretient Leila Sebbar avec son père n'est pas des plus simples, elle évoque à chaque fois une confusion intime et personnelle, et qui se traduit par des histoires sensibles et émouvantes. Cette relation n'est pas étrangère à la situation de mixité parentale de l'écrivaine, de toutes les conséquences qui en découlent en ce sens. C'est dans une Algérie française que ce père n'a pas voulu apprendre à ses enfants la langue de ses origines, préférant la langue de la République.

De plus, l'existence d'un côté secret de la personnalité du père a accentué l'écart avec son entourage, instituteur à l'école des garçons indigènes, mais aussi et dans la clandestinité la plus absolue, un membre qui s'avère recherché par les autorités françaises, et même par l'OAS (organisation armée secrète) pour ses rapprochements avec ceux qui préparaient la guerre de libération. Ce père n'a rien voulu dire à ses enfants, et notre écrivaine a toujours voulu comprendre, même après des années.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, Leila Sebbar entame ce récit par dialogue au téléphone avec son père, ses questions essuient à chaque fois des refus subtils par le biais de multiples prétextes. Dans un présent loin de l'époque coloniale, les années n'ont pas aidé l'auteure à tourner la page sur ces nombreuses questions restées sans réponses.

« J'ai peur de la mort de mon père. J'ai peur d'un tarissement, parce que je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource dans la langue française qui serait restée lettre morte, simple outil

d'expression, de communication, sans l'histoire paternelle, sans l'aventure croisée, amoureuse de mon père et de ma mère, de l'Algérie et de la France liées dans l'occupation, la guerre, le travail de colonisation et de libération »(Sebbar, 1986, p.161).

L'écriture féminine d'une manière générale a toujours été séduite par l'évocation du père. Le respect à l'égard de cette personne dépasse largement le rôle du géniteur, car c'est lui aussi qui guide et qui protège, c'est le garant d'une autorité conservatrice. C'est dans cette écriture que nous pouvons constater une quête inépuisable, de celui qui a tant inspiré et tant donné.

Dans *Mon père*, recueil de textes inédits de Leila Sebbar paru en 2007 et préfacé par Nourredine Saadi, ce dernier résume cette situation d'une manière pertinente et très poétique ;

« Elles le tutoient, elles le vouvoient, elles l'appellent tendrement Dadda, Jean, Alexandre, Si Ljoudi...Elles écrivent au père. Elles écrivent le père. Confessions, autobiographies ; paroles chuchotées ou alors cris de cœur. Des voix déposées sur la page blanche qui nous disent "l'ombre des choses" du lien avec le père, port d'attache si secret. On pourrait coudre bout à bout des fragments de ces textes, pourtant chacun si singulier par son histoire ou son style, ils disent en commun ce que l'une exprime par sa question : "A quelle vérité peut accéder la narratrice d'un père ?" »³⁷.

Dans une société algérienne arabo-musulmane d'avant l'indépendance pour bien situer l'aspect historique et temporel, Leila Sebbar a toujours mêlé l'histoire de ses personnages avec sa propre histoire dans un premier temps et qui semble être en perpétuelle quête, celle du père.

Ainsi, cette recherche trouve ses sources par un dialogue établi à travers l'écriture, une étape qui s'avère primordiale dans une situation où l'écrivaine a été

³⁷ SAADI Nourredine, préface de *Mon père*, SEBBAR Leila, Montpellier, éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2007, p. 7.

toujours le témoin de la confrontation culturelle et de l'incompréhension. L'obsession d'écrire a été toujours un choix assumé de l'auteure, pour parler de ce père, symbole inaccessible.

Au fil des années, elle commence à comprendre que ce qu'elle cherche sur son père, elle le trouvera dans les femmes et les gens de son peuple et non pas sa femme à lui, l'épouse française, sa mère. C'est dans la présence ancestrale qu'elle va tenter de maintenir la tradition, qu'elle va puiser dans le fond de ses textes pour mieux apprivoiser ce père qui reste pour elle l'étranger bien aimé.

« *L'écriture est une prise de pouvoir : s'arracher à un réceptacle maternel et prendre la place paternelle par la loi. De ce fait, le rapport d'une femme à l'institution, c'est profondément ce rapport à son père* »³⁸. Dans le cas de notre écrivaine qui n'a jamais demandé à son père ce qui l'a motivé de ne pas parler avec ses enfants dans sa propre langue. Elle croit toujours que celui-ci n'a jamais voulu imposer sa langue, en déduisant cela comme un respect à l'égard de son épouse. Cette femme qui vient de France et qui ne parle pas l'arabe. Mais aussi, tout en soulignant l'importance du rôle de l'école de la République à enseigner et à transmettre la langue et la culture françaises.

L'auteure évoque avec beaucoup d'insistance dans ses écrits le mariage mixte de ses parents, un père algérien et une mère française. C'est un conflit permanent que vit la narratrice à travers son écriture, ce déséquilibre mouvant qui penche beaucoup plus vers le côté maternel, pour écrire une histoire du père, un mal difficile à cerner et à affronter « *Il devait considérer, et pas seulement à ce moment précis, que nous étions nous, ses enfants, des étrangers, ses filles et le fils de l'étrangère* » (Sebbar, 2003, p.33). La mixité semble être un motif assez important qui est à l'origine de son isolement, l'usage d'une seule langue

³⁸ KRISTEVA Julia, Entretien, Cahiers de recherche, Paris VII, *Femmes et institutions littéraires* n°13,1984.

maternelle, celle de sa mère qui reste le moyen par lequel cette femme raconte ce manque et ce silence.

Ainsi, l'adoption de la langue française n'écarte en aucun cas le père de sa culture d'origine, une subsistance implicite de celui qui a été longtemps instituteur des enfants indigènes à l'école de la République. L'école et le père se mettent en opposition mouvante et très complexe.

Dans la littérature algérienne d'expression française, Charles Bonn évoque ce cas de figure comme suit :

« Sur l'autel des valeurs de l'Occident, on sacrifie les valeurs représentées par le père et finalement le père lui-même, ou son double dans cette fonction qu'est le maître d'école coranique (...). Chez tous ces écrivains l'excès dans la négativité de la description du père conduit très vite, d'une œuvre à l'autre, à l'amoindrissement ou à la disparition de ce personnage encombrant. Or le père encombre, dans le rapport de séduction avec la langue française, soit parce qu'il représente la Loi de la langue du Coran, soit parce qu'il occupe déjà la place convoitée par le fils »³⁹.

De nombreuses œuvres de Leila Sebbar évoquent d'une manière concise le père, du côté des intitulés ou bien des contenus eux-mêmes. L'écrivaine a toujours voulu l'approcher par sa langue et par son peuple, celui de sa terre natale.

Le premier exemple que nous pouvons citer dans ce cas est celui de son récit *Je ne parle pas la langue de mon père* paru en 2003. Si dans un premier temps nous remarquons d'emblée la présence du père même avec une négation de l'usage de sa langue. Dans un deuxième temps, c'est le caractère rétrospectif et autofictionnel qui cerne ce récit. La fiction permet à l'auteure de combler les blancs de l'histoire afin de comprendre et d'avoir une identité moins confuse.

³⁹BONN Charles, *L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance* dans MATHIEU Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994* (organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines), Paris, CELFA, l'Harmattan, 1996. p.212.

Avant même l'entame de son récit, Leila Sebbar réserve une page entière au début pour présenter son père « *Quelques dates utiles qui permettront de ne pas se perdre dans les méandres de la mémoire* » (Sebbar, 2003, p.9). Elle enchaîne les dates et les lieux qui ont marqué les moments forts de sa vie jusqu'à l'année de sa mort.

« Mon père est né en 1913 Ténès.

De 1932 à 1935, il étudie à l'école normale d'instituteurs de Bouzaréah, à Alger, où il rencontre Mouloud Feraoun, assassiné en mars 1962 par l'OAS.

Il sera instituteur et directeur d'école :

De 1935 à 1940, à El-Bordj

De 1940 à 1945, à Aflou

De 1945 à 1947, à Mascara

De 1947 à 1955, à Hennaya, près de Tlemcen

De 1955 à 1960, à Blida (en 1957, il est incarcéré à Orléansville ; Maurice Audin est assassiné la même année, par l'armée française)

De 1960 à 1965, à Alger, au Clos-Salembier.

Il quitte l'Algérie pour Nice, avec ma mère, en 1968.

Il meurt en 1997. » (Sebbar, 2003, p.9).

Ce récit se poursuit dans une parfaite démonstration de la complexité identitaire, de ce côté paternel ambigu, d'une langue que le père n'a pas voulu apprendre à ses enfants. Une langue qui implique la culture de la terre natale, mais aussi les liens de la famille et du peuple de ce père mystérieux.

Les sept chapitres qui constituent cet ouvrage sont intitulés par des phrases mises toutes à la forme négative comme suit:

Chapitres	Titres
Chapitre I	Je ne parle pas la langue de mon père. P 11.
Chapitre II	Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère. P 33.
Chapitre III	Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima. P 49.
Chapitre IV	Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple. P 59.
Chapitre V	Je n'ai pas appris la langue de mon père. P 79.
Chapitre VI	Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père. P 105.
Chapitres VII	Je n'apprendrai pas la langue de mon père. P 125.

Leila Sebbar n'a jamais évoqué les raisons qui ont poussé ses parents à quitter l'Algérie en 1968. Pour des choix personnels ou pour d'autres raisons, ce départ de la terre natale reste sans réponses. Monsieur Sebbar s'est installé dans le sud de la France, à Nice jusqu'à sa mort en 1997.

Dans cette œuvre, la narratrice se voit obligée d'inventer une suite pour son père au pays de ses origines à l'instar d'un pèlerinage à la Mecque ou bien des rencontres avec des gens d'un temps passé qu'il n'a jamais revu. Dans cette situation, nous sommes face au passage d'un récit rétrospectif vers un récit autofictionnel. En plus, l'écrivaine mentionne cette imagination dans le tout dernier paragraphe : « *Mon père n'a pas fait le pèlerinage à la Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléansville ni au vieux Ténès.* » (Sebbar, 2003, p.124).

L'aveu de l'auteure dans ce dernier paragraphe peut avoir différentes interprétations. Mais ce que nous pouvons retenir, c'est le besoin de combler les blancs de l'Histoire pour se situer dans le présent.

Dans ce registre, la sociologue et écrivaine franco-québécoise Régine Robin évoque le roman mémoriel et le définit comme un texte ; « *par lequel un individu, un groupe ou une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des*

filiations, des généalogies, au contraire luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection »⁴⁰.

Cette définition peut éventuellement coller au récit de Leila Sebbar, surtout par rapport à la deuxième partie en mettant l'accent sur l'ouverture de cette œuvre à travers les dates jugées utiles par l'écrivaine concernant la vie de son père. Mais aussi la fabrication de souvenirs imaginaires d'un idéal resté longtemps dans la mémoire de cette femme.

Le deuxième exemple, *Mon père* paru en 2007, un ouvrage de textes recueillis par Leila Sebbar. De par la simplicité et l'aspect explicite du titre, l'écrivaine a pu effectuer une collecte intéressante et très significative de textes écrits par d'autres femmes, qui ont elles aussi écrit sur le père.

Trente et une femmes évoquent des aventures individuelles et familiales, d'un parcours destiné aux belles lettres et à l'écriture, d'un père libérateur de ces femmes de toutes les contraintes de l'ordre patriarcal. Une photo du père accompagne chaque texte, avec un lieu et une date même approximative. Qu'ils soient autoritaires, étrangers, pères absents ou puissants, les différentes figures de ce personnage y sont présentes.

En ce qui concerne la contribution de notre écrivaine dans cet ouvrage, le texte de Leila Sebbar est intitulé *Il chante en arabe*⁴¹. Un texte tantôt descriptif vis-à-vis du père, avec un sentiment de nostalgie d'une enfance algérienne, tantôt interrogatif où l'écrivaine se pose toujours des questions qui l'obsèdent même après des décennies.

« Mon père chante en arabe. Je ne l'ai jamais vu se préparer à la prière musulmane. Je me demande aujourd'hui si mon père, en prison à Orléansville après son arrestation par les parachutistes français (...) Mon père m'a regardée, ses yeux bleus ironiques. ''Je sais ce que tu vas dire, ma fille, je sais. '' '' Tu es musulman ?'' ''Je

⁴⁰ ROBIN Régine. *Le Roman mémoriel: de l'Histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil: Éditions du Préambule, 1989, p.48.

⁴¹ SEBBAR Leila, *Il chante en arabe* dans *Mon père*, textes recueillis par Leila Sebbar, Op.cit, pp.277-285.

suis musulman, oui, un musulman reste musulman, quoi qu'il arrive, quoi qu'il fasse...Je suis musulman de père en fils, depuis le Prophète...''Ses yeux rient. ''Oui ma fille, et je ferai le pèlerinage à la Mecque, un jour...'' .Mon père est mort avant son pèlerinage. » (Sebbar, 2003, pp. 284-285).

Ce texte raconte les gestes les plus simples qui évoquent les souvenirs et la mélancolie, de ce père qui a été toujours présent quelque part. C'est l'image d'un personnage discret, l'homme résistant à l'occupant, mais aussi l'instituteur de l'école de la République, celui qui a choisi comme épouse une Française. Il chante en arabe comme le dit si bien sa fille.

Comme nous l'avons constaté à travers les exemples cités ci-dessus ou bien dans d'autres œuvres, même d'une manière moins explicite, le père Sebbar a été toujours présent à travers les écrits de sa fille. Un père glorifié sous différentes images, il est cet étranger bien aimé comme le dit souvent Leila Sebbar. D'un caractère mystérieux qui résulte d'un long silence, de celui qui a enseigné la langue française aux garçons indigènes, lui qui a épousé la Française en adoptant sa langue et son mode de vie occidental pour élever ses enfants. Mais aussi un homme qui a soutenu la cause de l'indépendance de son pays natal.

Pour toutes ces raisons, ce père a toujours esquivé toutes les questions sur ce monde obscur d'une période sensible, une manière à lui de protéger les siens, par un mutisme profond.

« Mon père n'en a rien dit, obstinément. Et moi, non moins obstinément, je l'appelle, je téléphone. Sa voix tendre et ironique, il sait que je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme un enfant (...) Qu'est ce que tu veux savoir encore ?...Pourquoi tu veux savoir tout ça ? A quoi ça sert ? ...Il faut oublier...Oublier pourquoi ? Tu dis qu'il faut oublier et tu ne veux pas dire quoi...Non, ma fille, non...laisse, oublie tout ça... » (Sebbar, 2003, p. 12).

Sans le moindre effet de surprise, ce père est resté toujours silencieux et énigmatique. Il n'a rien dit sur le pays de ses origines, de son peuple, de la langue et la culture ancestrales. Encore moins sur l'engagement et la cause pour l'indépendance, il n'a absolument rien dit.

III-3- Identité et déracinement

En abordant l'aspect de l'identité et du déracinement à travers ses multiples formes, il est indispensable dans ce cas de s'attarder un peu sur ces deux notions en essayant d'éclairer leur apport d'un point de vue sociologique. Il est question de l'individu dans sa singularité et qui tend à exprimer ses différences et ses propres spécificités.

« Le sentiment d'identité résulte d'un ensemble de processus étroitement imbriqués [...] il précise également qu'on retrouve -un processus d'individuation, ou de différenciation, intervenant surtout dans les premières années, [...]; -un processus d'identification par lequel l'individu se rend semblable aux autres, s'assimile leurs caractéristiques, se trouve des modèles pour construire sa personnalité et se sent solidaire de certaines communautés (la famille, les copains, le village ou le quartier [...]) »⁴².

Il est clair que l'identité se définit d'une manière générale par un ensemble de valeurs, elle est propre à l'individu dans sa singularité et du désir de celui-ci d'être en face des autres ayant des spécificités personnelles qui le distinguent.

« ...un processus de valorisation narcissique, qui fait que le soi est investi affectivement, qu'il est objet d'amour (l'amour propre, source de l'estime de soi, de la confiance en soi, de l'affirmation de soi, de la vanité...); -un processus de conservation qui assure une continuité temporelle dans la conscience de soi et lui confère un sentiment de

⁴² EDMOND Marc, *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Belgique, DUNOD, 2005, p. 3.

permanence; -un processus de réalisation, qui fait que l'identité n'est pas la simple perpétuation du passé, mais s'ouvre sur l'avenir et le possible à travers la poursuite d'un idéal, les rêves de grandeur et de réussite ou la recherche d'équilibre et de plénitude. »⁴³.

Ces propos nous interpellent sur cette notion d'identité, qui d'une manière ou d'une autre doit se rattacher à un processus de différenciation des personnalités. De façon directe ou indirecte, la société impose des normes pour tout individu, ses connaissances et ses valeurs individuelles vont lui donner un cachet singulier, à quoi il peut être reconnu.

Mais la différence n'est que la moitié de ce processus, car ce qui rend l'individu semblable à autrui complète ce paradoxe de la notion de l'identité. C'est une complémentarité complexe et nécessaire à la fois « *L'identité apparaît au premier regard comme une donnée substantielle (tout ce qui me constitue dans ma singularité, tous les attributs qui me définissent), elle se révèle à l'analyse davantage comme un processus dynamique que tendent à concilier les dimensions contradictoires qui concourent à la construction de soi et à son évolution. »⁴⁴.*

Dans cette optique, le fait de soulever l'aspect complexe de la notion de l'identité nous donne d'emblée une idée sur l'individu confronté en permanence aux dualités sociales et culturelles générées par l'expérience de l'exil. Une situation de double appartenance qui laisse la personne concernée osciller entre le pays des origines et le pays d'accueil, une dynamique identitaire ambiguë et complexe.

À travers les modèles et les valeurs hétérogènes de deux cultures ou même plus, l'identité va être partagée dans un espace de vide identitaire, être toujours dans l'entre-deux.

⁴³ Ibid., p. 4.

⁴⁴ Ibid., p.3.

Que dire alors du cas de notre écrivaine ? Non seulement l'exil est géographique et linguistique, mais il est aussi dans une mixité parentale en plus. Ainsi, une perpétuelle quête identitaire anime les récits de Leila Sebbar, pour elle-même, et pour toutes les personnes issues de l'immigration à travers les générations. Les exemples abondent en ce sens, où les personnages par le biais de statuts opposés, essayent de se situer entre une France moderne caractérisée par l'aspect individualiste et la collectivité familiale des pays du sud de la Méditerranée.

« Cet espace frontière, temps du passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un pays à un autre, d'une civilisation à l'autre, m'intéresse comme romancière et je le traite dans mes livres comme celui de la fugue. Cet espace-temps est, d'une certaine manière, à découvrir et à construire par ces ados qui vont quitter la maison maternelle dans un mouvement de rébellion contre des traditions contraignantes en général, pour la maison France qui n'est pas encore leur maison. C'est à ce moment-là que naissent un certain nombre d'histoires intimes, de rencontres qui aident à surmonter les épreuves. Il leur faut apprendre comment faire face au danger, ne pas se comporter en victimes et fabriquer des armes qui permettent de se défendre. Et les livres peuvent être ces armes comme les rencontres »⁴⁵.

La pertinence des propos de Leila Sebbar pour trouver un certain équilibre suscite une certaine logique, de ces générations issues de l'immigration, appelées communément les Beurs, cherchant à s'identifier dans une situation de coexistence.

Pour son cas bien particulier, ce n'est qu'en littérature qu'elle a trouvé l'équilibre tant espéré, c'est l'espace-temps à travers lequel il est possible de construire une identité adéquate dans cette situation de la double appartenance. Même si l'auteure n'appartient pas vraiment à la génération beure, les

⁴⁵ SEBBAR, Leila, *Faire parler les silences de l'Histoire*, dans *La lettre des CDI* Numéro 55 avril-mai 2003.

caractéristiques d'une dualité sociale et culturelle restent des points communs avec les jeunes issus de l'immigration.

C'est pour cette raison entre autres que les œuvres de Leila Sebbar se penchent d'une manière générale vers cette perpétuelle quête identitaire, pour aborder l'exil au pluriel, pour se situer dans la dualité permanente.

D'un côté, des écrits aux caractères autobiographiques, qui retracent un passé dans le pays natal, d'une enfance algérienne dans la langue française.

De l'autre, une variété générique remarquable où la fiction est en parallélisme parfait avec la réalité, des personnages d'ici et d'ailleurs et qui cherchent à se constituer une identité.

De ce fait, toutes ces situations complexes et ambiguës résultent de l'exil, à travers ses multiples aspects, il laisse l'exilé dans l'entre-deux, pour imposer une sorte de déracinement. Une rupture avec le pays natal, la langue et la culture qui génère une expérience peu confortable. Le rejet de la culture ancestrale devient inévitable, un prix à payer pour une assimilation et une intégration dans le pays d'accueil.

« Sa femme parle mieux que lui la langue d'ici, ses enfants ne veulent pas apprendre l'arabe, (...) Pour les prénoms ils se sont disputés. Son fils ne s'appelle pas Mohamed, sa femme a dit que c'est mieux en deuxième prénom, il s'appelle Tarik, comme le dernier roi d'Andalousie, sa femme est plus instruite que lui. Pour sa fille, il voulait Fatima comme sa mère, il ne sait pas si elle est vivante, il n'a pas de nouvelles, il n'en demande pas. Sa femme a dit que c'est prénom de vieille, il a protesté, c'est le prénom de la fille du Prophète, tu le sais, Fatima, c'est beau, alors Aisha, c'est l'épouse préférée du Prophète...Ni Aisha, ni Fatima, on vit en France, ici c'est les vieilles qui portent ces prénoms, on l'appellera

Karima, tu veux bien ? Il n'a pas dit non. » (Sebbar, 2003, pp.100-101).

Reste à savoir que même le désir de l'intégration ne sera pas forcément plus facile. L'entre-deux c'est en fait être ni du pays d'origine ni français. La quête identitaire devient le moyen de trouver un équilibre harmonieux par lequel la confrontation se dissipe en faveur d'une stratégie identitaire d'émancipation.

C'est l'exil donc qui se présente comme le motif principal dans toutes ces situations que vivent les exilés, l'instabilité et le déracinement influencent l'aspect psychologique de ces personnes vers l'exclusion et la marginalité.

III-4- Stratégies identitaires

À l'aube du vingt et unième siècle, le phénomène de l'immigration a connu une croissance vertigineuse pour des raisons variées et complexes à la fois. Toutes les personnes qui sont dans la situation de l'exil adoptent ou essaient d'adopter une identité nouvelle, remodelée en fonction des situations auxquelles elles sont confrontées dans le pays d'accueil.

Dans un premier temps, la confrontation d'un monde inconnu à cause d'une perte des repères et des habitudes antérieures. En second lieu, la découverte des changements constatés par la différence des autres, ensuite, l'envie de l'intégration à travers les rapports sociaux. Enfin, tout un processus d'équilibre entre les facteurs de différenciation et d'intégration.

Par le biais de ces différentes étapes, la personne exilée effectue une sorte de remodelage périodique de l'identité dans le but de gagner une image convenable. Nous remarquons tantôt un aspect psychologique à travers l'identité individuelle, tantôt un aspect sociologique à travers l'identité collective. De ce fait, si les recherches menées à ce sujet dans ces deux sciences sont très pertinentes, la réalité de ces personnes n'est pas toujours à la hauteur des attentes. Les stratégies identitaires sont le « *Résultat de l'élaboration individuelle et collective des acteurs et expriment, dans leur mouvance, des ajustements opérés, au jour le jour, en*

fonction de la variation des situations et des enjeux qu'elles suscitent, c'est-à-dire des finalités exprimées par les acteurs et des ressources de ceux-ci »⁴⁶.

Si les différentes définitions de l'identité convergent toutes vers le processus de l'interaction comme résultat final, elles sont d'abord des conséquences logiques. La personne dans ce cas précis est apte pour une action sur sa propre définition de soi. À travers les variations des situations, une imbrication de l'individuel et du collectif de la personne constitue ces propres stratégies identitaires.

En littérature, les écrivains qui traitent d'une manière générale les thématiques de l'immigration et de l'exil, qui eux mêmes sont dans des situations souvent similaires, se penchent sur des stratégies identitaires du groupe et non de l'individu seul. Ces phénomènes impliquent des transformations rapides par des actions sociales différentes afin d'avoir des identités nouvelles.

Dans cette optique, Leila Sebbar peuple ses fictions par des personnages qui portent un passé colonial, avec toutes les conséquences d'une nouvelle identification culturelle. Mais aussi toute cette génération beure issue de l'immigration dont l'aspect identitaire reste très ambigu. Une génération qui n'a pas connu l'exil comme les parents, donc qui est loin de la culture des origines, elle en garde des traces de moins en moins significatives. Mais elle connaît les déboires d'une intégration assez complexe, d'un rejet qui ne dit pas son nom dans le discours français pour une meilleure assimilation.

Dès les années 1980, notre écrivaine a participé par ses écrits dans cette littérature dite beur, à travers des stratégies multiples qui mettent en premier lieu le personnage féminin au centre de l'histoire. Par le biais de certaines subtilités esthétiques et thématiques, la quête identitaire vers l'émancipation se heurte aux obstacles des pratiques ancestrales. Ainsi, comme nous l'avons évoqué précédemment, la transgression traduit l'identité au féminin, pour aller vers

⁴⁶CAMILLERI Carmel, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990, p. 49.

l'altérité et qui représente tout un enjeu des stratégies identitaires dans la portée des textes de Leila Sebbar.

Dans sa trilogie consacrée à un personnage central féminin qui porte le nom de Shérazade. Les deux premiers romans attirent notre attention sur l'usage aux facettes multiples d'une stratégie identitaire, une panoplie de superpositions des aspects sociaux et culturels maghrébins et français.

Les deux premiers volets de cette trilogie ; *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* paru en 1982, et *Les carnets de Shérazade* paru en 1985 s'inscrivent dans une période très significative pour la littérature beur en France durant les années 1980. Le troisième tome de cette trilogie intitulé *Le fou de Shérazade* est publié en 1991.

Ce sont des situations qui reflètent l'opposition aux valeurs anciennes d'une société patriarcale liée aux parents et à leurs origines, d'un flou identitaire pesant, mais aussi d'un rejet à une assimilation totale au mode de vie français. Ainsi, Shérazade décide de fuguer et rompre le contact avec le milieu familial, en plus du fait d'entreprendre un côté d'éloignement et d'itinérance. Un désir de connaissances et de savoir sur les origines culturelles et sociales. Ce genre de libération passe par des transgressions d'ordre culturel, social et sexuel.

Cette quête identitaire implique une sorte de superposition de l'espace, entre la photographie et ce qu'elle génère comme allusions relatives aux souvenirs d'enfance, surtout chez les parents qui ont vécu une enfance dans la terre natale.

« Elle nouait une dernière fois son foulard et Julien pensa seulement alors, au tableau devant lequel il aimait rester debout longtemps, seul, parce que personne ne s'arrêtait à ces femmes qui ne devaient pas figurer dans les guides étrangers (...). Personne non plus devant l'Odalisque couchée ou le Bain turc. Mais lui préférait les Femmes d'Alger. Ce foulard d'un orient dégradé, trop jaune et trop rouge, dont on sentait au regard la triste fibre synthétique, parce que cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes

arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie »(Sebbar, 1982, pp. 12-13).

Le fait de remodeler une altérité identitaire passe aussi par d'autres personnages, la volonté de connaître et découvrir les autres à travers la culture et le savoir. C'est une caractéristique assez singulière chez Shérazade, entre les musées de Paris et les différentes bibliothèques, il y a un désir de connaissance vis-à-vis de tout un patrimoine culturel de ses origines.

Le point nodal ici, c'est qu'à travers les lectures intenses et variées, le but est d'atteindre une culture métisse et universelle.

« Elle parla de Shérazade avec chaleur, leur dit qu'elle lisait beaucoup et en particulier des écrivains d'Afrique du Nord, elle cita Feraoun, Dib, Boudjedra, Djébar, Farès, Haddad, Yacine, Roblès, Memmi, Choukri, Mammeri, Chraïbi, Ben Jelloun, des poètes marocains... » (Sebbar, 1982, p. 132).

Dans *Les carnets de Shérazade*, c'est toujours la quête de filiation qu'entreprend le personnage féminin à travers une succession de chapitres courts et une variété de personnages et d'actions. Un voyage dans le sud et l'ouest de la France, à la rencontre des exilés dans les cités des communautés maghrébines.

« Chez la mère de Farid, Shérazade se rappelait La Femme au perroquet, les femmes orientales de la peinture française, les esclaves blanches des harems, oisives et belles, dans le luxe des parfums et de la soie, languides et comme endormies... On les aimait. Et les femmes d'Orient en France, dans les cités au bord des capitales, sa mère, la mère de Farid, les mères du Nord à Douai, Roubaix, Turcoing, Lens, dans le froid et la brique » (Sebbar, 1985, p. 152).

Ces carnets du personnage Shérazade sont sept, le nombre des jours de la semaine. Une fois rentrée à Paris, elle essaye toujours de revivre son voyage à travers des souvenirs pour créer un univers inédit, nouveau et surtout métis.

Contrairement à la référence centrale des mille et une nuits, la déformation onomastique de Schéhérazade vers Shérazade désigne ce croisement de l'orient et de l'occident. Mais aussi un clin d'œil d'une affiliation qui prend le dessus sur l'assimilation « *Nom arabe d'origine persane que la France a capté, simplifié, lui gardant malgré tout la syllabe initiale exotique* »⁴⁷.

En somme, il s'agit de toute une réappropriation identitaire à travers différentes données culturelles remarquées dans le personnage Shérazade. Une distinction pour s'affirmer, dans un désir d'une appartenance modelée dans un espace de l'entre-deux. Une stratégie identitaire qui modifie les interactions sociales, ethniques et culturelles.

Des années plus tard, Leila Sebbar revient sur cette trilogie de Shérazade, qui a marqué fortement sa carrière d'écrivain. C'est dans *Lettres parisiennes. Histoires d'exil* avec Nancy Huston que l'auteure revient sur cette héroïne si proche d'elle et de ceux et celles qui vivent l'exil, le déracinement et la quête identitaire.

« Donc, pour en revenir à l'Algérie, je n'ai pu y retourner dix jours, seule à l'hôtel à Alger en décembre 1982, qu'après avoir écrit Shérazade...Elle a été ma complice, Shérazade, fugeuse de roman, pour ce retour au pays natal, mais je me suis arrêtée avant le pays natal, le vrai, le seul lieu de l'Algérie qui ait été fondateur pour moi, comme une terre, cette école de village dont je t'ai parlé. Je ne suis pas allée à Hennaya près de Tlemcen...je n'ai pas quitté Alger(...)Shérazade m'a arrêtée à Alger, et c'était mieux ainsi, pour cette fois...C'est Shérazade qui ira en Algérie, dans l'Algérie contemporaine, sans moi...Parce que j'ai comme une peur d'aller où je n'ai plus rien à faire, où je ne trouverai pas ce que j'ai aimé

⁴⁷ SEBBAR Leila, *Shérazade, la syllabe perdue*, Lucette Hellen-Goldenberg (dir), *Les mille et une nuits dans les imaginaires croisés*, Actes de la septième session de l'Université euro-arabe, Cahiers d'études maghrébines, n° 6-7, 1994, p. 101.

dans l'état où je l'ai quitté parce que l'éternité des maisons et des écoles, ça n'existe pas... » (Sebbar, 1986, p. 83).

En guise de conclusion et au-delà du fait de mieux connaître l'écrivaine en dépassant largement le cadre biographique. Cette première partie nous a permis aussi de repenser des idées préconçues sur toute personne ayant vécu l'exil ou issue de ce dernier.

La bivalence qui caractérise ces personnes influence tout un mode de vie. Toujours écartelées entre pays des origines et pays d'accueil, entre deux cultures et deux sociétés, entre une langue maternelle et une langue de l'exil, mais aussi entre des pratiques ancestrales et le mode de vie occidental. À travers les interdits, la transgression reste cette échappatoire pour s'émanciper. La quête d'une identité stable passe d'abord par les origines, la stratégie d'un statut de croisés.

Ainsi, nous avons essayé tout au long de cette première partie de cibler et définir les traits d'une écrivaine métisse, à travers des enjeux identitaires sous multiples formes et dans différentes situations, avec des rapports au passé et à la terre natale qui s'avèrent souvent complexes et toujours profonds.

Deuxième partie

Diversité générique et unité : le voyage et la quête

Après avoir dépeint le statut de Leila Sebbar par rapport aux enjeux identitaires qui caractérisent l'écrivaine et ses productions littéraires, et déterminer la double appartenance qui se répercute dans ses écrits, nous avons pu dégager la relation à la langue et à la quête des origines. La deuxième partie de notre travail de recherche s'oriente davantage vers la portée des ouvrages de notre écrivaine. À travers une diversité générique qui se démarque d'une manière pertinente, Leila Sebbar ne cesse d'exploiter un lieu, celui de l'entre-deux, là où l'identité propre aux exilés se positionne.

De ce fait, la question centrale qui oriente cette recherche nous a conduit d'une manière inéluctable à aborder cette partie en mettant l'accent sur une écriture composite qui anime une quête identitaire, dans l'espace et dans le temps, avec un aspect individuel et collectif. Il s'agit de toute une période du passé, celui d'une Algérie française et d'une enfance algérienne, mais aussi d'un présent d'écriture, en France, et qui revient à chaque fois sur cette Algérie au pluriel. C'est une situation de l'entre-deux complexe et profonde, émouvante et révélatrice ; c'est la quête de l'Algérie.

Au niveau du premier chapitre, il nous a semblé utile d'aborder un contexte assez particulier, celui des années 1980 en France, du mouvement beur et les caractéristiques propres aux écrivains issus de cette génération. Nous rappelons que si Leila Sebbar ne peut être classée parmi les écrivains beurs, du point de vue de son lieu de naissance, de son enfance et de la mixité de ses parents. Il n'empêche que cette femme reste assez proche de ce mouvement, des écrivains qui ont essayé à travers leurs ouvrages de poser des problèmes liés aux jeunes issus de l'immigration.

Par la suite, notre deuxième chapitre évoque une recherche de la mémoire, par le biais d'une brève étude sémiotique de l'image, nous allons tenter de définir le rôle de toutes sortes d'images que l'écrivaine associe à ses textes.

C'est une forme de la diversité générique propre à Leila Sebbar qui se distingue au fil de ses publications, de cette quête identitaire, celle d'une Algérie intime et lointaine. Ces péripéties littéraires qui animent cette quête identitaire sollicitent souvent une pratique fragmentaire de l'écriture sebbarienne.

Enfin, le troisième chapitre aborde une synthèse générique des productions littéraires de Leila Sebbar, d'une écriture composite qui s'étale sur le niveau bibliographique, mais aussi sur le niveau interne. Cette richesse et ces variations se traduisent à travers un travail long et complexe, celui d'une quête identitaire, celle du pays natal. Dans le temps et dans l'espace, la diversité générique explique des orientations singulières que l'auteure a voulu emprunter.

Chapitre I : L'entre-deux rive : L'identité beur

Ayant déjà évoqué toutes les particularités propres à Leila Sebbar dans notre première partie, nous pouvons dire à présent que cette femme n'appartient pas vraiment à la génération beur. Néanmoins, de multiples similitudes la rapprochent davantage vers cette catégorie issue de l'immigration.

Ainsi, les dualités sociales et culturelles à la fois du côté français, mais aussi du côté maghrébin rapprochent notre écrivaine beaucoup plus vers cette communauté d'intellectuels beurs. Une situation instable et particulière, celle de se situer au croisement de deux mondes diamétralement opposés. Il est plus facile maintenant pour nous de comprendre l'acharnement de l'auteure en défendant d'abord son statut, celui d'écrivaine.

« Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France... Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de côté-là. Alors, je suis au bord de chacun de ces bords... » (Sebbar, 1999, p.199).

L'écriture permet donc de se libérer, d'éviter toutes sortes de contraintes qui laissent les écrivains enfermés dans une culture beur. C'est une forme de dénigrement et d'échappatoire de la situation de la double appartenance.

Par le biais du travail intellectuel, l'auteure met en branle des actions habiles et subversives afin de reprendre l'équilibre, c'est une manière de détourner des étiquettes préconçues par le discours postcolonial, de construire des identités nouvelles en harmonie avec le présent d'une France de plus en plus hétérogène. De ce fait, un bref aperçu historique s'impose à nous pour mieux comprendre la nature de ces différentes mutations sociales et culturelles.

Vers le début des années 1980, un climat social assez particulier pousse la communauté de la deuxième génération de l'immigration à hausser la voix contre

toutes les formes de racisme et de la marginalité. Il est évident que les intellectuels, les artistes et les écrivains n'ont pas fait exception, une donnée qui a poussé vers l'avant ce mouvement à travers un accès glorieux sur la scène médiatique durant cette époque.

I-1- L'identité beur

Très controversé dès le départ, le mot **beur** est introduit dans les dictionnaires de la langue française au milieu des années 1980, les définitions proposées convergent toutes pour désigner cette communauté d'immigrés de la deuxième génération, celle originaire de l'Afrique du Nord appelée communément Maghreb.

La création du mot beur reste confuse dans le sens où plusieurs hypothèses proposent différentes versions, mais celle qui reste la plus plausible c'est que le mot viendrait du verlan⁴⁸ à travers deux inversions syllabiques du mot « arabe ». Le caractère péjoratif que peut véhiculer ce mot réside dans cette distinction des personnes ayant des origines maghrébines par rapport au statut d'étrangers ou d'enfants d'étrangers.

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre auteure ne peut en aucun cas être considérée comme écrivaine beur dans la mesure où elle est née et a vécu en Algérie durant des années. Cependant, son identité complexe de l'entre-deux et la mixité de ses parents, et surtout la spécificité du fait que sa langue maternelle est le français la placent proche des écrivains et des intellectuels beurs d'une manière générale. Il est évident que ses écrits ont tout le temps traité la situation des jeunes issus de l'immigration, ses personnages reflètent parfaitement une jeunesse des banlieues françaises.

Dès ses premières années en tant qu'écrivaine, elle a toujours abordé le phénomène de la génération beur et l'identité qui en découle, même sur l'origine du mot beur et de ses multiples interprétations.

⁴⁸ « Le verlan est un argot codé dans lequel on inverse les syllabes des mots. Il est généralement admis que le terme « beur » provient du mot « arabe » inversé deux fois en verlan : arabe = rebeu = beur »
LARONDE Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Op.cit. p. 52.

Dans son roman intitulé *Parle mon fils parle à ta mère*⁴⁹, nous pouvons remarquer un dialogue assez significatif ;

« [...] pourquoi ça Beur, c'est le beurre des Français qu'on mange sur le pain? Je comprends pas. [...] Peut-être c'est le Pays ... El Ber, chez nous, en arabe, ça veut dire le pays tu le sais, mon fils, c'est ça ou non? -Le fils apprit à la mère que le mot Beur avait été fabriqué à partir du mot Arabe, à l'envers. Il eut du mal à la convaincre que Arabe à l'envers, en partant de la dernière syllabe, donnait Beur; où étaient passés les a, on ne les entendait plus alors qu'il y en avait deux... » (Sebbar, 1984, p.29).

Qu'ils soient artistes, intellectuels ou écrivains, ces catégories qui appartiennent aux générations beurs portent tout le temps une étiquette, celle des préjugés. Dans ce cas inédit, la nationalité française ne suffit pas à une éventuelle classification logique. Les cas sont multiples concernant les écrivains beurs, leurs écrits ne sont pas mis automatiquement dans les rayons de la littérature française, ni dans ceux réservés à la littérature maghrébine.

Dans une contribution intitulée : *Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut*, A. Hargreaves soulève cette ambiguïté identitaire des auteurs beurs et aborde une problématique sensible vis-à-vis des valeurs que peuvent porter les textes littéraires qui en découlent, surtout que la critique de l'époque se basait sur des clichés préconçus, souvent à l'encontre de l'intérêt que peut transmettre l'ensemble de leurs ouvrages. Le lieu de naissance et l'usage de la langue française ne peuvent en aucun cas constituer des facteurs de classification, il s'agit beaucoup plus de certains facteurs d'identification complexes et confus. Dans ce sens, cette sorte de stigmatisation conduit l'écrivain beur à prendre en considération ces différents facteurs, il sait dès le départ qu'il doit être préventif vis-à-vis de ses lecteurs.

⁴⁹ SEBBAR Leila, *Parle mon fils parle à ta mère*, Stock, Paris, 1984.

« Les auteurs nés en France de parents immigrés algériens (...) sont très souvent classés comme autres que français par les éditeurs, bibliothécaires et libraires, qui les renvoient sur les rayons de la littérature « francophone » ou « maghrébine », si ce n'est dans une section « immigration », « sociologie » ou « témoignage », comme s'ils étaient dénués d'intérêt littéraire. »⁵⁰.

Il s'agit donc d'une sorte de rejet de la valeur littéraire de la littérature beur d'une manière générale, sous de multiples formes d'exclusion, elle reste toujours entre les dualités sociales et culturelles qui caractérisent cette communauté issue de l'immigration.

Dans des rapports souvent complexes et confus, la catégorie des jeunes issus de l'immigration vit mal un monde partagé entre une France occidentale et un foyer familial rattaché encore aux valeurs des origines. Ce contexte particulier reflète l'époque des débuts du mouvement de la communauté beur. Les écrivains pour leur part ont produit des œuvres qui traitent la vie des jeunes dans les cités et les banlieues, de ce « *malaise des origines* » comme le qualifie Habiba Sebkhî dans une étude sur la littérature beure, de l'époque des débuts dans un contexte d'écriture particulier ; « *Si les parents n'avaient pas été analphabètes, aurait-il été possible au Beur d'écrire son histoire et celle des siens avec « aussi peu de pudeur » ? [...] Le Beur aurait-il pu ainsi mettre en « vitrine » le malaise de ses origines, sa honte (et sa honte d'avoir eu honte), sa misère et surtout celle de ses parents ?* »⁵¹.

De ce fait, c'est un malaise des origines qui caractérise les personnages de la littérature beur, d'une relation entre enfants et parents souvent délicate à vivre. La perception réductrice de cette tranche de la société française donne lieu à une représentation en perpétuelle dualité, d'abord pour soi, mais aussi une identité

⁵⁰ *Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut*, dans *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, sous la dir. de Charles BONN, p.27-35. Paris: l'Harmattan, 2004, P.29.

⁵¹ SEBKHI Habiba, *Une littérature naturelle : le cas de la littérature beur, Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1^o semestre 1999, p. 38.

pour les autres. « *l'Autre est donc le support de [l'] identité individuelle ; mais il en est aussi la raison d'être : j'énonce mon identité pour l'Autre, non pour moi-même* »⁵².

La quête identitaire reste ce noyau incontournable, à la croisée des cultures orientale et occidentale. Par le biais d'un désir d'écarter les différents clichés attribués à la culture d'origine, mais plus tôt un pas en avant pour constituer un aspect identitaire voué à l'intégration.

I-2- La marche des beurs : vers une identité au pluriel

Comme nous l'avons souligné auparavant, le contexte et le climat social assez particuliers du début des années 1980 font que le mouvement beur soit un porte-parole d'une communauté qui devient de plus en plus importante sur le sol français.

Le 15 octobre 1983, une marche pour l'égalité et contre le racisme entame son périple et devient très vite médiatisée, les médias s'emparent de l'événement en parlant aussi d'une marche des beurs. Dans un ouvrage intitulé : *Fictions de l'intégration : du mot beur à la politique de la mémoire*⁵³, Sylvie Durmelat pense que cette marche a pu à elle seule faire connaître le mouvement beur ; « *[La] Marche a fait les Beurs, et non le contraire. Construite comme événement et avènement par les médias et ceux qui l'ont organisée, elle a permis à tout un groupe d'individus de sortir de l'ombre pour accéder à une visibilité politique, sociale et culturelle tout aussi soudaine qu'aléatoire et ambiguë* »⁵⁴.

Moins d'une année plus tard, une autre marche est organisée par un bon nombre du collectif issu de la première manifestation. Par le biais de mobylettes

⁵²LARONDE Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Op.cit, p. 35.

⁵³DURMELAT Sylvie, *Fictions de l'intégration: du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris, L'Harmattan, 2008.

⁵⁴DURMELAT Sylvie, Op.cit., p.32.

cette fois-ci, *Convergence 1984*⁵⁵ porte les mêmes revendications et l'engouement médiatique s'enflamme davantage.

La part des intellectuels qui ont soutenu cette cause a permis de faire sortir de l'ombre des problèmes souvent négligés. Farida Belghoul, porte parole de *Convergence 1984* ne s'est pas limité au simple rôle politique de la manifestation. Comme d'autres écrivains, elle a contribué d'une manière remarquable à défendre l'identité beur dans ses productions littéraires. Enseignante et militante politique, réalisatrice et romancière, c'est dans ses romans qu'elle donne aux personnages issus de l'immigration des perspectives qu'on ne peut trouver vraiment dans la société française, de montrer des capacités d'intégration propres à une génération beur longtemps marginalisée, de ne plus être cette marge sociale de la France.

Il est évident que dans ce contexte la marche des beurs représente donc un événement précurseur de la naissance d'une littérature beur. A la jonction de deux cultures, le défi est de taille pour un statut qui reste jusqu'à présent ambigu, d'une pluralité identitaire problématique, qui se positionne entre la France d'un côté et le Maghreb, celui des origines de l'autre ; une sorte de troisième monde.

L'écriture beur émane de ces aspects identitaires conflictuels, dans un espace flou et confus, elle est le témoin permanent et fidèle de cette catégorie particulière. D'une finalité qui a pour objectif un projet littéraire, celui d'un collectif d'abord, qui veut remettre en question tous les aspects référentiels sur l'identité dans son rapport étroit et intime avec la société française.

Sylvie Durmelat aborde l'écriture beur dans ses relations spécifiques à l'intérieur du grand domaine, celui de la littérature française ;

⁵⁵*Convergence 84* pour l'égalité est parfois citée lorsque l'on énumère les marches des années 80. Cela se résume à l'intitulé de cette initiative ou à ajouter une date : le 1^{er} décembre 1984, jour où environ 30 000 personnes ont défilé à Paris, avec les « rouleurs » en tête. Ces mentions extrêmement sommaires, sans entrer dans des détails, laissent supposer que cette initiative partage les caractéristiques de ces marches. Plein droit, 2005/2 (n° 65-66).p.59. <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2005-2-page-59.htm> .

« *l'écriture beur ne peut plus vraiment être conçue comme l'expression d'une entité beur. Elle est plutôt un type de discours particulier ayant pour fonction de remettre en question la notion de littérature, telle qu'elle a été imaginée, ainsi que de permettre certaines opérations ou interactions sociales [...]. Ainsi la notion d'écriture beur est ce qui nous permet d'imaginer la littérature française autrement. Beur est cet opérateur qui nous permet d'inventer des solutions et de rendre la littérature française de France plus francophone, et ceci de l'intérieur même de cette littérature* »⁵⁶.

La littérature beur se caractérise dès le début par un aspect hybride, elle est partagée entre deux pôles dominants. Cet espace virtuel de l'entre-deux sert à toutes les formes de création de se développer en constituant de nouvelles formes d'identité.

Ainsi, l'entre-deux reste ce point culminant, loin des institutions françaises d'un côté, et échappe au foyer familial porteur de traditions des origines d'un autre côté. C'est dans ce contexte bien défini que la question de la classification des œuvres littéraires beurs se pose. En effet, l'aspect mouvant propre à la littérature ne facilite pas la tâche pour effectuer une typologie propre aux ouvrages littéraires beurs par rapport au contexte historique des années 1980. Michel Laronde, spécialisé dès le début du mouvement et de la littérature beurs sépare l'écrivain beur du personnage évoluant dans la société française ; « *Le terme beur est à prendre dans le sens ethnique (les romans écrits par les beurs) et à élargir dans un sens dialectique : celle qui parle de la situation d'un jeune maghrébin dans une société française contemporaine* »⁵⁷.

Dans cette perspective, si le caractère même de la notion d'identité est dénudé de toute forme d'origine absolue, l'identité beur le serait davantage.

⁵⁶ DURMELAT Sylvie, *L'invention de la "culture beur*, Thèse de doctorat, Ann Arbor, Université du Michigan, 1995, pp. 127.128.

⁵⁷ LARONDE Michel, *Autour du roman beur : immigration et identité*, Op.cit. p. 6.

Depuis les pensées structuralistes et jusqu'aux théories postcoloniales, une remise en question des origines absolues est nécessaire dans un rapport étroit avec l'aspect hybride et confus de la notion de l'identité ; « *Je crois qu'il n'y a jamais eu d'origines absolues. Et je pense qu'il ne reste rien d'originnaire. Je pense qu'il y a seulement un spectre (...) Je pense que nous prenons place quelque part dans ce spectre. Nous ne savons rien des origines. Elles sont hors du temps* »⁵⁸.

Dans ce registre, l'une des spécificités du discours littéraire des écrivains beurs est celle qui se focalise sur la notion de l'altérité. L'identité collective et l'identité individuelle sont séparées, elles gardent des repères d'essence et de naissance dans un processus complexe ; « (...) *d'une part l'identité collective est à rechercher à l'intérieur d'une communauté étrangère, (...) d'autre part, l'identité individuelle est à chercher dans un double écart par rapport à deux identités collectives virtuelles, mais fragmentaires: la française et la maghrébine.* »⁵⁹.

Il est donc question d'une identité beur collective et différente par rapport au tissu social français dominant. Par contre, le caractère individuel de cette même identité oscille d'une manière générale entre une France occidentale et des origines maghrébines.

I-3- La légitimité d'un bien culturel

Pendant le début des années 1980, le mouvement beur s'est fait connaître d'une manière remarquable à travers des acquis et une reconnaissance non négligeables. C'était une façon de s'intégrer dans le paysage de la société française jusque-là homogène. Ces grands changements se traduisent surtout par une prise de conscience communautaire, les associations se multiplient davantage après la loi du 9 octobre 1981⁶⁰.

⁵⁸ Hall Stuart, *Identités et Cultures : Politiques des cultural studies*. Coll *Météoriques*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 84.

⁵⁹ LARONDE Michel, Op.cit, p. 20.

⁶⁰ Loi n° 81-909 du 9 octobre 1981 modifiant la loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association en ce qui concerne les associations dirigées en droit et en fait par des étrangers. <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000684780>. Consulté le 11.10.2016.

D'autres moyens d'expression se font connaître à l'instar du journal *Sans frontières*, qualifié à l'époque comme l'hebdomadaire de l'immigration ou encore la création de nouvelles stations de radio comme *Radio beur* à Paris et *Radio gazelle* à Marseille. De son côté, la littérature a permis aux écrivains de parler d'eux-mêmes et des leurs, de s'exprimer et de donner la parole pour une cause longtemps marginalisée. Toutes ces données convergent vers une réalité artistique, culturelle et sociale qui devient palpable et avec une légitimité acquise et assumée.

De cette liberté d'expression et de reconnaissance, les écrits de la littérature beur se caractérisent d'une manière générale par un côté esthétique particulier qui cerne des aspects autobiographiques et toutes sortes de témoignages. Ces écrits reflètent une culture différente et nouvelle, ils se situent entre les valeurs des origines maghrébines et celles d'une France comme terre de naissance.

Cependant, il faut noter que les écrivains beurs produisent une écriture qui est à ses débuts, qui essaye d'abord de trouver sa place. Le côté novice de cette écriture n'apporte pas encore un remède aux multiples crises identitaires qui caractérisent la communauté beur d'une manière globale.

Comme nous l'avons souligné auparavant, si Leila Sebbar n'appartient pas à la catégorie des écrivains beurs, elle reste néanmoins très proche de cette culture. En connaissant bien toutes les spécificités de l'immigration, de l'exil et de l'identité beur, elle pense que la littérature qui en découle reste figée, non pas par manque d'écrits, mais par le manque d'une finalité absolue.

« La littérature beur n'existe pas, parce que ceux qui s'appellent les Beurs, les enfants de l'immigration, n'ont pas encore écrit de livres. Ils ont écrit, très vite, trop vite, un peu de leur vie, un peu de leurs cris, avec des mots, une langue qui ne maîtrise ni la langue de l'école, ni celle de la rue, ni leur langue. Ils ne possèdent pas encore

une langue libre et forte qui s'impose dans sa violence, sa singularité »⁶¹.

Nous remarquons donc que l'affranchissement de la culture beur d'une manière générale se positionne dans des niveaux différents. Des acquis socioculturels significatifs, et une littérature qui se cherche dans un contexte marqué par un malaise identitaire.

Si l'ensemble des préoccupations ainsi que les thèmes proposés sont communs pour une majorité des écrivains beurs, il manque cependant la ligne collective d'un champ littéraire qui correspond aux attentes multiples et appropriées. Il est intéressant à présent de voir la manière avec laquelle Leila Sebbar a pu se positionner dans ce bain littéraire assez particulier. La dualité sociale et la dualité culturelle qui animent la quête identitaire se présentent d'une façon plus perspicace dans la mesure où notre écrivaine a toujours essayé de montrer d'autres aspects des jeunes issus de l'immigration maghrébine.

De ce fait, différentes stratégies identitaires sont employées pour cerner certaines réalités jusque-là négligées ou simplement ignorées. Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre première partie, le périple de la quête identitaire se heurte souvent aux obstacles liés aux origines maghrébines.

Ainsi, les personnages sont toujours animés par le désir de s'affranchir, de dépasser les barrières ancestrales souvent contraignantes dans une France occidentale et capitaliste. Par le biais de la transgression et la fugue, les jeunes personnages sont confrontés aux difficultés liées à leur double appartenance. C'est dans ce contexte bien particulier que se dresse tout un processus d'écriture qui caractérise une identité de l'entre-deux.

Dans sa trilogie romanesque *Shérazade*, Leila Sebbar fait découvrir à ses personnages des lieux différents à travers l'action de la fugue, mais aussi en leur donnant le statut d'acteurs d'une identité nouvelle, celle issue de l'immigration.

⁶¹ SEBBAR Leila, *La littérature "Beur" n'existe pas*, Actualités de l'émigration n° 80, 11 mars, 1987, p. 27.

Nous pouvons remarquer une reconfiguration de certains éléments de la vie quotidienne qui reflètent une identité nouvelle, tissée dans le décor d'une présence en France et de certaines particularités liées aux origines maghrébines.

« Un matin près d'une bouche de métro elle l'avait vu assis sur un cageot, pieds nus et pantalon remonté jusqu'au mollet, il se lavait les pieds avec l'eau de la bouteille d'Évian, il posait le pied propre sur un carton étalé devant le cageot, il avait commencé par le droit, sa toilette l'absorbait, on l'aurait cru dans la courette en terre battue d'une maison de village en Algérie lorsqu'il fait beau. Cet homme perdu dans la ville lui rappela son grand-père se préparant pour la prière. » (Sebbar, 1982, pp. 127.128).

Le personnage féminin dans son périple identitaire implique souvent ce croisement culturel et social. La jeune fille se rappelle de la préparation de son grand-père pour faire sa prière en regardant l'homme près de la bouche métro et qui suivait un rite bien précis. Le détail du pied droit en premier renvoie directement aux ablutions pour la prière musulmane, impliquant ainsi une transposition de certains aspects des origines dans une terre de naissance et d'accueil.

Ce qui nous conduit à cerner les stratégies littéraires des œuvres en créant un discours beur, en employant des énonciations à travers différents dispositifs. Des thèmes bien précis se distinguent ; le statut social de ces générations issues de l'immigration en France, la vie dans les cités et les banlieues, les droits et les principes au sein de la République.

La littérature beur regroupe certes des écrivains issus de l'immigration maghrébine, mais elle reste fidèle et conforme au discours républicain français. Les auteurs peuvent être considérés comme des médiateurs, avec un rôle moralisateur important, celui d'attirer l'attention sur le respect des valeurs de la République.

L'auteur s'implique dans son discours littéraire sur un aspect social problématique, tout en établissant une relation adéquate au champ littéraire. De là, il est question de lancer tout un processus de création, d'une relation de soi au sein du groupe communautaire.

En somme, le lien reste étroit et intime entre l'écriture et l'exil, il donne un espace virtuel de l'entre-deux qui s'avère le lieu privilégié des écrivains beurs d'une manière générale. Les personnages sebbariens exploitent un axe spatio-temporel assez significatif, abordant l'histoire de leurs origines maghrébines sous des angles différents, dans un contexte bien précis, celui d'une France de plus en plus hétérogène. D'une façon globale, les productions littéraires propres à l'identité beur reflètent d'abord un acquis non négligeable à travers un nouveau regard et une originalité séduisante. L'affirmation d'une identité passe donc par l'appropriation du statut culturel afin de s'affirmer sans pour autant s'imposer.

Chapitre II : A la recherche d'une mémoire

La diversité générique qui caractérise la production littéraire de Leila Sebbar nous oriente vers différentes explications vis-à-vis du choix de son écriture. En allant au-delà du genre romanesque classique, l'écriture sebbarienne semble être imprégnée d'une manière profonde par la mémoire.

À travers les aspects autobiographiques ou les personnages qui animent ses fictions, la quête identitaire reste ce moyen de se libérer d'un passé lacunaire et ambigu, fruit d'une double appartenance et d'une mixité à plusieurs niveaux. Une écriture fondée sur la mémoire se dessine au fil des années et caractérise le style de notre écrivaine, étant consciente de l'importance d'une valeur primordiale qui en découle. La mémoire permet de faire face à l'oubli, c'est une sorte de résistance pour garder les valeurs et les traditions ancestrales qui sont la base de l'identité individuelle et collective. En plus, l'objectif de l'écriture de la mémoire est de renouer et combler les blancs de l'Histoire, de raconter ce qui n'a pas été dit.

Régine Robin évoque cet aspect en précisant que « *les trous de mémoire en histoire ne sont pas seulement des lacunes de la documentation, ils relèvent également de l'amnésie individuelle et collective, du tabou, de la censure, du silence volontaire ou involontaire* »⁶².

De ce fait, la quête identitaire dans les textes de Leila Sebbar passe par cette recherche de la mémoire. Le processus de faire appel à la mémoire sollicite donc une diversité générique à travers ses différentes productions, mais aussi une diversité interne dans ses œuvres.

Pour compléter le texte, l'image représente le moyen par lequel l'écrivaine s'implique davantage pour une vision extérieure, les images qui riment avec les mots pour une forme poétique de l'œuvre dans toute son originalité, qui raconte l'exil et la quête d'une mémoire. Cette association se positionne dans un espace géographique particulier, qui peut être individuel ou collectif, celui de l'entre-deux.

⁶²ROBIN Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors lieu*, Op.cit, p. 21.

II-1- Lecture d'un iconotexte

En abordant la notion d'iconotexte, il faut préciser d'abord qu'il s'agit d'une fusion entre « icône » et « texte ». C'est un néologisme introduit en 1985 par Michael Nerlich⁶³ dans le domaine de l'album et de la bande dessinée, ce dernier le définit dans ces propos : « *une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui normalement, mais non nécessairement a la forme d'un livre* »⁶⁴. C'est une interaction très intéressante à développer, l'image rejoint le texte pour former un support cohérent qui peut dégager une complémentarité non négligeable.

« Le genre de l'iconotexte génère des processus de lectures plurielles (...) le va et vient entre les deux systèmes sémiologiques provoque transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre, avec mécanismes de transfert multiples, des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus aléatoires, dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou la dissemblance des moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles ou l'irréductibilité d'une différence »⁶⁵.

La fonction du lecteur dans ce cas s'adapte non seulement avec le texte, mais aussi avec l'image pour créer une imagination qui part d'un réel. Cette imagination suscite chez le lecteur un retour à la mémoire pour interpréter le texte et déchiffrer

⁶³ Dans les années 1980, et en se fondant aussi sur sa propre activité graphique et photographique, Nerlich analyse les rapports entre texte et image et crée le concept d'*iconotexte* pour désigner une œuvre où l'écriture et l'image forment une unité indissoluble, dialogique et non-illustrative (voir par exemple les actes du colloque international à l'Université Blaise Pascal en 1988 : *Iconotextes*, édités par Alain Montandon, C.R.C.D. – Ophrys, Paris 1990). https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Nerlich . Consulté le 13.10.2016.

⁶⁴ NERLICH, Michael, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Évelyne Sinassamy* dans MONTANDON, Alain (éd.). *Iconotextes*. Paris : Ophrys, Actes du colloque international de Clermont, 1990, p. 255-302.

⁶⁵ DURANT Jacques. HABERT Benoît, LAKS Bernard. (eds). *Didactique et enseignement, français langue maternelle, français langue seconde*, <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08353> , p. 513. Consulté le 20.10.2016.

le message que véhicule l'œuvre, partagé entre ce qu'il peut voir et ce qui est caché. Il est donc dans une position de recherche, en essayant de dégager les différents liens entre le texte et les significations de l'image, mais aussi un aspect qui renvoie à la recherche d'une mémoire individuelle ou collective. Cette vision intègre donc le lecteur à établir une relation texte/image, et son éventuel effet pour puiser la source de l'image et lui attribuer un sens.

« Le processus de lecture est affecté par l'image puisque voir et lire vont de pair. Chair du texte, l'image éloquente donne à voir au lecteur des choses très particulières, des images. Inversement, ces images à l'origine du texte donnent naissance à une histoire, comme la tapisserie de la Dame de Shalott à partir d'une vision aperçue dans un miroir et en fin sujet d'un poème. Le texte renvoie à des images tout comme ces images ont donné naissance au texte. Le transport et la translation sont ici proprement infinis. »⁶⁶.

Si l'image marque toujours un moment instantané du présent, figée dans le temps, elle peut cependant être en harmonie avec le texte même s'il ya un décalage temporel. Comme elle peut être en parallèle avec le présent du texte pour une probable réactualisation de quelques souvenirs lointains. Tout cela pousse parfois le lecteur à se diriger vers le hors-texte dans le but de trouver un sens adéquat avec le texte. Liliane Louvel rajoute que *« Si l'image peut être intratextuelle elle peut aussi être extratextuelle et provoquer alors un autre effet de suspens de la lecture allant jusqu'à tirer le lecteur hors du texte »⁶⁷.*

Dans cette optique, pour mieux cerner toute œuvre littéraire dont l'image complète le sens et s'associe avec le texte, il convient de chercher la signification du signe dans différents contextes. Mais aussi comprendre que l'image peut être symbolique ou esthétique ou même les deux à la fois. Elle prend un statut qui lui permet de définir une identité, à travers un passé insaisissable des périodes

⁶⁶LOUVEL Liliane, *Texte image*, Presses Universitaires de Rennes, 2002 .p. 159.

⁶⁷Ibid., p. 155.

révolues, reflet des moments de silence et qui se présentent d'une manière hybride dans le présent.

Ce qui nous conduit aux œuvres de Leila Sebbar où l'image dévoile une autre facette de l'Histoire, permettant aux protagonistes de vivre un passé non vécu pour se positionner dans un présent commun.

Dans un premier temps, il s'agit d'un usage de la photographie à l'intérieur même du texte, avec des descriptions parfois d'une exactitude frappante pour montrer l'aspect symbolique qui n'a pas pu être raconté. L'obstination du détail et de tout le côté descriptif fait de Leila Sebbar une écrivaine de l'observation par excellence. L'objectif est de susciter chez le lecteur une imagination fidèle de la photographie évoquée dans le texte.

« Mohamed rallume la bougie près de la tête du tigre et à droite de la photographie de guerre qu'il a affichée (...) Dans l'eau de l'oued, peut-être à cause de cette lumière de la bougie sur la photographie, on aperçoit les silhouettes troubles des hommes en marche (...) Les arbres forment une haie géante ou une forêt profonde qui masquerait le ciel. Les hommes en cortège s'élanceraient dans la forêt à la première alerte et disparaîtraient comme les soldats vietnamiens dans la jungle, ou bien ils sauraient que de l'autre côté de la haie, un soldat français est posté comme celui qui leur fait face depuis le promontoire, pour lâcher une rafale sur l'homme qui le premier tenterait de s'écarter du chemin tracé derrière le corps. » (Sebbar, 1984, p. 56).

Ce même procédé est fréquent dans l'écriture sebbarienne, comme un témoignage avec effet rétrospectif. Les personnages (généralement principaux) ont beaucoup d'affection à certaines photographies, un attachement très significatif. Parfois, d'autres personnages (secondaires) font des descriptions plus que détaillées, à travers des angles d'observation différents.

Dans le roman *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, les yeux de l'héroïne vont transmettre l'importance de la photographie qui raconte à sa manière l'Histoire de l'Algérie.

« *Ces visages avaient la dureté de ceux qui subissent l'arbitraire mais qui savent qu'ils trouveront en eux la force de la résistance, ces femmes qui parlaient la langue de sa mère avaient toutes le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer* » (Sebbar, 1982, p. 211).

Nous ne pouvons qu'imaginer et deviner cette force du regard de ces femmes dans une époque d'occupation et de guerre. Un bout du passé qui est transmis à la jeune Shérazade qui cherche tant un sens logique à ses multiples interrogations sur ses origines.

Dans un deuxième temps, l'image s'invite et prend une place à part entière, elle accompagne et complète désormais le texte. Souvent, il s'agit d'albums de photographies, toujours en collaboration avec des photographes professionnels qui ont couvert des événements historiques liés au passé de l'Algérie surtout, car pour Leila Sebbar, c'est cette partie de l'Histoire qui doit être plus éclairée. Mais aussi l'usage des portraits, des images avec des signes, des figures de bandes dessinées ou des images de lieux. Les personnes qui peuplent ces photographies sont de la famille, des voisins, des gens célèbres ou au contraire de simples anonymes. Le lien qui les réunit c'est une Algérie du passé et du présent, une sorte de mosaïque, hétérogène qui tisse la grande Histoire entre les deux rives de la méditerranée.

Après deux essais d'albums photographiques durant les années 1980 intitulés ; *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*⁶⁸ et *Génération métisse*⁶⁹, Leila Sebbar semble plus que jamais fascinée par la photographie, car ses liens avec son pays natal n'ont jamais disparu ainsi que l'admiration pour les femmes qui ont marqué l'histoire.

⁶⁸ SEBBAR Leila, DOAN Dominique, PENOT Luce, PUJEBET Dominique, *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*, Nathan, 1981.

⁶⁹ SEBBAR Leila, GAYE Amadou, *Génération métisse*, Syros, 1988.

Sa fascination pour le premier album de Marc Garanger *Femmes Algériennes 1960*⁷⁰ ne la laisse pas indifférente, elle accompagne l'album de ce célèbre photographe par un texte qui donne un ouvrage intitulé : *Femmes des hauts plateaux : Algérie 1960*⁷¹. Christiane Chaulet Achour explique à cet effet que : « Le texte d'accompagnement de L.Sebbar restitue le contexte gommé. A des photos sans guerre, elle associe un texte où la guerre est assez présente non comme une réalité vécue mais comme rappel de mémoire. Ainsi, elle intervient surtout dans des comparaisons ou dans l'usage de sens figurés, "l'intrus qui le mitraille" par exemple. Il y a une recherche d'atténuation des termes fortement connotés. Un seul texte, en page 64, dénonce un peu plus violemment les guerres coloniales. »⁷².

À partir de l'année 2004, Leïla Sebbar reste fidèle à la diversité générique qui caractérise ses œuvres, en entamant une série de carnets de voyages, elle confirme l'attachement et la fascination voués à la photographie.

Le premier, *Mes Algéries en France*(2004) marque un tournant important dans sa production littéraire. Cet ouvrage est d'une richesse remarquable au niveau des images qui accompagnent le texte. Déjà sur la couverture, le lecteur peut avoir un avant-goût sur le contenu et l'aspect formel de l'ouvrage ; pleine de couleurs, elle comporte une série de photos et des portraits qui s'enfilent d'une manière organisée, laissant un rectangle en longueur pour le titre et le nom de l'auteur. Entre personnages connus ou non de différents âges, nous pouvons facilement reconnaître l'Émir Abdelkader, Zinedine Zidane, le père de Leïla Sebbar ainsi que cette dernière. Après une préface de Michelle Perrot⁷³, une galerie d'images, de photos et de lieux, des bandes dessinées et des portraits accompagnent le texte entre un va-et-vient d'une Algérie pendant la colonisation et du présent. La première photo peut être symbolique, tout l'espace de la page est réservé aux

⁷⁰ GARANGER Marc, *Femmes Algériennes 1960*, éditions Contrejour, 1982.

⁷¹ SEBBAR Leïla, GARANGER Marc, *Femmes des hauts plateaux, Algérie 1960*, La boîte à documents, 1990.

⁷² CHAULET ACHOUR Christiane, *La position de l'observatrice. Étude de la photographie chez Leïla Sebbar*, dans *Leïla Sebbar*, sous la Dir de LARONDE Michel, L'Harmattan, 2003, coll. *Autour des écrivains maghrébins*, pp.123-138.

⁷³ PERROT Michelle, née Michelle Roux, née à Paris le 18 mai 1928, est une historienne, professeure émérite d'histoire à l'université Paris-Diderot et militante féministe française.

parents de l'auteure, en noir et blanc, en face, elle précise dans un titre « Portrait de la famille. Les écoles », en bas avec un petit caractère, elle précise : « *Mes parents. Mascara 1945* » (Sebbar, 2004, p. 17).

Bref, un aspect hétérogène caractérise toutes les images, le lien entre l'Histoire de l'Algérie et de la France dans le passé, mais aussi dans le présent. Parmi tant d'exemples, celui de l'Émir Abdelkader, qui à nos yeux semble chargé d'histoire et de symboles. La page 79 est ornée par un portrait majestueux de ce personnage mythique ; debout, il tient un long fusil. Le texte qui accompagne ce portrait est intitulé : « Abd el-Kader », il occupe les pages 78, 80, et une moitié de la page 81.

« On raconte que le jeune chef de guerre, lettré et poète, a souffert de voir les feuilles de ses livres et de ses manuscrits joncher la route que suivait la colonne française jusqu'à Médéa. Le fabuleux butin n'avait pas suffi, les soldats ont pillé la bibliothèque, les livres qui n'ont pas été cachés dans un ravin, ces livres disparus dont parle Abd el-Kader, captif à Amboise. Le « Sultan de l'Ouest », ainsi l'a nommé son père après le rêve prémonitoire de Bagdad, prend la tête de la guerre de résistance à la puissance armée française dirigée par le paysan-soldat devenu général, Thomas-Robert Bugeaud, né à Excideuil en Dordogne. » (Sebbar, 2004, p. 78).

Nous notons aussi que, à travers toutes ces illustrations écrites ou bien montrées par le biais d'une multitude d'images, Leila Sebbar raconte cette Algérie de l'époque coloniale et une Autre Algérie du présent, toutes deux en relation permanente avec la France, celle du présent de l'auteure, ces relations sont chargées d'histoire et de souvenirs.

De ce fait, nous comprenons mieux l'intitulé de l'ouvrage, il s'agit donc d'une appropriation de ces Algéries dans son présent en France. La même idée se dégage par rapport à la mention sous le titre « *Carnet de voyages* », le voyage au pluriel, celui d'une volonté de revoir des souvenirs d'enfance, d'une mémoire

éclatée sur des périodes différentes, une sorte de voyages imaginaires vers l'Algérie.

Le deuxième carnet de voyages, paru une année plus tard ; *Journal de mes Algéries en France*, paraît d'une manière claire comme une suite du premier. Avec une chronologie plus rigoureuse et détaillée. Leila Sebbar commence avec ces mots : « *Prise par un besoin fébrile de mêler l'Algérie à la France, depuis la naissance, presque...L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare* » (Sebbar, 2005, p. 11).

Une autobiographie pleine d'images de toutes sortes, en gardant l'idée charnière du premier carnet de voyages. L'ouvrage est composé de 146 pages, c'est la rencontre de ces différentes facettes de l'Algérie dans le temps et dans l'espace, sur les deux rives de la Méditerranée.

Parmi les exemples les plus significatifs de cette quête de l'Algérie, nous retenons une image qui occupe deux pages, celle où Leila Sebbar a vécu une partie de son enfance. Elle précise en dessous de cette image qu'il s'agit d'une : « *Vue aérienne de Hennaya, année 50-60. La tache blanche en haut à gauche : le stade et l'école « de garçons indigènes », la cave coopérative et, à gauche, chez Emile Hinsinger et Roland Sanchez. Coll. Part* » (Sebbar, 2005, p.23).

Une nostalgie d'un lieu de son enfance algérienne, une mémoire qui fait renaître tout un côté paternel. Le texte qui accompagne cette image permet à l'écrivaine de parler de ce village, de l'école de la République évoquée à maintes reprises dans ses ouvrages à caractère autobiographique. Ce travail minutieux que s'est imposé Leila Sebbar dans sa quête de l'Algérie l'a poussé à chercher les détails les plus intimes, les plus improbables ou simplement les plus banals. Ce qui est frappant aussi chez cette écrivaine, c'est la description dans toutes ses splendeurs, celle des lieux, mais aussi des événements et des personnes.

Si l'auteure ne s'est plus rendue à son village d'enfance depuis l'année 1961, elle a toujours essayé de garder des contacts permanents avec ceux et celles qui ont partagé avec elle une enfance algérienne.

« Yvette Ounnas, que j'ai rencontrée à la maroquinerie à Paris, habite une maison de gare près d'Illiers, l'été. Elle m'avait envoyé la coupole du pré Catelan et parlé de son village d'enfance, Hennaya (Eugène-Etienne Hennaya coloniale), de l'école de son père, algérien marié à une Française(...) elle avait assisté aux fêtes de Jeanne-d'Arc sur le stade qui jouxtait l'école, là où j'avais entendu les cris des cavaliers arabes et le bruit de la poudre lors de fantasias. Une presque sœur... Mon père avait succédé à son père et ma mère, à la sienne. Une école vouée aux couples mixtes...Aujourd'hui ? Je le saurai l'année prochaine si je vais à Hennaya où je ne suis pas revenue depuis l'enfance. » (Sebbar, 2005, p.24).

Ce carnet de voyages s'achève avec une lettre reçue par Leila Sebbar de la part de Nourredine Saadi⁷⁴, ce dernier qui va deux ans plus tard écrire la préface d'un autre ouvrage de l'écrivaine *Mon père*. Le manuscrit de cette lettre occupe les trois dernières pages du carnet de voyages, daté du 4 janvier 2005, l'écrivaine évoque dans un petit texte une affinité littéraire pour cet intellectuel, elle mentionne la date du 7 janvier 2005 en haut de la page, elle dit que ; *« Je reçois ce samedi matin une lettre de Nourredine Saadi qui, le premier, a écrit sur « Le père des filles », analysant avec finesse les mots secrets, obscurs, passant du père à sa fille et qui feront advenir l'écrivain(...) Avec le manuscrit de sa lettre, j'ai Nourredine à l'image et je l'entends. »(Sebbar, 2005, p. 144).*

⁷⁴ SAADI Nourredine est né et a grandi à Constantine. Il part faire ses études à Alger où il devient professeur de droit. En 1994, il quitte l'Algérie pour la France et s'installe à Douai où il enseigne à l'Université d'Artois. Universitaire et écrivain, il est l'auteur de plusieurs romans, de nombreux textes et articles. <https://www.babelio.com/auteur/Nourredine-Saadi/209799>.

Ce dernier exemple nous permet de faire une transition pour évoquer un autre ouvrage de l'auteure intitulé : *Mon père*, paru en 2007. D'une manière plus simple, l'image est présente avant chaque texte, puisqu'il s'agit d'un recueil de textes réunis par Leila Sebbar. Ces textes ont tous un point en commun, celui des femmes qui ont écrit sur le personnage du père.

Chaque photo d'un père est accompagnée en dessous par des informations sur l'âge, la date de naissance et le lieu où la photo a été prise, elles sont toutes en noir et blanc. La contribution de notre écrivaine ne déroge pas de cette organisation, une photo du père avec une brève présentation « *MOHAMED SEBBAR- Père de LEILA SEBBAR. Né en 1913 à TENES(Algérie). Photo prise à Bouzaréah- Alger en 1934. Il a 21 ans* » (Sebbar, 2005, p. 278).

Un dernier exemple sur ce genre particulier des œuvres de Leila Sebbar où l'image et le texte donnent au lecteur un goût à la lecture assez différent. Il s'agit d'un abécédaire, paru en 2008, il garde les mêmes caractéristiques des deux carnets de voyages précédents. Les illustrations en images accompagnent le texte dans une parfaite harmonie. Des dates, des lieux, des gens connus ou anonymes, des manuscrits de lettres reflètent une perception personnelle de l'écrivaine sur le couple Algérie/France. Le tout suivant la logique alphabétique qu'exige un abécédaire.

L'Algérie est toujours au pluriel dans le titre de l'ouvrage qui est mis en évidence au centre de la couverture en couleur jaune. En dessous, avec un caractère plus petit, en blanc, nous pouvons lire « *Autour de ma chambre* ». Donc, c'est toujours une Algérie dans différentes périodes qui explique l'usage du pluriel, les Algéries qu'elle s'approprie en images dans sa chambre.

Cet espace qui est sa chambre est illustré tout au début de l'ouvrage dans la page4, montrant des étagères où photographies, dessins, objets et surtout des livres ornent cette petite bibliothèque. En face, un premier titre « *Une chambre à soi* », avec en haut, une petite dédicace aux gens de l'exil ; « *À tous les gens de l'exil. Pour Lucien Igor Suleiman. Pour Michelle Perrot* » (Sebbar, 2008, p. 8).

Ensuite, il ya un prologue écrit par Leila Sebbar dans lequel elle explique ce choix singulier qui l'a poussé à produire ce genre d'ouvrages autobiographiques si particuliers.

« Toujours ce désir de savoir, deviner, supposer, soupçonner, voir et donner à voir, entendre et sentir. Chercher, rechercher sans méthode ni système, portée par le caprice et le hasard du voyage immobile, de la rencontre imprévue, du messenger inconnu, du livre introuvable... Tout ce qui ne m'a pas été transmis de l'Algérie algérienne, des Algéries depuis la conquête- Algérie française et coloniale, Algérie républicaine et coloniale- jusqu'à la voix des cités au pays natal et dans l'exil » (Sebbar, 2008, p. 10).

Dans la même page, Leila Sebbar évoque les différents objets qui lui servent comme support avec le texte. Le tout, d'après elle ce qui a aidé à tisser le lien avec le pays de son père ; *« Tout ce que je découvre, objets, livres, papiers(...) Tous ceux et celles que je rencontre au gré de ma traque, dans les pages des livres oubliés(...) Tous ceux qui, en France, depuis plus d'un siècle et demi, ont tissé un lien affectif avec l'Algérie(...) »* (Sebbar, 2008, p. 10).

Ce prologue s'achève par une sorte d'aveux de la part de l'écrivaine sur une fabrication d'un monde virtuel entre l'Orient et l'Occident, entre l'Algérie et la France, le tout en évoquant la mémoire de son père.

« Ainsi, je fabrique, par le jeu prosaïque et lettré des échos, associations baroques, correspondances insolites (couleur, regard, son, odeur, gestes), un grand corps vivant de l'Orient (Algérie métaphore de l'Orient) à l'Occident (France métaphore de l'Occident), une tribu inédite, énigmatique, mythologique, un chant choral qui accompagne mon père. Il n'est pas seul dans la terre

étrangère. C'est comme s'il entendait la mer depuis le cimetière marin du vieux Ténès où il ne repose pas » (Sebbar, 2008, p. 11).

Nous pouvons remarquer également une sorte de dédicace indirecte dans le dos de la quatrième de couverture où est inscrit en grands caractères jaunes « Compagnes et compagnons de mes routes algériennes » ;

Une liste d'écrivains, journalistes, universitaires et peintres entre autres. Nous citons à titre d'exemple : Jeanne Benameur, Maïssa Bey, Denise Brahim, Vincent Colonna, Nancy Huston, Sébastien Pignon, Nourredine Saadi et bien d'autres.

Ainsi, l'ordre alphabétique pour raconter une mémoire à travers le temps, reliant l'Algérie et la France donne d'une manière ironique un désordre, un va-et-vient entre des lieux et des époques et à travers des personnages. Le hasard a fait que Aflou, lieu de naissance de Leila Sebbar commence avec la première lettre de l'alphabet, de là où tout a commencé.

Toute cette collecte aussi riche que variée d'images, d'objets, de dessins et de symboles s'accompagne d'une écriture qui complète l'imaginaire parfois perdu dans la complexité d'une histoire commune qui raconte une Algérie dans le temps. Dans la lettre C, c'est Nourredine Saadi qui raconte la magie de sa ville natale. Leila Sebbar fait usage de cette lettre qui lui est adressée, elle l'a mise en face de la lettre C pour Constantine dans sa version manuscrite et intégrale datée du 30 décembre 2007. « *Constantine, Rhummel. Toujours le Rhummel restera le paysage mental de mon enfance. Rhummel. Gorges. Fleuve, rivière, « oued de sable » par son étrange nom arabe. Effrayante faille de trois cents mètres. Morceau de la planète mystérieusement fracturé, là, lors de la séparation des éléments et peut être à la naissance du monde » (Sebbar, 2008, p. 81).*

Tout comme cet écrivain algérien qui raconte la beauté de sa ville à notre écrivaine, lui qui a quitté son pays durant une période douloureuse, celle des années 1990. C'est dans cet état d'âme que Leila Sebbar comble les vides du pays

de ses origines, par des liens fragmentés, dans une quête identitaire et à la recherche d'une mémoire.

II-2- Le rôle des images

« Mais au fronton de la sienne, à Epineuil-le-Fleuriel, je n'ai pas vu les inscriptions que je cherche. Au hasard de mes pérégrinations, j'ai fixé sur papier glacé, avant disparition, tout ce qui pouvait se lire encore, que le temps ou les élus n'avaient pas effacé, et je classe ces photographies dérisoires dans une petite boîte. Comme Germaine Tillion, ses négatifs des Aurès, travail minutieux d'ethnologue, soucieuse d'une société qui bientôt ne sera plus, l'émotion est la même, sûrement, devant la trace lisible qui peut durer à l'image. » (Sebbar, 2004, p. 42).

La quête identitaire que mène Leila Sebbar passe donc inéluctablement par une quête de l'Algérie, de l'époque coloniale jusqu'à son présent. Elle essaye de faire face à l'oubli et à l'effacement qui représentent les lacunes de l'Histoire.

L'usage de l'image dans ses œuvres s'ajoute aux mots qui forment ces textes dans une complémentarité complexe, mais efficace. Une manière à elle de combler les vides, de pouvoir donner un sens aux multiples questions restées sans réponses. A côté de toutes les photographies qui racontent une Algérie des années 1940 /1950 et jusqu'à l'indépendance, l'écrivaine insère ses propres photos prises de l'album familial, des images qui montrent le quotidien d'une enfance algérienne.

Nul ne doute que ces photographies vont jouer un rôle important des décennies plus tard, elles vont être ressuscitées en France pour être contemplées et admirées à nouveau, mais surtout pour permettre de revisiter la terre natale, celle du père, l'étranger bien aimé.

Dans cette optique, l'image prend une place de plus en plus importante aussi bien que l'écriture qui l'accompagne. L'image dépasse le simple fait de

l'observation, elle a un langage bien spécifique qui a plus de force, plus de mots à transmettre ; c'est en quelque sorte l'âme de l'écrivaine.

La finalité est de faire resurgir la mémoire, les instants perdus ou cachés dans le passé ; « *La photo montre, la photo dérange. Elle est une mémoire offerte où chacun peut investir ses signes et orienter le récit de l'origine et de la permanence rompue par la violence des hommes* »⁷⁵.

Une lecture fragmentée émane de ces textes associés aux images, la mémoire semble partagée, éparpillée dans les souvenirs, les témoignages, la peinture, les photos et tous les objets banals. C'est une mémoire qui se fonde sur l'aller et le retour, entre le passé et le présent, entre le silence et la parole, entre le père et la mère, mais surtout entre l'Algérie et la France.

En s'interrogeant sur la nature de la photographie, Roland Barthes dans son célèbre ouvrage intitulé : *La chambre claire. Notes sur la photographie*⁷⁶ s'affirme comme un novateur. Par le biais d'une approche originale, il adopte un point de vue sur le sujet, en le plaçant au centre de toute tentative de lecture et d'interprétation. Dès le titre, nous sommes déjà interpellés par un jeu de mots lié à cette thématique. Par opposition à la chambre noire, là où se développe d'habitude la photo (évidemment avant l'ère numérique), la chambre claire est un éclaircissement, une philosophie selon Roland Barthes, il veut savoir ce que la photographie est en soi. « *La photographie appartient à cette classe d'objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le bien et le mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir* »⁷⁷.

Il constate que la photographie répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. Pour essayer de rendre compte de l'émotion qui

⁷⁵ CHAULET ACHOUR Christiane, *La position de l'observatrice. Étude de la photographie chez Leila Sebbar*. Op.cit.

⁷⁶ BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁷⁷ Ibid. p. 17.

l'habite devant certaines photos, Roland Barthes dégage trois pratiques, trois points de vue ;

L'Operator est celui qui exécute l'action, c'est le photographe. Le Spectator, celui qui regarde, qui admire et observe les photos. Enfin, le Spectrum, qui représente l'objet photographié, c'est une sorte de référent. En d'autres termes, il se dégage trois actions qui sont : faire, regarder et subir.

« J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'Operator, c'est le Photographe. Le Spectator, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eidôlon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le Spectrum de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort »⁷⁸.

La réflexion de Roland Barthes se focalise beaucoup plus sur le Spectator, celui qui regarde et qui contemple avec un effet basé sur l'aspect émotionnel. Un besoin de faire émerger l'essence véritable de la photographie qui a commencé par une recherche de sa mère décédée deux ans plutôt à travers une série de photos. L'émotion qui se dégage d'une photo peut s'avérer très profonde, surtout celle éprouvée à l'encontre d'une personne proche, d'un événement, d'un lieu ou d'une époque. C'est le sentiment et l'expérience de Roland Barthes dans cette aventure d'un genre différent. « (...) Je suis Golaud s'écriant « Misère de ma vie ! », parce

⁷⁸ Ibid. pp. 22-23.

qu'il ne saura jamais la vérité de Mélisande. (Mélisande ne cache pas, mais elle ne parle pas. Telle est la photo : elle ne sait dire ce qu'elle donne à voir.) »⁷⁹.

Dans cette optique, toutes les caractéristiques d'une photographie peuvent déclencher des émotions, avoir le sentiment qui va conduire Roland Barthes à éprouver un affect moyen, il nomme cet intérêt avec le mot latin : le Studium. C'est le gout pour une personne, l'application pour une chose.

Un second élément cependant va bouleverser le premier, c'est le Punctum ; la piqure, la petite coupure, un coup de dés.

« Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le studium(...) Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁸⁰.

Pour toutes ces raisons, l'analyse de Roland Barthes oriente la photographie vers le **ça a été**, qui représente un moment du passé, dépassant le cadre conventionnel d'une création de l'image. Elle provoque en lui un effet de surprise, un étonnement, comme si elle avait le pouvoir de faire revivre ce qui a été ; *« La photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche »⁸¹.*

Ainsi, nous sommes face au recours de la photographie par Leila Sebbar, ce rapport qui s'associe avec le texte s'avère plus profond qu'il ne laisse paraître. Les

⁷⁹ Ibid. p. 156.

⁸⁰ Ibid. pp. 48-49.

⁸¹ Ibid. p. 136.

affinités de l'analyse propres à Roland Barthes nous orientent vers une classification de l'image, mais surtout les différentes valeurs de celles-ci.

L'écrivaine a toujours fait de l'image un objet révélateur. Dans un premier temps, c'est à l'intérieur du texte que les personnages donnent un sens aux images qui évoquent un passé qui resurgit, par l'expression des visages et le fait de donner aux détails toute leur importance. Dans un deuxième temps, l'image devient une partie intégrante de certains ouvrages, entre photos de famille, des gens célèbres ou anonymes, des cartes postales, des photos d'objets ou de peinture se dégagent diverses valeurs qui montrent un passé, mais aussi un présent de l'Algérie et de la France.

Il est important de souligner le fait que dans les quatre ouvrages majeurs où Leila Sebbar utilise l'image à côté du texte, les photographies en noir et blanc dominant largement en quantité celles qui sont en couleurs. Comme si l'écrivaine voulait à chaque fois marquer une différence entre les époques, entre le passé de son enfance en Algérie, et le présent de son écriture en France, c'est pour cette raison que presque la totalité des photographies en noir et blanc étaient prises durant cette période coloniale, dans le pays de son père.

-II-2-1- Les photos de famille

Cette catégorie de photos implique à chaque fois un caractère important, en montrant les membres de sa famille, la maison où elle a vécu durant une partie de son enfance, l'école de la République de son parcours scolaire et globalement tout le côté ordinaire de la vie quotidienne à cette époque.

Dans *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, premier du genre où l'association de l'image et du texte donne un aspect esthétique remarquable. La première photo présentée est celle des parents de Leila Sebbar, présentée et datée par l'écrivaine ; « *Mes parents, Mascara, 1945* » (p.16). En premier plan, l'un à côté de l'autre, le couple en train de marcher dans une rue où il y a beaucoup de monde. Le père, vêtu d'un costume gris, portant des lunettes. La mère porte une

chemise d'été et une jupe blanche. Le fait que l'auteure choisisse cette photo comme la première d'une longue série n'est pas fortuit, c'est le début de cette union entre l'Algérien et la Française. Une fois le texte entamé, elle insère deux portraits de ses parents, toujours en noir et blanc, ils sont jeunes cette fois et bien habillés (pp. 20-22).

Le fruit de cet amour est présenté par Leila Sebbar dans les pages : 26 et 27, montrant une photo de famille avec la mère et ses trois filles assises sur l'herbe, elles regardent d'une manière fixe l'objectif de l'appareil.

Le père n'est pas présent dans cette photo, car selon nous, c'est lui qui a effectué cette prise, vu que sa femme et ses filles semblent être à l'aise à ce moment précis ; « *Ma mère et ses filles, Danièle, Lysel et moi (de gauche à droite), Algérie, années 1950* » (Sebbar, 2004, p. 27).

La photo de famille qui suit est celle réservée aux enfants, nous notons la présence du frère cette fois-ci avec les trois sœurs à l'entrée de l'école des garçons indigènes ; « *Hennaya, près de Tlemcen, années 1950, mon frère Alain, mes sœurs et moi* » (Sebbar, 2004, p. 35).

À côté d'un texte intitulé *Le jardin de mon père* (page 220), une photo de famille s'illustre cette fois-ci par la présence de tous les membres « *Ma famille, Hennaya, 4 décembre 1949* » (Sebbar, 2004, p. 221).

La vision que nous pouvons dégager de cette photo n'est pas loin du texte qui l'accompagne, les mots évoquent une terre algérienne, d'un passé colonial dans le jardin du père Sebbar.

« *C'est le jardin de l'instituteur agricole, Des cyprès le bordent, comme le domaine du colon français, le voisin de terre. Une terre riche et fertile, le nom du village, Hennaya, le dit. À Hennaya, on a accolé Eugène-Etienne, le nom d'un général de colonisation qui s'occupera avec Lyautey de la pacification du Maroc. Le jardin est grand, nous le longeons, mes sœurs et moi, pour aller nous asseoir*

dans la cour fermée de la femme du khammès, le métayer du colon(...) » (Sebbar, 2004, p. 220).

Un an plus tard, dans *Journal de mes Algéries en France*, paru en 2005, la photo de famille est toujours importante aux yeux de l'écrivaine, elle occupe la première place de toute la galerie de l'ouvrage. En noir et blanc, Leila Sebbar et ses sœurs sont de petites filles qui fixent l'objectif avec curiosité et innocence « *1950, Tlemcen, les cascades. De droite à gauche, mes sœurs, Lysel et Danièle, et moi.* » (Sebbar, 2005, p. 10).

Dans un même aspect formel et esthétique, l'abécédaire de Leila Sebbar paru en 2008 et qui s'intitule *Voyage en Algéries. Autour de ma chambre*, offre une multitude de repères à travers les images. Ces repères sont dispersés selon l'ordre de l'alphabet, pour indiquer des histoires et des lieux, des personnes connues ou anonymes.

Dans les pages réservées à la lettre P, un lieu est cité, celui de Port-Say pour montrer une photo de famille dans les années 1950. Cette grande photo occupe l'espace de deux pages entières, elle montre l'écrivaine avec ses sœurs et sa mère, toutes assises à côté d'une Peugeot, certainement la voiture familiale. Un souvenir d'une journée en plage, sur le sable « *La Peugeot, ma mère, mes sœurs Lysel et Danièle, et moi. Port-Say, années 50.* » (Sebbar, 2008, p. 148).

Les photos de famille reflètent donc une joie de vivre et une harmonie entre les différents membres qui la composent. Loin des soucis liés à la colonisation et aux troubles de l'époque, nous remarquons l'absence, voire l'inexistence de photos avec les proches du côté paternel. C'est dans cette période que l'écart a commencé à se creuser entre Leila Sebbar et tout ce qui la rapproche de cette terre paternelle, de la langue arabe qu'elle n'a jamais parlée et surtout d'un mode de vie méconnu.

-II-2-2- Photos de femmes

Elles sont fréquentes dans ce genre d'ouvrages de Leila Sebbar, elles montrent des femmes différentes, à travers de multiples aspects. Ces femmes racontent et reflètent des liens directs ou indirects avec l'Algérie. Des intellectuelles, des militantes, des mères, des conteuses. Elles sont présentes aussi sur des cartes postales, des photos de reportages ou simplement des portraits de femmes. Toutes partagent un passé algérien qui croise celui de notre écrivaine pour une mémoire individuelle et collective.

« Avant de les entendre, les femmes, dans les squares et les maisons des blocs et des barres, d'une banlieue à l'autre, suivant le voyage laborieux des hommes depuis Marseille (...) Il fallait des femmes à ces hommes, ventres doux, mains chaudes dans la rêverie des hommes, la solitude de la ville ouvrière et de l'hôtel négrier, elles sont venues, abandonnant la maison pauvre et la terre pauvre depuis la montagne en neige, les hauts plateaux hostiles, la plaine inféconde, les bidonvilles, elles sont venues dans le pays de France, les lettres disaient toujours que tout allait si bien. »(Sebbar, 2004, p. 48).

Dans un autre registre, Leila Sebbar n'a pas oublié les femmes militantes pour la cause algérienne, elle qui a été épargnée et protégée durant la période de guerre. Elle fait usage de photographies authentiques prises dans le maquis ou d'une manière individuelle pour montrer le rôle de ces femmes courageuses et engagées. Dans le même ouvrage cité ci-dessus, la page 68 offre un exemple pertinent, quatre femmes militantes avec des destins différents ; Fatiha Hermouche, responsable médicale, elle s'est mariée avec Arezki au maquis. Anna Greki, Tounes Brahimî et Danièle Minne. *« À gauche, de haut en bas, Anna Greki, militante indépendantiste et poétesse. Tounes Brahimî, militante civile à Alger. Danièle Minne à la prison de Pau, 1959-1962. À droite, Arezki et Fatiha Hermouche, responsables médicaux mariés au maquis Wilaya IV. Coll. Part. »* (Sebbar, 2004, p.68).

Des images qui complètent le texte, en le dépassant parfois avec des regards, des lieux, des femmes charismatiques et des expressions rebelles et fières. Ces femmes ont défié la mort pour gagner la liberté. Aux côtés des hommes, elles ont participé d'une manière ou d'une autre, dans un combat souvent inégal, dur, injuste et périlleux. En transgressant les codes d'une société perdue entre traditions ancestrales et civilisation française occidentale, elles ont refusé le simple rôle, réducteur et ingrat, celui de cuisiner et d'élever les enfants.

L'Histoire retiendra des noms, des prénoms, des pseudonymes, des visages et une lutte ; celle de ces femmes engagées et militantes que Leila Sebbar a montrée dans ses ouvrages avec les textes, le tout pour ces multiples liens entre L'Algérie et La France, d'une époque révolue certes, mais qui est marquée dans la mémoire de toutes ces générations.

« Une jeune fille dans la guerre d'Alger, avec d'autres jeunes filles, des combattantes résistantes, des terroristes ? Une héroïne, une criminelle ? Je ne me pose pas ces questions-là qui s'entendent dans les cours bruyantes et bruissantes, dans les dortoirs et les salles d'études. Elle est arrêtée dans le maquis près de Bordj-Bou-Argeridj avec les hommes et les femmes de son unité qu'elle sauve en déclarant son nom, Danièle Minne (pas son nom de guerre, Djamila), au commandant qui s'étonne de cette trop jeune Française engagée dans le combat des maquisards. » (Sebbar, 2004, p. 69).

Plus loin, à la page 161, c'est dans le Nord constantinois cette fois-ci, Yamina Cherrad, l'infirmière vêtue d'une tenue militaire dans la deuxième photo, elle figure comme la seule femme dans un groupe de maquisards constitué uniquement d'hommes.

Dans les pages 170 et 171, deux photos montrent Malika B, une militante qui se déguise en garçon avec des vêtements civils pour brouiller les pistes et accomplir ses différentes missions ; *« Malika B, la maquisarde, en femme civile de*

la région de Sabra, et, ci-dessous, en garçon civil, coll. Part. » (Sebbar, 2004, p. 171).

Un autre type de femmes est abordé avec énergie par Leila Sebbar, celles qui ont quitté l'Algérie, qui lui ressemble d'une manière étroite et intime. Qu'elles soient Algériennes, Françaises ou juives d'Algérie, ce sont les photos qui racontent des histoires algériennes. Il s'agit du grand départ pour certaines d'entre elles, celui de la veille de l'indépendance. Il y a aussi celles qui ont quitté le pays natal pour rejoindre leurs familles en France, les raisons sont liées beaucoup plus au travail.

Toujours dans le même ouvrage cité en dernier, dans les pages 123, 124 et 125 des photos en noir et blanc montrent des femmes, des jeunes juives durant les années 1930 à Constantine. Il s'agit de Marthe Stora avec ses sœurs, mère du célèbre historien Benjamin Stora. Elle raconte le bouleversement de sa vie, celui d'avoir quitté l'Algérie ; *« Je suis née à Constantine. Aussi loin que je remonte, on est de Constantine. Mon père tenait une bijouterie dans le quartier musulman. Nous habitions le quartier israélite, une belle maison(...) En Algérie, les juifs observaient. On a toujours observé. On était sept filles et un garçon »* (Sebbar, 2004, pp. 120-121).

Ces femmes qui ont quitté le pays natal, comme l'écrivaine, et qui sont restées attachées à cette terre, celle des origines. Tous ces témoignages montrent des blessures que le temps n'a pu guérir, à travers une histoire, celle des deux rives opposées de la Méditerranée.

« On est partis en juin 1962. C'était la valise ou le cercueil. Une valise, vingt kilos de bagages, un avion militaire... On a tout laissé. Quand on est arrivés en France, je me suis mise en usine, chez Peugeot. Je ne connaissais rien à ce travail. Pour les français, on leur enlevait le travail (...) On n'avait rien touché comme rapatriés. Mon mari, à 53 ans, ne trouvait rien. Il a dû reprendre l'école... Moi j'avais 46 ans. Je suis rentrée à l'usine » (Sebbar, 2004, p. 126).

Nous notons aussi cette quête minutieuse de l'Algérie, à travers ces gens qui ont quitté ce pays à la veille de l'indépendance. Leila Sebbar a recueilli ces propos en janvier 1991, ces paroles bouleversantes de Marthe Stora ne représentent pas des cas isolés, de ceux et celles qui restent attachés de près ou de loin au pays natal.

Une autre femme juive est présente dans ce même ouvrage, d'Oran cette fois-ci, il s'agit d'Aimée Chouraqui née Bensoussan. Si la photo d'elle avec son mari montre une joie de vivre dans une Algérie des années 1940, le texte sur la page qui est en face raconte le chagrin et la tristesse d'une nouvelle vie en France après son départ en 1964. Des photos en noir et blanc montrent le vécu de cette femme et de ses proches dans une terre natale, celle de la nostalgie et des souvenirs ; « *Sylvain et Aimée Chouraqui, Oran, 1940. Une cousine maternelle d'Aimée dans les années 30. Et la maison fondée en 1901 par son grand-père maternel, Albert Bensoussan. Coll. Part.* » (Sebbar, 2004, p. 132).

Toujours par le biais de propos recueillis, il y a le sentiment que le temps n'a pas pu trouver des remèdes pour les blessures de cette femme, en 1979, elle déclare que : « *Pour moi, l'Algérie, ça s'arrête en 1964. Aout. C'est quand je suis partie. Ma fille Danièle m'avait dit : « Maman, tu me cherches la mer » A Marseille, il y avait la mer. On est restés sept ans. Marseille, c'était Oran. Pourtant, je ne me suis pas fait d'amis. J'étais foncièrement Algérienne. J'avais 57 ans. J'étais trop vieille... A l'heure actuelle, je ne suis pas intégrée.* » (Sebbar, 2004, p. 133).

Dans *Journal de mes Algéries en France*, Leila Sebbar continue le travail de mémoire, de ces femmes qui ont quitté le pays natal, pour un destin commun, celui de l'exil. À la page 104, une grande photo d'une fille de 8 ou 9 ans, cheveux bouclés et regard innocent. En face, deux autres photos, de taille petite, à côté du texte. En haut, c'est une femme, la photo est en couleur, en bas, en noir et blanc, une fille de 7 ans qui est devenue cette femme. Il s'agit de la comédienne Nadia Kaci, qui, elle aussi, a quitté l'Algérie ; « *Dernière née d'une famille de sept*

enfants, Le père à Marseille, la mère à Alger. Nadia quitte l'Algérie à vingt ans (on pense à Souad Massi, à d'autres). Paris sera sa capitale » (Sebbar, 2005, p. 105).

Dans la page 115, Leila Sebbar évoque Khédija Seddiki, tisserande de mère en fille, avec une photo de petite taille et en couleur en haut de la page, datée de l'année 2004 dans son atelier où elle exerce toujours ce métier en France ; « *Dans la maison de sa mère, un métier à tisser. Comme sa propre mère, la plus fameuse tisserande de la région, c'est elle qui transmet la tradition du tissage amourien, le même depuis des siècles.* » (Sebbar, 2005, p. 115).

Sur les pages 116 et 117, nous pouvons contempler un « *Dessin original d'un motif traditionnel. Tapis du Djebel Amour. Khédija Seddiki, El Bayadh, années 70.* » (Sebbar, 2005, p.116). La page suivante comporte deux photos, celle qui est en bas date des années 1970 et qui montre Khédija Seddiki avec sa mère, ses sœurs et sa grand-mère dans sa région natale ; « *En bas, Khédija (à droite) avec sa mère, ses sœurs et sa grand-mère, Ain-Ourka, années 70. Coll. Part* » (Sebbar, 2005, p. 117).

Enfin, dernier exemple de ces femmes qui ont quitté le pays natal parmi tant d'autres. Nora Aceval, conteuse traditionnelle, née d'un père français d'Algérie, et d'une mère arabe, une infirmière diplômée et titulaire d'une maîtrise de lettres modernes. Elle n'a jamais cessé de poursuivre le travail de collecte et d'écriture de contes. La page 34 présente une photo en couleurs, datée de l'année 2001 et qui montre Nora Aceval souriante, entre deux femmes âgées, conteuses de la ville de Tiaret ; « *Nora Aceval avec Hadja Kheïza et Hadja Ziania, conteuses. Tiaret, 2001. Coll. Part.* » (Sebbar, 2005, p. 34).

-II-2-3- Photos de lieux

Cette catégorie d'images est abondante dans ce genre d'ouvrages de Leila Sebbar. Entre cartes postales, écoles, villes et villages, cimetières, mosquées et mausolées, cafés et places publiques ou tout simplement des lieux symboliques. C'est une fusion de photographies, celles de la période de l'occupation sont

presque toutes prises en Algérie. Par contre, les photos récentes et en couleurs montrent des lieux en Algérie, mais aussi en France. Cette particularité traduit une enfance en terre natale, et un présent en France avec une mémoire algérienne.

L'école semble être un lieu symbolique pour Leila Sebbar, elle fait usage des photos de son père afin de montrer les écoles des garçons indigènes, là où son père était instituteur. C'est une période qui a marqué l'écrivaine d'une manière profonde durant ces années d'enfance en Algérie. C'était dans ces lieux aussi qu'elle et ses sœurs essayaient toutes sortes d'insultes.

Dans *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, les pages 34 et 35 comportent deux photos qui montrent l'école des garçons indigènes dans les années 1950. Un texte accompagne ces deux images, il est intitulé : *L'école de mon père* (page : 34).

« À Eugène-Etienne Hennaya, près de Tlemcen, la ville de l'ami et écrivain Mohammed Dib, sur le fronton du porche de l'école, on a gravé dans la pierre « Ecole de garçons indigènes ». C'est l'école de mon père, l'école de l'enfance, heureuse et séparée. Aux premiers jours de l'insurrection algérienne, on tue des instituteurs. Pas mon père. Pas ma mère » (Sebbar, 2004, p. 34).

Le carnet de voyages suivant (2005) ; *Journal de mes Algéries en France*, un collège à Blida est montré par le biais d'une carte postale. Cette ville où Leila Sebbar a passé une partie de son enfance, pour des raisons liées au travail de son père. Plus loin, à la page 100, nous pouvons voir une cantine d'école avec un nombre d'élèves et quelques institutrices dans la photo qui est en haut, la deuxième est celle d'une classe, celle du frère de l'écrivaine ; « En haut, l'école « d'en bas », cantine gratuite, Hennaya, 1960. De gauche à droite, les institutrices Yolène Job, Andrée Pelvé, Marie-Louise Najar, Lyliane Brochin et Melle Mimoun-Touati. En bas, l'école « d'en haut ». Au 1er rang, de droite à gauche, Roland Sanchez (le 1^{er}) et mon frère Alain (le 3^{ème}). Coll. Part. » (Sebbar, 2005, p. 101).

Les villes et les villages occupent aussi une place importante dans les photographies proposées, des lieux qui ont marqué l'auteure, ou ceux et celles qui lui ressemblent. Toutes ces personnes qui ont vécu quelque part en Algérie de l'époque coloniale.

Une photo en particulier attire notre attention, elle occupe deux pages entières, en noir et blanc. Il s'agit d'une vue aérienne de Hennaya, dans la région de Tlemcen. C'est dans ces lieux reculés de l'Algérie profonde que Leila Sebbar a passé la plus importante partie de son enfance au pays natal. Plus qu'une image, c'est une toute une mémoire qui s'affiche en grand plan. Un lieu qui est repris à maintes reprises dans ses œuvres à caractères autobiographiques. Avec l'école des garçons indigènes, le foyer familial et toutes les rues et ruelles de cette petite localité.

« Vue aérienne de Hennaya, années 50-60. La tache blanche en haut à gauche : le stade et l'école « de garçons indigènes », la cave coopérative et, à gauche, chez Emile Hinsinger et Roland Sanchez. Coll. Part. » (Sebbar, 2005, p. 23).

Dans ce même ouvrage, c'est en France cette fois-ci qu'une photo en couleurs nous montre un monument aux morts vantant la mémoire des pied noirs, ou les personnes des trois communautés (musulmans, chrétiens et juifs) morts ou tués en Algérie ; *« Monument aux morts pieds noirs, cimetière de Gaillac, 2004 »* (p.79).

Dans son abécédaire, *Voyage en Algéries. Autour de ma chambre*, la ville natale de Leila Sebbar, Aflou, est illustrée à travers deux anciennes cartes postales.

« Aflou est une petite ville coloniale ordinaire avec Village Nègre comme tant d'autres villes et villages de colonisation. Dire « Aflou », c'est dire chaque fois une histoire singulière qui n'est pas la mienne, mais je suis là, absente. C'est l'exode des familles harkis, Aflou-KLodève, les femmes tisserandes fidèles au mari infidèle à sa terre, banni, interdit de retour. Mais les filles des filles en exil et des fils

châtiés, comme les grands-mères et les vieilles tantes sur leur métier, tissent des liens avec des mots nouveaux(...) » (Sebbar, 2008, p. 16).

Plusieurs images accompagnent les textes de l'écrivaine montrant d'autres villes et lieux en Algérie. Par leur dimension symbolique pour elle ou pour celles et ceux qui partagent avec elle un passé algérien, ces images racontent une mémoire des origines.

Moins nombreuses que celles prises en Algérie, les photographies qui montrent des lieux en France ont aussi une importance non négligeable, mais c'est toujours en relation avec la rive sud de la Méditerranée. Nous pouvons à titre d'exemple voir la photo d'une boucherie musulmane, en couleurs et qui date de 2002. C'est l'illustration parfaite d'un lieu fort symbolique, au cœur de la capitale française, le mythique Barbès. Connu par une présence importante de la communauté africaine, qu'ils soient d'Afrique noire ou du Maghreb.

« A Barbès, je cherche l'hôtel où le père de Fouroulou, Le fils du pauvre, a habité, il était ouvrier dans les fonderies d'Aubervilliers, c'était les années 20. En 2002, au 23 rue de la Goutte d'Or, un chantier de l'Opac de Paris. Des grues jaunes, des excavatrices géantes, les cris des ouvriers » (Sebbar, 2004, p. 91).

D'autres lieux en France sont présents à travers une série de photos à la page 186 du même ouvrage, au nombre de cinq, elles montrent les gens de l'immigration ou ceux issus de ce mouvement. Elles montrent aussi les usines Renault et Michelin, là où beaucoup d'entre eux ont passé des années de travail, pour pouvoir nourrir leurs familles restées en Algérie dans les premiers temps.

-II-2-4- Photos des personnes qui ont des liens avec l'Algérie

Leila Sebbar cite beaucoup de personnes qui sont différentes les unes des autres, elle les montre aussi. Ces différences tournent autour de la mixité des parents, des lieux de naissance, de la langue maternelle et aussi les métiers et les classes sociales. Mais tous sont liés à l'Algérie, de près ou de loin, du passé

colonial ou du présent en France. Les origines liées à l'Algérie dessinent les traits des visages de ces personnes à travers les années.

Parmi tant d'exemples, nous allons essayer de citer entre autres des personnes qui illustrent le mieux la quête de l'Algérie que mène inlassablement Leila Sebbar à travers ses œuvres littéraires.

Dans *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, nous remarquons dès la couverture de l'ouvrage une photographie du célèbre footballeur Zinedine Zidane. Plus loin, à la page 109, c'est tout un texte qui lui est consacré intitulé « *Zidane, c'est mon fils* », au-dessous s'illustre la même photo de la page de couverture, en noir et blanc, mais en plus grand, montrant ce personnage avec un léger sourire et un regard rêveur et brillant. C'est dans le troisième chapitre intitulé « *Arts et lettres* » que l'écrivaine a décidé de parler de Zizou, de le montrer aussi, même si sa célébrité se situe à l'échelle mondiale. Artiste dans son domaine du football, il fait rêver des générations en France et partout dans le monde. Mais, au-delà de ses exploits footballistiques, Zinedine Zidane est d'abord un franco-algérien, ses parents ont quitté l'Algérie en 1953 pour le travail, tous deux originaires de la ville de Bejaia dans la partie de la Kabylie.

« C'est Dieu qui l'a voulu. J'ai quitté le village, mon mari m'a dit : « Viens à Marseille, on est jeunes tous les deux, on sera moins pauvres, on travaillera, (...) Et Zinedine. Comment j'allais savoir que mon fils, jusque chez les Américains et dans le monde entier, on l'appellerait « Zidane », célèbre comme de Gaulle avec sa photo partout, (...) Zidane mon fils, je l'appelle Zidane, comme tout le monde, des photos dans la rue, des publicités, tous les jours sous mes yeux, une que j'aime, il a un pull noir et il rit. Il est beau mon fils. Allah est grand. » (Sebbar, 2004, pp. 108-109).

Aux yeux de Leila Sebbar, Zidane représente l'espoir pour toutes ces personnes aux origines maghrébines en général et algériennes en particulier. Il

partage avec elle ces personnes françaises au nom arabe, qui ont une double appartenance, mais les mêmes origines.

Dans le même ouvrage, la page 110 se démarque par une photo en grand plan, d'un mathématicien français ; membre du parti communiste algérien et militant de pour l'indépendance de l'Algérie. Héros national en Algérie, Maurice Audin a connu une fin tragique après son arrestation par les parachutistes français en 1957 au cours de la bataille d'Alger. Dans un texte intitulé *Josette Audin. Elle parle la langue des mathématiques*. Leila Sebbar insère au milieu deux photographies en noir et blanc du couple Audin. Elle évoque ces Français qui ont aimé l'Algérie et son peuple, qui se sont mis du côté qui n'est pas forcément le leur, d'une situation dans l'entre-deux assez particulière.

La quête de l'Algérie a mené Leila Sebbar à s'entretenir avec Josette Audin, l'entendre parler, raconter une histoire bouleversante, triste et célèbre. Sur Alger, lieu d'enfance et de souvenirs, d'une époque d'exaltation. De Maurice, héros algérien au nom français.

« Si l'Algérie indépendante n'avait pas eu peur de ses « étrangers », Josette Audin aurait élevé ses enfants dans son pays natal. (...) Elle a parlé la langue de l'Algérie, Alger, l'enfance, la jeunesse exaltée, le bonheur avant la catastrophe. » (Sebbar, 2004, pp. 138-139).

Au-delà des personnages historiques ou célèbres, Leila Sebbar n'a pas oublié de nous montrer par les images et par les mots tous ces gens d'Algérie ou tout simplement à ce pays par leur passé et dans leur présent.

Les chibanis : *« Ils étaient jeunes, vigoureux, illettrés et pauvres. Ils sont vieux, fatigués, illettrés et pauvres. On les appelle les chibanis »* (Sebbar, 2004, p. 182). Ou encore les harkis, pour qui aux yeux de l'écrivaine *« ils ont perdu »*, c'est d'ailleurs le titre du texte associé à quelques photos de ces personnes.

Le pouvoir de l'image a pu offrir à l'auteure plus d'un atout, rendant ses textes vivants et animés. Les images montrent et complètent les idées du lecteur,

pour mieux le situer dans l'espace et dans le temps, donnant à l'aspect imaginaire plus de repères pour une meilleure interprétation.

II-3- La quête identitaire dans une pratique fragmentaire de l'écriture

L'écriture sebbarienne dans son originalité et surtout dans sa diversité générique reflète une certaine hybridité de la pratique fragmentaire de l'écriture. La quête identitaire emprunte différentes directions, certaines dépassent même les frontières de l'univers propre à l'auteure. Le lecteur voyage vers d'autres textes, d'autres images qui ne sont pas forcément de Leila Sebbar, d'un passé en Algérie colonisée et d'un présent qui se positionne plus entre les deux rives de la Méditerranée. Une certaine manière d'écriture que l'écrivaine s'est imposée, c'est une écriture fragmentée, en perpétuel mouvement dans le temps et dans l'espace.

« Etymologiquement, le terme de fragment renvoie à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. Le fragment fonctionne alors comme métonymie, de la partie vers le tout. Lorsque, au cours de son histoire, il sera peu à peu hypostasié comme « genre », il sera investi de finalités diverses, jusqu'à le saturer. Mais il ne faudra jamais oublier, comme le rappelle A Guyaux, que « l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant »⁸².

De ce fait, ce caractère fragmentaire de l'écriture laisse cette dernière mouvante et incomplète, où les thèmes passent d'une voix à une autre. C'est la parole dans sa pluralité et dans sa complexité. Ce genre d'écriture n'est pas forcément lié aux textes courts, il peut impliquer un aspect de la littérature qui touche différents genres et différentes manières d'expressions littéraires.

⁸²SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, PUF ÉCRITURE, 1997.

Ainsi, la diversité générique qui caractérise les œuvres littéraires de Leila Sebbar sollicite donc cette écriture fragmentaire dans certains ouvrages. Par une discontinuité des thèmes, le lecteur est souvent confronté aux multiples interrogations d'ordre historique, pour mieux comprendre le présent. C'est un choix de rendre les textes où le contenu de l'œuvre un moyen par lequel tout lecteur s'invite vers d'autres histoires à travers des points géographiques différents. C'est justement cette réinvention de l'histoire par le biais d'une reconstitution de la mémoire qui dicte à l'auteure cette pratique fragmentaire de l'écriture.

Cette pratique fragmentaire de l'écriture représente aussi une sorte d'exploration hétérogène, dispersée dans le temps, mais aussi dans l'espace, les voix sont multiples. C'est l'imbrication d'un tout pour atteindre une parole pleine, qui a une finalité de cerner une réalité à travers une longue quête. Des souvenirs éclatés, d'une enfance lointaine, mais réelle, celle d'une Algérie des années 1940, 1950 et 1960.

« [...] une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre

face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur »⁸³.

Les carnets de voyages de notre écrivaine illustrent parfaitement ce choix littéraire. Ces ouvrages particuliers montrent d'une manière pertinente l'aspect fragmentaire et profond qui se caractérise par l'association de l'image avec le texte.

Nous remarquons aussi une pluralité des voix narratives qui accompagnent les déplacements dans le temps et dans l'espace. Sur des routes ou dans des villages d'Algérie, des récits animent ces multiples paysages, d'une époque algérienne révolue afin de ressusciter des fragments de l'Histoire personnelle et collective. C'est dans la table des matières ou dans le sommaire de ces ouvrages que se dessine d'une manière limpide cette pratique fragmentaire de l'écriture.

Dans *Mes Algéries en France*, une table des matières est organisée de façon méticuleuse, détaillée et animée par des petites photos en haut de ses trois pages. En survolant l'intitulé de chaque chapitre, nous sommes confronté à une diversité thématique frappante. Si le premier chapitre intitulé *Portrait de famille. Les écoles*, reflète un début d'histoire, celle des parents de Leila Sebbar, les autres chapitres se dispersent dans le temps et dans l'espace. Il n'y a aucune succession logique des événements, mais plutôt une succession thématique riche et variée.

Le second chapitre *Algériennes*, aborde toutes les femmes que Leila Sebbar considère comme « sœurs étrangères ». Ces femmes gardiennes de la mémoire ou celles qui ont marqué la mémoire, d'une terre paternelle étrangère et intime à la fois. Ainsi, les chapitres et les parties qui constituent cet ouvrage gravitent autour d'une Algérie de l'époque coloniale, de ces gens qui resteront partagés à jamais entre les deux rives de la Méditerranée.

Dans la préface de cet ouvrage, Michelle Perrot aborde des spécificités propres au parcours de Leila Sebbar, plus encore, de tous ceux qui se reconnaissent dans cette histoire commune. Cette préface est intitulée *Les routes*

⁸³ BLANCHOT Maurice, *Écrits politiques, 1958-1993*, Paris, Gallimard, 2008, p. 112.

algériennes de Leila Sebbar, elle résume d'une manière pertinente non seulement l'ouvrage, mais aussi les idées profondes que dégagent les multiples combinaisons entre les textes et les images. Pionnière dans l'élaboration de l'histoire des femmes et des genres, Michelle Perrot est aussi une militante depuis son jeune âge, contre la guerre et la torture en Algérie, elle a activement participé aux manifestations de mai 1968 en France. Son parcours est également celui de l'histoire des femmes et du monde ouvrier, elle est récompensée par le titre d'Officier de l'ordre national du Mérite. Elle explique que :

« *Les lieux sont éminemment fragiles, menacés par la destruction, l'usure, les réaménagements incessants, l'oubli (...) La perte, qu'elle soit celle de la séparation, de l'exil ou de la mort, rend d'autant plus précieuses les photographies (...) elles tiennent dans ce mémorial une place de choix, non pas seulement illustrations mais pièces de puzzle, éléments du paysage, fragments du corps à recomposer.* »
(Sebbar, 2004, p. 13).

Le deuxième carnet de voyages intitulé *Mes Algéries en France*, porte un statut autobiographique assez particulier, Leila Sebbar fait usage d'un croisement de lieux et de périodes à travers des récits, des fictions, des correspondances et des reportages, dans un aspect fragmentaire d'une pluralité générique des textes de cette écrivaine. Le sommaire est présenté par des dates fixes ou approximatives des mois de l'année, celle de 2004, le présent de l'écriture de cet ouvrage. Les deux dernières dates du sommaire sont en janvier 2005, l'année de parution de l'œuvre.

Le troisième volet de ce genre d'ouvrages s'intitule *Voyage en Algéries. Autour de ma chambre*. Il est question ici d'un abécédaire, gardant le même cap que s'est fixé l'écrivaine, celui de parcourir les routes algériennes. Un abécédaire autobiographique, mais aussi collectif et qui ne se dérobe pas de cette originalité de mener une quête identitaire, celle des origines.

Ce qui est frappant dans cet ouvrage, c'est qu'il reflète à lui seul cette pratique fragmentaire de l'écriture sebbarienne. Car la logique d'un abécédaire impose l'ordre alphabétique, ce qui offre à l'auteure un magnifique champ d'expression, dans une écriture en perpétuel mouvement.

Chapitre III : Vers une écriture composite

Par le biais d'une simple observation de la production littéraire de Leila Sebbar depuis ses débuts et jusqu'à nos jours, la première remarque qui vient à notre esprit, c'est bien une panoplie d'œuvres qui gravitent autour de plusieurs genres littéraires. Du genre romanesque, des récits autobiographiques, des nouvelles, des carnets de voyages, des albums de photographies, des livres pour jeunesse et même des ouvrages en collaboration avec d'autres écrivains et intellectuels. Le constat est frappant, il s'agit bien d'une diversité générique ostensible qui caractérise l'écriture de notre écrivaine.

Après tant d'années d'exercice, le choix d'une écriture composite s'offre ou s'impose à Leila Sebbar, à travers le mélange des genres qui caractérise ses productions qui convergent essentiellement vers cette quête interminable, celle de l'Algérie, pays de sa naissance et de son enfance, pays de son père, l'étranger bien aimé, comme elle le dit souvent notre écrivaine.

Les thèmes récurrents qui animent les fictions et les récits de Leila Sebbar ont pour point nodal l'exil et l'enfance algérienne, l'exil d'un présent en France, mais toujours avec un regard sur l'autre rive de la Méditerranée. Ce positionnement très significatif de l'entre-deux dépasse l'aspect géographique lié seulement à l'exil, il est aussi perçu comme conséquence à travers différentes situations.

D'une expérience personnelle, mais aussi de ceux et celles qui ont vécu ou qui vivent des situations similaires. L'espace féminin reste très présent également dans les productions sebbariennes, sur une Algérie paternelle ou d'une France comme terre d'accueil, l'auteure évoque toujours l'image de la femme, en parlant d'elle, mais aussi en lui donnant la parole. Dans ce travail dynamique et collectif, l'entre-deux et aussi générique comme l'explique Charles Bonn en évoquant le cas de Leila Sebbar ; « *L'entre-deux est d'ailleurs également générique, dans ce qu'elle écrit, car si la part essentielle de son œuvre est composée par ses romans,*

ses premiers textes sont des essais(...) aussi bien que ses textes sur l'image de la femme dans notre civilisation(...) »⁸⁴.

Il nous semble à présent évident que la localisation de l'écrivaine au sein d'un courant existant dépasse largement les aspects biographiques. L'imaginaire de son écriture puise en effet ses sources de la dualité sociale et culturelle propres au statut de cette femme.

De ce fait, si l'usage de la diversité générique reste un acte d'écriture propre à un écrivain pour diverses finalités, le domaine de la critique par contre place la question des genres littéraires dans des réflexions controversées. Le refus d'adhésion à des modèles préétablis ou conventionnels caractérise la volonté d'une bonne partie des écrivains. Il est d'abord question d'un aspect d'attente et de réception, pour contourner la notion du conformisme et de la reproduction.

III-1- La diversité des genres littéraires

Il est tout à fait évident qu'à la lecture des ouvrages de Leila Sebbar, une bonne partie de ses lecteurs vont être confrontés à la diversité générique qui caractérise son écriture. Plus encore, une sorte de déstabilisation peut se manifester en constatant une multitude générique dans une même œuvre.

La critique littéraire accorde une importance primordiale à la notion du genre, un moyen de délimiter l'appartenance vis-à-vis d'un corpus donné et de fixer son statut littéraire. Il y a donc un lieu étroit entre le genre et la littérature elle-même, les similitudes du discours fixent l'aspect de l'appartenance dans ce cas. Jean-Marie Schaeffer explique que : « *Savoir ce qu'un genre littéraire est censé être identique à la question de savoir ce que la littérature* »⁸⁵.

Donc, le fait de délimiter les données génériques dans le domaine de la création littéraire, de cette relation intime et étroite entre l'écrivain et ses lecteurs

⁸⁴ BONN Charles, dans *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Sous la dir de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner, Honoré champion éditeur, Paris, 2012, p. 763.

⁸⁵ SCHAEFFER Jean Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 8.

implique un aspect profond de la réflexion. Dans son travail d'écriture, l'auteur use de la réalité en lui donnant des spécificités propres à une vision du monde, d'un réel modelé et transfiguré par le biais d'un acte créatif. De son côté, le lecteur entame un acte de supervision d'ordre esthétique, d'un plaisir voué d'abord à la lecture. Ensuite, une éventuelle adhésion à la vision du monde et de sa propre représentation. Ce qui nous permet de dire que la vision du monde de l'écrivain dans sa relation avec le réel, émane et puise ses sources des multiples aspects thématiques présents dans l'œuvre littéraire.

Il existe en littérature différentes formes qui restent assez stables, elles sont d'une manière générale communes pour diverses productions et qui caractérisent des écrivains et des périodes. Autrement dit, les genres littéraires sont les formes qui génèrent les différentes appréciations d'ordre esthétique attendues du lecteur. Pierre Zima estime que : « (...) *La norme esthétique est produit de la conscience collective. C'est en renouvelant ou en contestant cette norme que l'écriture transforme la conscience collective, tout en prenant ses distances par rapport à cette conscience par son initiative particulière* »⁸⁶.

Toutes ces informations nous aident à nous situer dans les genres littéraires qui en constituant un ensemble de codes nous renvoient à un système social, mais aussi historique.

Dans cette optique, toutes les références littéraires présentes dans les productions de Leila Sebbar sont en quelque sorte dispersées dans une écriture composite. Un aspect disparate caractérise parfois ses productions, dans d'autres cas, c'est à l'intérieur même d'une œuvre, dépassant l'ancrage littéraire et conventionnel. Cette diversité générique représente le travail dynamique d'une quête personnelle, mais aussi collective, entre deux mondes qui restent liés à jamais dans la vision de l'univers chez Leila Sebbar.

⁸⁶ZIMA Pierre, *L'ambivalence romanesque*, Le Sycomore, 1980, p.209.

« *Si Leila Sebbar est celle qui donne la parole aux invisibles, elle est également celle qui met cette parole en spectacle, au diapason des grands modèles littéraires* »⁸⁷.

Donc, il y a un effet inattendu, d'un espace à part, là où les paroles sont en exil dans cet espace de l'entre-deux, de toute cette extraordinaire imagination qui n'a aucun repère géographique ou social. Cela nous conduit à interpeler la notion même de la littérature dans un chamboulement particulier. Charles Bonn estime que :

« *D'ailleurs Leila Sebbar ne s'enferme guère non plus dans le concept même de 'littérature'. De façon fort significative, dans le texte d'auto-présentation qu'elle a rédigé pour son site officiel, elle parle essentiellement de son travail de journaliste, de son échange avec N. Huston, de ses publications de textes d'autres auteurs, regroupés autour des thèmes de l'enfance, de l'origine algérienne, de l'exil et des parents, et en oublie presque ses romans.* »⁸⁸.

La diversité générique qui caractérise les productions littéraires de Leila Sebbar regroupe au début de sa carrière les thèmes de l'exil, l'enfance algérienne et de la mixité de ses parents. Ses ouvrages oscillent autour des romans, essais, livres de jeunesse et des productions en collaboration avec d'autres écrivains ou intellectuels. Un ouvrage majeur se distingue, paru en 1986, à caractère épistolaire ; *Lettres parisiennes, autopsie d'un exil*, est un échange de lettres datées à chaque fois avec Nancy Huston. L'exil dans ces détails les plus profonds, l'expérience de deux femmes qui vivent l'exil au pluriel est racontée d'une manière originale.

Nous mettons l'accent sur cette œuvre, car la notion de l'exil dépasse largement un aspect singulier et personnel, il est collectif et toujours au pluriel.

⁸⁷ BONN Charles, dans *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Op.cit, p. 764.

⁸⁸ Ibid.

L'exil de Leila Sebbar sollicite celui des autres, un espace de la rencontre et l'essence de la création.

« Là encore, c'est bien l'entredoux générique qui fonctionne avant tout. Car si l'essai et le roman par lesquels son œuvre a commencé étaient des genres balisés, on a déjà vu comment elle déstabilise le second. Mais elle n'en reste pas là : non seulement elle a publié plusieurs livres pour enfants, mais l'essentiel de son œuvre tardive s'est construit dans le dialogue, dans la voix multiple, à mi-chemin donc entre l'œuvre personnelle et le témoignage collectif. Comme si l'exil, vécu par d'autres comme une épreuve solitaire, devenait chez elle l'espace même de la rencontre, de l'être-ensemble, en même temps qu'il est peut-être aussi l'essence même de la création »⁸⁹.

Les nouvelles de Leila Sebbar ne font pas exception par rapport aux thèmes récurrents de l'ensemble de ses œuvres, dans une panoplie générique extraordinaire, elle donne la voix à ceux et celles qui partagent avec elle une situation de déracinement, d'une période coloniale qui n'a pas tout révélé sur l'histoire des deux rives opposées de la Méditerranée.

Dans un autre registre, la diversité générique se manifeste aussi à travers des collaborations, la quête est collective, celle de l'identité, de l'enfance, de l'exil ou tout simplement la figure du père. Notre écrivaine compte plusieurs ouvrages qu'elle partage avec d'autres écrivains et intellectuels ou même photographes. Les thèmes récurrents qui ont toujours motivé son écriture l'ont poussé à chercher ceux et celles qui ont vécu des situations semblables. Ce genre de collaboration montre à quel point la quête identitaire est dans son aspect le plus collectif. D'une Algérie française, de l'enfance d'ailleurs ou d'outremer, des Algériens au café ou la figure du père ; les intitulés de ses œuvres sont très significatifs.

⁸⁹ Ibid.

Notons aussi que les albums de photographies obéissent à cette même logique collective, l'écrivaine n'a jamais hésité à associer ses textes aux images qui montrent et racontent les thématiques propres à cette femme.

En dernier lieu, la diversité générique qui est spécifique à l'écriture de Leila Sebbar atteint son apogée à partir de 2004, année de publication de son premier carnet de voyages. Une sorte d'aboutissement final, celui d'une écriture qui échappe aux critères conventionnels du domaine de la littérature.

Ces carnets de voyages reflètent un acharnement sans précédent, de ce désir intense de retrouver une Algérie de l'enfance, de comprendre tout ce qui n'a pas été dit, de joindre les deux rives opposées de la Méditerranée. Un travail minutieux, d'une collecte documentaire profonde, d'un passé qui resurgit sous une multitude de formes. L'aspect esthétique de ces ouvrages est remarquable, les photographies en noir et blanc ou en couleurs complètent les textes, les expliquent et les valorisent davantage.

Dans son deuxième carnet de voyages *Journal de mes Algéries en France*, Leila Sebbar explique cette manière de mener une quête de l'Algérie avec force et détermination : « (...) *Je poursuis et je poursuivrai encore l'Algérie en France. Prise par un besoin fébrile de mêler l'Algérie à la France, depuis la naissance, presque... L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare.* » (Sebbar, 2005, p. 11).

En face de cette citation, à la page 10, il y a une photo en noir et blanc, qui montre l'écrivaine avec ses sœurs à Tlemcen en 1950. C'est la période de l'enfance algérienne, celle où la France était présente sur le sol paternel.

Une conception de l'écriture assez inédite, celle d'une écriture comme migration. L'aspect géographique de cette migration donne de nouvelles formes d'expression, d'une migration entre les genres littéraires comme le précise Charles Bonn au sujet des carnets de voyages de Leila Sebbar ;

« La série de carnets de voyages autobiographiques Mes Algéries en France, dont le Journal continua longtemps sur le site de l'écrivaine, est, enfin, une sorte d'aboutissement de cette conception de l'écriture comme migration. Migration géographique, bien sûr, mais en même temps et parallèlement migration entre les genres littéraires. Mieux encore : sur des territoires génériques encore inédits. La migration qui habite toute cette œuvre est ainsi d'abord celle de l'écriture hors de tout cadre fixé. »⁹⁰.

Cette nouvelle forme d'écriture à caractère autobiographique est riche et abondante, très différente des autres œuvres. La quête est intime et personnelle, ouverte et collective, sur une Algérie d'un passé colonial. Par le biais d'une mosaïque en couleurs, des propos ont été recueillis au fil du temps, celui qui sépare les années de l'enfance d'un présent multiculturel, celui du croisement.

III-2- Une diversité interne

L'originalité de l'écriture de Leila Sebbar réside d'une manière remarquable dans la diversité générique, en dépassant les frontières des simples productions littéraires classiques. Elle se démarque par des discours romanesques, poétiques et autobiographiques inédits. Comme nous l'avons remarqué auparavant, la quête de l'Algérie a mené l'écrivaine à raconter l'exil au pluriel, de ceux et celles, qui comme elle, vivent une situation de double appartenance. Mais aussi la façon avec laquelle on peut faire face, de s'adapter entre les codes des origines maghrébines et les codes de la société française. Un aspect interculturel et hétérogène qui se présente sur un ensemble d'ouvrages littéraires d'un côté. De l'autre côté, nous pouvons remarquer aussi une diversité interne, qui réside dans un même texte ; le réel se combine avec la fiction, ainsi que l'autobiographique avec l'imaginaire, bouleversant dans ce cas certains critères littéraires.

⁹⁰ Ibid. p. 765.

Dans cette optique, ces multiples combinaisons émanent des différents croisements qui sont spécifiques à l'écrivaine. Son écriture représente un carrefour culturel, identitaire et littéraire qui offre une richesse non seulement du point de vue géographique, mais aussi d'un aspect multiculturel.

Un métissage que Leila Sebbar a pu transformer par le biais de la quête identitaire, celle des origines algériennes, celle d'une enfance dans le pays de son père. C'est à travers ses personnages et les lieux qu'ils exploitent que nous pouvons remarquer toutes ces variations, ils portent dans les fictions des identités différentes du point de vue culturel. Une œuvre nous interpelle rien que par son intitulé ; *Le chinois vert d'Afrique*, paru en 1984, à travers trois repères géographiques qui sont l'Algérie, l'Indochine et la France. D'un grand-père algérien et d'une grand-mère vietnamienne, le chinois vert d'Afrique comme on le surnomme vit dans un cabanon en banlieue comme terre d'accueil. Si le personnage est toujours motivé par une quête, c'est dans un métissage racial et symbolique d'une histoire commune entre la France et ses anciennes colonies. « *Dans Chinois, les croisements raciaux sont signifiés symboliquement par des croisements géographiques qui, parce qu'ils se passent eux-mêmes entre d'anciennes colonies françaises, valent pour des croisements historiques.* »⁹¹.

Dans cette situation assez particulière, le champ lexical de la notion de l'exil prend un aspect plutôt large, dans la mesure où il implique non seulement le croisement, mais aussi le métissage, l'identité et la quête, la mémoire et les origines. L'écriture composite qui caractérise les productions littéraires de Leila Sebbar gravite autour de cette diversité générique, de fusions parfois pertinentes dans une même œuvre.

Ainsi, l'usage de la fiction dans ce contexte donne lieu à réfléchir sur le statut même de l'écriture sebbarienne. C'est en fait tout un chapitre sur les productions

⁹¹ LARONDE Michel, *Leila Sebbar, itinéraire d'écriture*, sous la dir de Michel Laronde, Coll Autour des écrivains maghrébins, l'Harmattan, 2003, p. 19.

romanesques de l'écrivaine, d'un passé qui n'a jamais quitté son présent d'écriture, de ces multiples interactions qui sont le résultat d'un exil au pluriel.

Michel Laronde, qui a beaucoup travaillé sur la littérature et les écrivains du Maghreb d'expression française, et de surcroît sur Leila Sebbar, précise dans son itinéraire d'écriture à propos de cette écrivaine dans ses remerciements que :

« *Leila Sebbar est le seul écrivain auprès de qui j'ai sollicité un entretien, alors que j'étais en début de carrière, entretien auquel elle s'est gracieusement prêtée et que j'ai même osé enregistrer.* »⁹². Ce lien a permis à Michel Laronde de s'investir d'une manière profonde sur la portée réelle des ouvrages de Leila Sebbar. Il pense que :

« *Dans le domaine générique, la polysémie des termes qui constituent la dialectique de l'exil (métissage, déracinement, altérité, langue de l'Autre) et l'intertextualité entre la plupart des textes sont à mon avis les raisons pour lesquelles la fiction est en intersection avec d'autres champs romanesques, celui de la littérature arabo-française des immigrations avec la plupart des romans, mais aussi celui de la littérature algérienne, en particulier dans le domaine féminin (Fatima ou les Algériennes au square), ou d'une littérature plus largement francophone, postcoloniale, et migrante* »⁹³.

De ce fait, l'écriture composite propre à Leila Sebbar émane de cette nécessité d'approfondir les aspects biographiques et autobiographiques dans les œuvres. D'une quête très complexe, celle de préserver tout un héritage d'une Algérie à l'époque coloniale. Comme nous l'avons évoqué auparavant, la dimension générique exceptionnelle des œuvres de l'écrivaine a connu son apogée à partir de l'année 2004, avec la série des carnets de voyages. L'aspect iconique influant permet d'effacer les frontières, celles imposées par la situation de l'exil, il permet de concrétiser les différents témoignages et les nombreux récits.

⁹² LARONDE Michel, *Leila Sebbar, itinéraire d'écriture*, Op.cit. p. 9.

⁹³ Ibid. p. 21.

Dans l'espace de l'entre-deux, c'est cette diversité générique de l'écriture sebbarienne qui évoque cette France du présent, habitée par les Algériens qui provoquent un caractère dynamique, d'un passé et d'un présent pour une culture métisse ; « *Chercher, rechercher sans méthode ni système, portée par le caprice et le hasard du voyage immobile, de la rencontre imprévue, du messenger inconnu, du livre introuvable... Tout ce qui ne m'a pas été transmis de l'Algérie algérienne, des Algériens depuis la conquête-Algérie française et coloniale(...) jusqu'à la voix des cités au pays natal et dans l'exil.* » (Sebbar, 2008, p. 10).

L'exil est cette situation qui donne une certaine liberté de la création, Leila Sebbar a fait usage de son altérité pour observer ce lieu de l'écriture, ensuite profiter de l'entre-deux, espace riche et divers qui offre une palette thématique à travers le discours littéraire.

Dans un autre registre, il est intéressant aussi d'évoquer l'importance des ouvrages de Leila Sebbar qui sont en collaboration avec d'autres écrivains d'un côté, ou bien des recueils à travers lesquels notre écrivaine dirige le travail tout en participant avec ses propres textes d'un autre côté. Il s'agit d'ouvrages thématiques où l'auteure cite ceux et celles qui de près ou de loin partagent avec elle les multiples situations de l'exil et du métissage.

Même si ce travail de citation est un peu différent par rapport aux procédés classiques de cette opération, il se dégage cependant une force et un dynamisme non négligeables.

Dans un ouvrage voué intégralement à la citation dans toutes ces formes, Antoine Compagnon insiste sur le rôle et le travail que peut provoquer un tel processus. Paru en 1979, *La seconde main. Ou le travail de la citation*⁹⁴, reste l'un des ouvrages les plus marquants sur le rôle et toutes les spécificités du travail de la citation.

⁹⁴COMPAGNON Antoine, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

« Je travaille la citation comme une matière qui m'habite ; et, m'occupant, elle me travaille ; non que je sois gros de citations ni tourmenté par elles, mais elles m'ébranlent et me provoquent, elles déplacent une force, ne serait-ce que celle de mon poignet, elles mettent en jeu une énergie- ce sont les définitions du travail en physique ou du travail physique. De la citation, colportage et filature, je suis la main-d'œuvre. C'est de toute l'ambivalence de la citation, masquée par une canonisation métonymique, qu'est riche cette notion d'un travail : l'ambivalence du génitif où la citation est matière et sujet, où je suis actif et passif, en proie à la citation comme une femme prête d'accoucher. »⁹⁵.

De ce fait, la citation ci-dessus d'Antoine Compagnon nous éclaire davantage sur un tel choix littéraire, de cette force et de ce dynamisme qui gravitent autour de tout travail de citation sous toutes ses formes. Citer et solliciter les autres, quels que soient l'appartenance et le côté idéologique, c'est se donner des forces créatives et variées. Surtout dans une quête longue et complexe, comme celle que mène notre écrivaine.

Malgré l'abondance des œuvres de Leila Sebbar qui peuvent être classées comme productions classiques et ordinaires du point de vue formel, où l'écrivaine est la seule propriétaire du texte, un certain nombre de ces ouvrages sont des collaborations et des textes réunis sous forme de recueils. Cette expérience de collaboration et le fait de solliciter d'autres écrivains ne sont pas fortuits. Ce choix reste assez pertinent dans la mesure où il y a ce partage et cette force qui en découle, surtout pour notre écrivaine qui ne cesse de réunir et de joindre ce qui a été séparé.

Nous retenons deux ouvrages parmi tant d'autres où Leila Sebbar est en collaboration, son rôle est celui de réunir des textes à travers des thématiques précises. Nous devinons tout le travail de prospection, de lecture et de

⁹⁵ Ibid. p. 36.

correspondances effectués par cette femme en plus de toutes les démarches juridiques et administratives à cet effet.

Le premier, *Une enfance outremer*, paru en 2001. Il s'agit de textes réunis par Leila Sebbar, où seize écrivains racontent l'enfance, une époque loin de la Métropole, pleine de couleurs, celles des pays des origines. Le seul point en commun c'est bien évidemment la langue française. Des histoires différentes comme les paysages du pays natal de chaque écrivain, dans des points géographiques loin du présent en France.

Dans la préface de cet ouvrage, Leila Sebbar s'exprime avec ces mots :

« Les enfants guettent, épient les mots, les gestes. Curieux jusqu'à l'obsession, sensibles et rêveurs. Ils questionnent les secrets de l'univers, du langage, des adultes, leurs manières bizarres et leurs fêtes religieuses chrétiennes, musulmanes, laïques... Regard aigu de ces enfants sur les autres, grands et petits, sur le désordre du monde, la création divine, juste ou injuste, les effets dévastateurs des guerres coloniales et des guerres civiles... Ils seront écrivains. »⁹⁶.

Comme deuxième exemple, *Mon père*, paru en 2007. Il s'agit d'un recueil de textes, celui de trente et une femmes qui racontent le père dans toute sa splendeur. De cette expérience intime et individuelle, du plus jeune âge jusqu'à la vieillesse, Leila Sebbar partage ses sentiments et sa relation avec son père, celui qu'elle a toujours qualifié comme l'étranger bien aimé.

Dans cet ouvrage, chaque femme raconte dans un court récit une relation unique et complexe avec le père, figure emblématique de toute société patriarcale et conservatrice. Le père qui protège et éduque, qui assure la transmission des valeurs traditionnelles et ancestrales, mais aussi qui a su avec subtilité contourner certains codes, pour une parole féminine, celle de la fille qui aime le goût des belles lettres.

⁹⁶ SEBBAR Leila, *Une enfance outremer*, textes réunis par Leila Sebbar, Éditions du Seuil, Paris, 2001. P. 8.

À travers différentes appartenances, l'aspect religieux est dans une pluralité pertinente est variée. Dans une société maghrébine et nord-africaine, la culture est d'abord musulmane, mais aussi juive et chrétienne, car c'était l'époque de l'occupation française.

Parmi ces femmes qui ont contribué dans ce recueil, nous notons entre autres : Christiane Chaulet Achour, Dalila Morsly, Maïssa Bey, Nora Aceval, Michèle Villanueva, Zahia Rahmani.....

« Il sait qu'il pourrait encore chanter, je serai là, la mélodie arabe, je la reconnais, et les mots traduits qui prennent du sens, je ne peux pas les oublier lorsqu'il chante. La fois suivante il dit : « Votre père aimait beaucoup cette chanson... » Peut-être mon père chantait-il « Vers la lumière, la brise de l'enfance » sans les paroles en arabe ? »⁹⁷.

En somme, l'expérience personnelle se forge d'un vécu, d'une force singulière, mais elle se consolide des expériences d'autrui à travers un dynamisme d'échanges et de similitudes. Ainsi, la diversité interne propre à un certain nombre des ouvrages de Leila Sebbar marque le caractère d'une diversité au pluriel, que l'auteure a pu reproduire par le biais de la littérature.

III-3- D'une recherche formelle à une quête identitaire

En évoquant l'une des préoccupations majeures qui guident Leila Sebbar dans son écriture, la problématique liée à la quête identitaire représente depuis les premières générations des écrivains maghrébins un axe fondamental, et caractérise une bonne partie des productions littéraires.

⁹⁷SEBBAR Leila, *Mon père*, Textes inédits recueillis par Leila Sebbar, éditions Chèvre-Feuille étoilée, Montpellier, 2007, p. 280.

Ainsi, la réappropriation de l'espace fait partie d'une stratégie identitaire indéniable, celui qui consolide une position qui aide à constituer une identité. Le facteur de la double appartenance reste intimement lié à cette quête, issue d'une mixité parentale dans une époque coloniale et commune, dans un passé aux conséquences multiples.

La littérature maghrébine d'expression française a été toujours influencée par la dualité culturelle et la notion du métissage. Jean Déjeux explique que :

« Littérature maghrébine, c'est- à- dire issue de la Tunisie, de l'Algérie, et du Maroc et produite par des autochtones nés dans les sociétés arabo-berbères ou juives (en ce qui concerne la Tunisie et le Maroc), comme c'était le cas, par exemple, pour les Algériens. Elle peut aussi être le fait de Français, nés en Algérie, qui ont opté pour la nationalité algérienne »⁹⁸.

Il s'agit donc d'un dynamisme d'ordre historique avec un aspect relationnel au sens large. La fin du colonialisme et les mouvements des indépendances ont changé les données dans plusieurs domaines. En littérature, nombreux sont les auteurs qui ont consacré leurs écrits à la quête identitaire, d'affirmer une culture pour soi, et allant même à de multiples explorations des régions natales. Durant les années 1980, les auteurs ont suivi les différents changements sociaux, par le désir de toujours mener la quête identitaire qui reste une évidence, à travers des stratégies qui ont évolué dans le temps et dans l'espace.

De ce fait, l'appartenance au sens large a été depuis les débuts un facteur essentiel qui stimule les écrits des écrivains maghrébins d'expression française. Ce qui est différent, c'est bien un foisonnement d'auteurs du point de vue lié à la période postindépendance. Nous pouvons dans ce cas remarquer trois types d'écrivains dont l'aspect de la double appartenance varie en fonction de l'espace,

⁹⁸DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, 2ème édition, éd: Naaman, Sherbrooke 1987, p13.

celui d'une période où ces intellectuels ont vécu un présent de l'écriture. Ceux qui sont restés dans la terre natale, tout en cherchant les repères identitaires loin de la contrainte coloniale révolue.

Ensuite, ceux qui ont choisi l'exil comme terre d'accueil, et qui ont manifesté dans leurs écrits une culture des origines, un rattachement au pays de l'enfance ; l'exil dans ce cas a toujours constitué un moteur d'écriture relatif à une quête du passé. Francophones dans leur majorité, ils étaient presque obligés de quitter leur lieu de naissance, après l'instauration de la langue arabe comme langue officielle. La France était le pays le plus convoité à cet effet, une destination qui est loin d'être arbitraire.

Quant à la troisième catégorie, c'est celle qui concerne les écrivains de l'immigration ou issus de celle-ci. D'une manière générale, il s'agit des écrivains beurs, qui à travers leurs productions littéraires ont essayé tout le temps d'évoquer d'abord les problèmes que rencontre cette communauté, surtout les jeunes. Il faut souligner dans ce cas particulier l'importance de la pluralité langagière et culturelle, et qui a un impact sur la manière avec laquelle ce genre d'intellectuels développent et mènent leurs quêtes identitaires.

Dans cette optique, à travers cette petite catégorisation des écrivains maghrébins d'expression française, dont les auteurs beurs, malgré leur statut un peu particulier, nous pouvons soulever la problématique de classification liée à notre écrivaine. Le caractère de la dualité et du métissage qui se dégage du statut de Leila Sebbar nous interpelle dans la mesure où il existe un écart entre deux sociétés et deux cultures diamétralement opposées. La quête identitaire même si elle garde l'ensemble des principes des auteurs de la première génération, s'investit davantage sur les actualités d'ordre social et individuel.

Charles Bonn évoque la particularité de Leila Sebbar par rapport au travail de classification, il cite avec elle Nina Bouraoui, qui présente des similitudes avec notre écrivaine, car les deux femmes sont de père algérien et de mère française. Il explique que :

« C'est peut-être ce qui permet l'existence même d'écrivains non « classables » selon les définitions traditionnelles de l'identité nationale comme Leila Sebbar ou Nina Bouraoui cependant très différentes l'une de l'autre. Toutes deux, quoique d'âge différent sont filles d'un père algérien et d'une mère française, mais si Leila Sebbar a produit des romans et des nouvelles le plus souvent en phase avec une actualité politico-sociologique, celles des femmes d'abord, celle, ensuite de la rupture des clichés identitaires par une génération « beur » dont son personnage principal Shérazade est une figure récurrente... »⁹⁹.

La notion de l'espace qui gravite autour du pays natal et du pays d'accueil influence d'une manière directe l'espace dans lequel évoluent les personnages à travers les écrits de l'auteur. Il occupe un rôle important dans la construction identitaire du personnage exilé, et qui se répercute indéniablement par rapport à l'aspect identitaire même de l'écrivain. La reconstruction identitaire puise ses sources par le biais des souvenirs d'enfance, du présent de la terre natale, mais aussi du rôle de la transmission des traditions et de la culture du pays des origines.

Ainsi, l'imaginaire de l'écrivain se positionne dans un lieu de création et de négociation, partagé entre le pays des origines et le pays d'accueil, entre le réel et l'imaginaire et surtout entre le passé et le présent de l'écriture. Toutes ces équations montrent évidemment un statut assez particulier de Leila Sebbar, d'une quête identitaire qui est en réalité une quête de l'Algérie., dans le temps et dans l'espace, à travers des parcours personnels, mais aussi collectifs.

La notion de la double appartenance implique ces dualités sociales et culturelles, il est évident que l'écrivaine a choisi un lieu, entre deux mondes

⁹⁹BONN Charles, *Bibliographie littéraire sélective :Maghreb et émigration maghrébine dans Mondes francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, sous la direction de Dominique Wolton. www.limag.refer.org/Textes/Bonn/BBAdpfNotLib2005CorrectionsIntegrees.pdf, consulté le 25.10.2016.

proches et loin à la fois. Une façon de résister et de lutter d'une fragmentation identitaire parfois inévitable.

« L'exil peut être une forme d'initiation, d'apprentissage, si l'on possède les armes de la réflexion, si l'on n'est pas démunie matériellement (...) J'ai mis longtemps à apprendre à ne pas trop souffrir, à me situer dans un espace très particulier d'où l'on peut tenir la bonne distance pour observer et comprendre ; ce n'est pas toujours facile, c'est un travail d'équilibriste à partir de la France et de l'Algérie. J'écris parce que je me sens en exil en France, même si je suis établie socialement et citoyenne de ce pays. Quelque chose me manque : la langue de mon père, que j'essaie de retrouver avec des détours interminables. Si je n'écrivais pas, j'aurais besoin d'exprimer une violence plus agressive, à mes dépens sans doute »¹⁰⁰.

En somme, les écrits de Leila Sebbar procèdent à une remise en question de certains modèles relatifs aux critères de la double appartenance, qu'elle soit d'ordre social ou culturel, cette dualité permanente dans l'espace de l'entre-deux, celui de l'exil et de la quête identitaire, celui d'abord d'une quête du pays des origines.

La situation de métissage sollicite la mobilité d'une vision de la dualité identitaire, elle permet à l'auteure de trouver un certain équilibre. C'est toujours un sentiment de partage entre deux entités plus ou moins discordantes, et c'est dans la littérature que se trouvent les réponses des enjeux identitaires.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que si la littérature beur traite les maux d'une jeunesse désemparée et perdue dans un occident qui n'est pas souvent

¹⁰⁰ SEBBAR Leila, Propos recueillis par Taina Tervonen, février 2003. <http://africultures.com/je-ne-parle-pas-la-langue-de-mon-pere-2817/> . Consulté le 26.10.2016.

proche des spécificités propres aux pays maghrébins. D'un malaise lié à l'identité dans toute sa complexité, d'une dualité sociale et culturelle.

Les œuvres de Leila Sebbar se distinguent par un dynamisme sous de multiples formes, de ses adolescents qui sont souvent des personnages principaux à travers des fictions, où les individus issus de l'immigration maghrébine se heurtent aux stéréotypes préconçus. Les solutions sont mises en évidence par le biais d'une multitude de stratégies subtiles afin de pouvoir mener un processus d'intégration.

Ainsi, la quête identitaire passe obligatoirement par une jeunesse issue de l'immigration, partagée entre deux sociétés et deux cultures différentes. C'est un lieu de l'entre-deux qui permet à l'écrivaine de revisiter une Algérie de son enfance, de tous ceux qui partagent avec elle un passé commun, celui de cent trente années de présence française en terre algérienne.

Les images, qu'elles soient familiales, ou autres liées à cette période offrent à l'écrivaine une terre féconde pour une écriture composite. Les différents genres littéraires qu'utilise Leila Sebbar convergent vers cette quête de l'Algérie, dynamique et mobile, elle présente un besoin vital d'une situation exceptionnelle.

L'apport de l'aspect iconographique dans certains œuvres de Leila Sebbar semble adéquat avec la quête identitaire, revivre une période de l'enfance algérienne a conduit l'écrivaine à une multiplicité de la terre natale, dans le temps et dans l'espace. Il s'agit d'une réappropriation d'Algérie dans le présent d'écriture, de tous ceux et celles qui sont dans des situations similaires. Dans une diversité générique intense et subtile, la quête de l'Algérie se précise au fil du temps et des publications de cette auteure.

Troisième partie

L'écriture sebbarienne

Il est question dans cette troisième partie de se pencher sur les spécificités propres à l'écriture de Leila Sebbar, de ses liens avec la notion de l'exil, des croisements textuels et culturels, ainsi que la finalité de ses créations littéraires. Le fait de cerner les enjeux identitaires qui relient l'écrivaine aux différentes dualités de son statut, et de mettre l'accent sur sa production littéraire à travers la diversité générique qui la caractérise nous a mené à nous interroger sur les prémises d'une écriture de l'exil et de ses finalités.

Ainsi, le premier chapitre de cette partie aborde l'exil dans sa pluralité et dans sa diversité, d'un point de vue géographique, mais aussi culturel et linguistique. Dans ce cas, un ouvrage en particulier se distingue des productions littéraires de Leila Sebbar, il s'agit d'un échange de lettres avec Nancy Huston, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, paru en 1986. Deux femmes de lettres se racontent l'expérience de leurs exils respectifs, d'un sentiment particulier lié aux différents bouleversements dans la vie d'un exilé.

Cette situation particulière se traduit dans le domaine littéraire par des enjeux identitaires tous azimuts, la spécificité de l'écriture dans ce cas cerne un univers créatif lié aux origines, mais aussi à la double appartenance. Les différentes dualités sociales et culturelles de l'écrivaine rendent les critères de classification complexes, mais nourrissent l'imaginaire dans une écriture du divers.

Ensuite, le deuxième chapitre évoque différents aspects intertextuels, et qui s'adaptent aux spécificités de la littérature pour donner des points d'attache qui relient deux univers opposés, dans un statut lié au croisement et la dualité. Cette double appartenance propre à Leila Sebbar se situe dans ce contexte assez particulier, pour mener une quête identitaire, celle d'abord de l'Algérie.

L'écriture des croisements textuels et identitaires est celle des fragments des langages sociaux, et qui se caractérise par un aspect hybride qui réaménage parfois les codes et diversifie le texte littéraire. La trilogie *Shérazade* reflète parfaitement le croisement à travers différents aspects intertextuels, l'écrivaine fait usage d'une ouverture pertinente sur d'autres textes et cultures afin de constituer une véritable

identité liée au métissage et au croisement. La quête de soi, la conscience individuelle et collective offrent en effet différentes manières de se positionner, mais surtout d'une sauvegarde relative au statut du métissage et du divers.

Enfin, il est question d'un projet littéraire qui peut être envisagé par le biais de la portée de l'écriture sebbarienne, d'une vision qui s'est étalée sur des décennies, et qui a pu donner une forme et un sens à l'identité métisse, à travers des aspects intertextuels propres à cet univers.

Cette vision est celle d'une écriture féminine qui se veut réelle et révélatrice d'un changement par rapport à la domination du mythe masculin, mais aussi une vision de la mémoire liée à un passé commun et douloureux, celui de la colonisation et de la guerre. De ce fait, lutter contre l'oubli c'est revisiter l'histoire personnelle et collective, d'un passé qui est chargé de souvenirs mitigés, mais ô combien importants. Dans cette perspective, l'écriture de soi pour Leila Sebbar passe par l'autobiographie, dans une diversité générique remarquable, c'est la quête de la langue des origines, de la mémoire et de la terre natale.

Chapitre I : l'écriture du double exil

La spécificité propre à Leila Sebbar concernant sa situation en exil se conjugue au pluriel, d'une diversité des aspects liés à l'éloignement géographique d'abord, mais aussi par rapport à un écart culturel dans sa dimension la plus large.

L'exil dans toute sa complexité des époques modernes ne donne à l'écrivain qu'un semblant de destin, précaire et incertain. Lié toujours à la mémoire, le passé qui ne cesse de se renouveler pour permettre à l'écrivain d'éviter l'oubli et la désillusion. Il est un moteur de développement des écrits et des ambitions dans une littérature un peu particulière, là où on fabrique ses émotions pour atténuer le déchirement. « *Pour partager ce sentiment de dépossession, de dépaysement, de recherche acharnée du pays perdu qu'on retrouve momentanément en sachant bien qu'on le perdra encore, puisque rien n'est jamais définitivement donné, car écrire c'est tenter de rejoindre l'autre dans les lignes* »¹⁰¹.

L'écriture de notre écrivaine se situe précisément dans ce contexte qui se focalise sur l'exil dans toute sa splendeur, qu'elle soit géographique, linguistique ou culturelle. C'est un exil dans une écriture de l'exil que Leila Sebbar produit avec le sentiment de la mixité et de l'entre-deux.

I-1- Autopsie de l'exil dans des lettres parisiennes

En évoquant l'exil dans le sens le plus large qu'il nous offre, une œuvre majeure de Leila Sebbar s'impose dans ce contexte particulier. Parue au milieu des années 1980, il s'agit d'une correspondance entre deux femmes qui vivent l'exil et le malaise identitaire qui en découle.

C'est en 1986 que cette œuvre voit le jour, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil* est un ensemble de correspondances échangées entre mai 1983 et janvier 1985. Après quelques collaborations dans des revues féministes, Leila Sebbar et Nancy Huston entreprennent un échange de lettres au sein même de la métropole parisienne.

¹⁰¹ HAREL Simon, *L'étranger dans tous ces états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll « Théorie et littérature », 1992. P.60.

Dans une langue française commune pour les deux femmes, celles-ci parlent et évoquent l'exil dans ces multiples facettes, de toutes les expériences vécues loin du pays natal. Si la thématique principale reste celle de l'exil, d'autres thématiques animent cette correspondance entre deux femmes écrivaines ; la condition des femmes, la nostalgie du passé et de l'enfance, le côté familial et aussi sur les projets d'écriture.

Il nous semble important à présent de présenter brièvement l'écrivaine avec qui Leila Sebbar a effectué cette correspondance. Il s'agit de Nancy Huston, née en 1953 dans la partie anglophone du Canada, là où elle ne passe que six années avant de connaître déjà son premier exil vers l'Allemagne. À quinze ans, elle voyage à nouveau, cette fois-ci c'est aux États-Unis jusqu'à l'âge de vingt ans. C'est à ce moment-là que le choix de l'exil s'est imposé à cette femme, elle s'installe à Paris et apprend la langue française. Nancy Huston est d'abord cette femme militante des droits de la femme, c'est dans ses écrits que nous pouvons trouver cet engagement d'une écrivaine dévouée et en exil.

C'est donc dans la capitale française que Nancy Huston rencontre Leila Sebbar, à travers les différentes activités menées dans le cadre de la défense des droits de la femme. Coïncidence et hasard ou destin d'exilées, cette rencontre est celle de l'exil au pluriel, terre féconde et étrangère.

Dans cette œuvre épistolaire, les deux écrivaines partagent leurs vécus liés à l'exil, d'un malaise identitaire et culturel, mais aussi d'un apport que seul l'exilé peut connaître à travers des expériences insolites et particulières.

Au fil des lettres, c'est tout un quotidien qui est raconté, de la banalité des journées ordinaires, d'un présent en France comme terre d'accueil. Cependant, le sentiment d'un exil omniprésent est toujours d'actualité, il est le vecteur de cette correspondance entre deux femmes qui ont choisi cette vie presque normale, même si les raisons de l'exil sont très différentes entre les deux écrivaines.

Nancy Huston choisit la situation de l'exil d'une manière assumée, un choix qui explique sa fuite du Canada pour éviter des souvenirs douloureux.

« Depuis que je vis en France, je me suis presque fait un point d'honneur de ne pas apprendre à distinguer un bourgogne d'un bordeaux, de ne pas connaître le nom de tous les fromages, de ne pas visiter tous les châteaux de la Loire. La raison de ma présence ici, de mon exil volontaire, se situe sur un autre plan... que je vais tenter de définir, peu à peu, avec toi. » (Huston, 1986, p.12).

Le fait de vivre entre deux cultures pousse cette femme à produire dans la langue de l'exil, une sorte de thérapie qui l'a met à l'abri de tous les souvenirs d'un passé en Amérique du Nord.

Si l'exil de Nancy Huston est volontaire, il est loin de révéler toutes ses facettes cachées, car le sentiment du passé est toujours présent à travers les origines, la langue et le côté familial. Cette situation de confrontation entre deux cultures et deux langues complique l'aspect de l'appartenance, il devient difficile à cerner, c'est là seulement qu'il est question du malaise identitaire, ce que comprend Nancy Huston au fil du temps.

Le fait de créer un écart vis-à-vis de sa propre culture des origines implique donc une tentative de se fondre dans une culture nouvelle. Ce sentiment et cette expérience font l'effet d'un épanouissement éphémère, car l'exil est d'abord et avant tout une crise identitaire bouleversante.

« ...je me considérais comme heureuse dans mon choix de vie et je n'avais pas envie qu'on touche à ce bonheur. Je refusais de voir que ce n'est quand même pas rien de faire une croix, sans raison apparente, sur ses origines, sa langue et sa famille. Or, cette correspondance avec toi m'a aidée à fracasser cette belle structure de défense. Et c'est seulement maintenant, presque deux ans après notre décision de travailler ensemble sur l'exil, que je commence à entr'apercevoir le sens du mot » (Huston, 1986, p.209).

Le cas de notre écrivaine est différent de celui de Nancy Huston, car Leila Sebbar a toujours affronté l'exil dans des situations propres à son histoire personnelle, mais aussi l'Histoire liée aux pays respectifs de ses parents, l'Algérie et la France. Ainsi, le rapport avec la langue est légitime, puisqu'elle ne parle pas l'arabe du pays natal, la langue française représente son seul refuge, c'est la langue avec laquelle elle écrit sur l'exil, qu'il soit personnel ou collectif, il est ce lieu de production et d'inspiration qui nourrit son imaginaire d'écrivaine.

La mixité des origines de Leila Sebbar qui est le fruit d'un mariage entre son père algérien et sa mère française constitue un élément essentiel de sa double appartenance. En effet, avec le nom qu'elle porte, elle n'est pas vraiment cette Française au sens propre et logique dans une période de postindépendance. De même du côté algérien, dans lequel elle est plus loin encore du peuple de son père, d'une langue méconnue et mystérieuse aux yeux de cette femme. L'écrivaine s'exile alors dans une langue qu'elle maîtrise, la seule d'ailleurs, pour raconter les multiples rejets ressentis dès l'enfance, de deux communautés auxquelles elle appartient, sans pour autant ressentir une appartenance rassurante et chaleureuse.

Dans cette optique, l'exil reste un sujet de prédilection pour ces deux femmes, il provoque une fusion des cultures, un contact entre les langues et les sociétés. C'est un lieu de création pour un destin d'écrivaines.

Cette thématique récurrente qui anime avec force les lettres parisiennes et les histoires d'exil dans cette œuvre se voulait au début être des correspondances toutes simples, entre deux femmes engagées et exilées. La spontanéité de parler d'un quotidien entre les deux écrivaines laisse la place petit à petit à évoquer leur passé, leur enfance et surtout le grand voyage vers la terre de l'exil, il devient alors comme une évidence qui motive cet échange de lettres.

L'exil ressenti par les deux femmes repose en premier lieu sur la mémoire individuelle, sur un vécu qui est imprégné au fil des années. Ensuite, il est soumis à un ordre chronologique via la mémoire, mais aussi, dans un présent toujours lié aux terres des origines.

Pour Leila Sebbar, l'inspiration émane d'abord de cette situation qui est la sienne, hasardeuse comme le papier qu'elle utilise pour écrire. Dès la première lettre, datée du 11 mai 1983 à Paris, elle explique à Nancy Huston comment elle se met dans une situation favorable pour écrire sur l'exil ; « *Voici pour moi, et sans que je l'aie cherché ni provoqué, comme de soi-même, le signe tangible, concret, matériellement voluptueux de l'exil. Ce papier gaufré(...) J'aime écrire dans les cafés, les brasseries, surtout aux heures vides de la matinée(...) Je demande du papier* » (Sebbar, 1986, p.7).

Toujours dans cette première lettre, l'auteure évoque la fragilité et l'instabilité qui caractérisent son vécu personnel, du déchirement entre deux mondes auxquels elle appartient, d'une dualité culturelle et linguistique, mais aussi des traditions et des mœurs. C'est dans sa vie d'exilée qu'elle transforme l'instabilité en création, avec des mots elle écrit ce monde qui est le sien, cet univers riche et multiculturel.

C'est un exemple de sac à main avec tous les objets qu'il peut contenir, variés et importants, Leila Sebbar compare donc la situation de l'exil à ce désordre qui n'est pas vraiment stérile pour pouvoir s'adapter dans telles circonstances.

« Un examen rigoureux de nos sacs à main révélerait je pense deux ou trois choses de ce que je ne peux nommer autrement que l'exil. Si j'étais sur ma terre natale, terre de naissance, de renaissance, je n'aurais pas le même sac ni les mêmes choses dedans(...) Dans mon sac j'ai un passeport, la seule pièce d'identité que je possède, je n'ai pas de carte d'identité, ni d'autres papiers faisant foi. » (Sebbar, 1986, p.8).

S'adapter au désordre est d'abord un exercice qui tend à maintenir l'équilibre, expérience déjà vécue par notre écrivaine dans son enfance. Au foyer familial, c'était d'abord une question de laïcité, une mise à l'écart des traditions et coutumes, mais aussi tout le côté religieux laissait paraître un certain équilibre que les parents ont voulu instaurer.

« *Mes parents, dans leur école de garçons indigènes, vivaient en privé, coupés de toutes les communautés. (...) On vivait donc dans un lieu clos, institutionnel et en marge, dans une sorte de communauté curieuse, républicaine et laïque(...)* » (Sebbar, 1986, p.51). C'est un équilibre qui se voulait protecteur, pour épargner les enfants de certains regards des deux communautés à une époque de l'Algérie française. C'est d'ailleurs cette sensibilité qui a fait du père de Leila Sebbar un exilé dans son propre pays. De plus, l'exil de la mère qui est d'abord géographique devient plus délicat à cause d'une rupture familiale pour suivre le père de ses enfants.

Il est question dans ce cas d'une illusion qui était jusque-là presque parfaite, celle d'une vie dans une Algérie française, mais qui va connaître les premiers bouleversements à l'aube de la guerre de l'Indépendance. Ce terme d'illusion employé par l'écrivaine désigne l'enracinement de la famille en Algérie, d'un ancrage qui pouvait exister en parallèle d'une république décriée de plus en plus. « *L'illusion de l'ancrage, de l'enracinement- ma mère protégée de l'exil, les enfants dans la maison du père, le foyer patriarcal-, cette illusion a été parfaite jusque dans la guerre où mon père, emprisonné par la France dans son pays natal, a connu, je crois, le pire exil.* » (Sebbar, 1986, p.82).

L'écriture de Leila Sebbar évoque de plus en plus l'exil, il est omniprésent, nécessaire selon elle. Il est un noyau des thèmes qui animent ses fictions, à travers des formes aussi variées que diverses, c'est un besoin vital qui s'est imposé au fil des années.

Nous pouvons remarquer ces aspects à travers les lettres qui sont envoyées à Nancy Huston, qui, comme elle, subit différents malentendus liés aux aspects identitaire, linguistique et culturel. « *Je me répète, mais j'y tiens, comme je tiens à ces lettres que j'écris, à tes lettres que je lis, en attendant toujours d'être seule comme on lit en secret des lettres d'amour...Ecrire à ce rythme, sur l'exil et autour, m'est devenu nécessaire* » » (Sebbar, 1986, p.115).

Cette particularité d'un exil qui représente d'abord pour cette femme un malentendu réside dans un doute permanent qui hante son esprit, sur son identité qui suscite souvent de multiples interrogations. Coincée entre une identité maghrébine ambiguë et un statut de Française encore flou, Leila Sebbar a toujours du mal à expliquer cette particularité. Il s'agit d'un métissage, d'un rapport à la langue française comme langue maternelle et d'une double appartenance.

Nous pouvons remarquer le désarroi de cette femme dans l'une de ses lettres envoyées à Nancy Huston, de tout ce qui laisse l'auteure en situation de doute permanent, de cette difficulté à expliquer un exil différent et complexe.

« Chaque fois que je me trouve face à un public inconnu, hétéroclite, contrainte de donner mon identité, je patauge. Je me surprends à dire : c'est compliqué...c'est toute une histoire(...) je ne suis pas immigrée, ni enfant de l'immigration... je ne suis pas un écrivain maghrébin d'expression française...je ne suis pas une française de souche(...) Comment expliquer vite ce que j'ai déjà du mal à éclaircir pour moi-même ? Si je parle d'exil, et c'est le seul lieu d'où je puisse dire les contradictions, la division..., c'est tellement complexe que je m'en veux chaque fois d'avoir simplifié. » (Sebbar, 1986, pp. 133-134).

À l'instar d'une époque de l'Algérie colonisée durant sa période d'enfance, Leila Sebbar est confrontée encore une fois à une sorte de mise à l'écart. De cette complexité d'une femme au nom arabe, mais qui ne parle pas la langue arabe, qui a pour langue maternelle le français et qui s'identifie comme écrivaine française. L'exil est dans ce cas particulier est au pluriel, langagier, géographique et identitaire.

L'unique remède aux yeux de Leila Sebbar est dans l'écriture, une façon à elle de se protéger du déséquilibre que provoque la situation de l'exil. C'est dans

ce monde aux fictions multiples où se mêlent les acteurs des deux rives de la Méditerranée, d'une histoire singulière et familiale, fruit d'un mariage mixte et d'une histoire commune, celle d'une présence française durant plus d'un siècle sur le sol algérien.

C'est donc l'exil qui permet à notre écrivaine de se libérer de toutes ses contraintes, c'est le lieu dans lequel elle se sent le plus à l'aise, il est aussi un élément essentiel qui nourrit une large partie de ses productions littéraires. *« Depuis que je suis de l'autre côté, moins dans la consommation et plus dans la production, je ne sais plus donner de temps au plaisir de lire, à ce lieu solitaire et voluptueux où je me suis toujours protégée de moi-même, de l'Autre, du monde...Je m'aperçois que je continue à monter et à consolider des défenses lorsque je suis dans l'artifice de l'écriture »* (Sebbar, 1986, p.147).

Dans cette optique, l'exil devient une source inépuisable dans la mesure où cette femme dépasse parfois son propre exil pour explorer celui des autres, le relier avec le sien. Il n'est plus question à présent d'un cas personnel, mais plutôt d'un phénomène propre à une communauté particulière, de ce ceux et celles qui vivent l'exil. L'écriture devient de ce fait chargée d'émotions, celles d'un vécu, d'une complexité identitaire et d'un exil de la langue et de la culture.

En effet, les liens sont de plus en plus forts entre l'identité et la situation imposée par l'exil, l'histoire personnelle cède au fur et à mesure la place à l'histoire commune. Par le biais d'une recomposition des moments et des lieux du passé, il est possible de reconstruire un monde mobile, idéal et qui permet de rester dans un équilibre apaisant. Nous pouvons parler ici d'un carrefour créé entre deux pays, et dans lequel Leila Sebbar se donne des moyens parfois complexes pour maintenir une période vivante.

En somme, cette correspondance entre Nancy Huston et notre écrivaine nous a permis de mieux situer et cerner l'exil à travers ses multiples facettes. Il est évident que l'écriture sebbarienne repose en premier lieu sur cette notion de l'exil, car ce thème chapeaute une majorité écrasante de toute sa production littéraire.

Cette femme ne cesse de revendiquer une nécessité permanente et un besoin d'écrire, d'un équilibre qu'il faut maintenir entre deux entités, celles de ses origines.

« Notre exil est un fantasme. Un fantôme. C'est-à-dire : un mort qu'on a eu besoin de ressusciter afin de l'interroger, l'ausculter... Notre correspondance ne serait-elle pas, en quelque sorte, l'autopsie de ce cadavre ? (...) Parce que très certainement nous avons toujours connu ce sentiment auquel nous avons donné le nom d'exil. Le sentiment d'être dedans/dehors, d'appartenir sans appartenir. »
(Huston, 1986, pp. 209-210).

La citation ci-dessus est la dernière lettre de cet échange, datée du 7 janvier 1985, dans laquelle Nancy Huston résume bien une vie assez particulière. D'une autopsie de l'exil, le sien et celui de Leila Sebbar, de leur vie entre deux mondes qui restent en perpétuelle confrontation. Au-delà de ces deux femmes, cette correspondance donne à réfléchir sur les aspects généraux de l'exil, de ceux et celles qui connaissent cette situation, d'un besoin de s'adapter et de se faire accepter. D'un sentiment profond pour dissiper l'amalgame lié tout le temps à la double appartenance.

I-2- Une écriture des enjeux identitaires

Si nous pouvons considérer l'écriture sebbarienne comme une sorte de témoignage dynamique des aspects identitaires qui cernent sa personnalité, c'est d'abord avec une relation de dualité permanente, celle liée à une double appartenance complexe et profonde. Cette écriture est marquée par différentes spécificités autobiographiques, et qui renvoie aux thèmes relatifs aux aspects identitaires en parallèle avec un espace de l'entre-deux, et qui oscille entre deux cultures et deux langues.

Les particularités propres à Leila Sebbar du point de vue de ses origines génèrent tout un monde créatif à travers ses productions littéraires. Il s'agit d'une

singularité qui émane des dualités sociales et culturelles et qui se traduit par le biais d'une panoplie de créations, d'une écriture qui échappe parfois aux critères de classification.

Malgré le fait que notre écrivaine s'est toujours présentée dans un statut d'écrivaine française de père algérien, elle n'a jamais protesté cependant une mise à l'écart de ses écrits de la littérature française. Au contraire, cette ambiguïté de classification l'amuse parfois, c'est un des facteurs qui donnent un sens à son écriture, et qui lui procure des liens très forts avec son statut d'écrivaine.

En 2008, dans un numéro spécial de la revue *Synergies Monde* dédié aux identités francophones, Leila Sebbar publie un article qui s'intitule *Une littérature du divers*¹⁰² où elle soulève cette problématique de classification liée aux écrivains qui partagent avec elle le statut de la double appartenance. Ainsi, elle entame son article de manière très significative, avec un paragraphe qui traduit avec pertinence un conflit permanent, celui des enjeux identitaires.

« Où on la met celle-là ? Quel rayon sous quelle étiquette ? Littérature, oui, Littérature. Mais laquelle ? France. Maghreb. Algérie. Francophonie... Elle porte un nom arabe, prénom, nom (le nom de son père ?) on ne peut pas se tromper, mais ça ne suffit pas. Arabe ou Berbère on ne sait pas. Maghreb, on ne dit plus Afrique du Nord, pourquoi ? On en parle une autre fois. »¹⁰³.

Ce débat entre les deux bibliothécaires à propos de son œuvre reste assez symbolique sur une littérature particulière, celle du divers. En évoquant des exemples précis de ceux et celles qui ont la langue française comme moyen d'écrire des littératures étrangères, Leila Sebbar anime cette contribution par des petites réflexions en ce qui concerne son cas à travers le dialogue entre les deux bibliothécaires.

¹⁰² SEBBAR Leila, *Une littérature du divers*, Synergies Monde n° 5- 2008, pp. 175-178.

¹⁰³ SEBBAR Leila, op.cit, p. 175.

« Celle qu'on n'a pas encore placée en rayon. Beure ou non ? Beure, non. Alors quoi ? Qu'est-ce qu'elle dit, elle est encore vivante, elle peut parler, on ne parle pas pour elle. Si elle dit qu'elle est française, c'est simple, si elle dit qu'elle est algérienne, c'est simple. Elle dit « Née en Algérie d'un père algérien et d'une mère française, vit à Paris... » On en reparle... »¹⁰⁴.

L'écrivaine achève son article avec une proposition sur l'appellation de cette littérature particulière, il s'agit pour elle d'une littérature du divers. À travers les enjeux identitaires dans leur perpétuel dynamisme, Leila Sebbar termine le dialogue entre les deux bibliothécaires de façon poétique, mais surtout par le biais d'une réflexion profonde.

« Alors, celle qui a un nom arabe et qui écrit dans la langue de sa mère, le français maternel, une littérature étrangère, le corps de son père algérien, on la met dans le rayon Littérature française – Littérature du Divers... C'est un peu long, tu ne trouves pas ? Oui mais on ne peut pas faire court. Impossible. Sinon on trahit. »¹⁰⁵.

Les axes thématiques abordés dans les œuvres de Leila Sebbar sont liés intimement aux aspects identitaires, dans une langue française qui représente plus qu'un outil d'écriture, car elle est une partie intégrante qui caractérise cette situation, et qui peut être considérée comme un vecteur essentiel de la création. L'écrivaine use de la fiction pour revenir en Algérie, à travers les souvenirs d'une enfance de l'époque coloniale, dans un but de retrouver une certaine liberté. Son écriture tend à écarter les obstacles, à franchir les murs de la maison parentale ou ceux de l'école de la République qui donnaient un sentiment d'emprisonnement, d'un enfermement lié au double exil ; *« Enfermés derrière la clôture et les portes de l'école, nous ne connaissions que des couples d'instituteurs semblables à mes parents et des enfants qui nous ressemblaient(...) »* (Sebbar, 1986, p. 82).

¹⁰⁴ SEBBAR Leila, op.cit, p. 176.

¹⁰⁵ Ibid. p. 178.

L'écriture sebbarienne se démarque aussi par cette envie de récupérer des bribes du passé, par le biais d'une collecte de toute sorte d'objets ou des photos qui peuvent aider l'écrivaine à tisser son imaginaire, celui de ses fictions. L'usage de la dimension visuelle se consolide au fil des années, comme nous l'avons évoqué dans notre deuxième partie et qui fait revivre un bon nombre de souvenirs pour redonner une logique au passé, il s'agit évidemment des carnets de voyages produits par Leila Sebbar, ainsi que ses multiples collaborations dans des albums de photographies.

L'exil qui se traduit dans l'écriture de notre écrivaine est présent d'abord dans une conscience particulière, d'un état d'âme qui affronte le déséquilibre permanent. Il émane d'un sentiment d'éloignement de la langue paternelle qui est méconnue, mais pas étrangère, c'est ce qui rend le cas de Leila Sebbar assez particulier et à la différence des autres écrivains de l'exil.

Dans un autre registre, l'écriture des enjeux identitaires illustre parfois des aspects historiques, d'une période commune entre l'Algérie et la France. Plus d'un demi-siècle après l'indépendance, des zones d'ombres persistent sur un tas de questions et d'événements, et qui concernent une Histoire commune entre les Algériens et les Français. Que dire alors de toute une catégorie qui est issue des deux pays ? Comme Leila Sebbar, ils sont des milliers à appartenir aux deux nations, à des degrés différents et avec des critères aussi variés que multiples.

Un des romans de l'auteure se distingue par une écriture singulière, à travers une approche historique basée sur le désordre et l'amalgame dans le sens où la collecte des informations et des témoignages cible à rompre le silence ; « *S'il est vrai que l'écriture de l'histoire requiert de passer du désordre à l'ordre (désordre des sources, des hypothèses, des documents ; ordre raisonné de la narration), il faut savoir qu'il n'y a pas d'histoire sans reconnaissance de ce qui fait désordre, énigme, écart, irrégularité, silence ou murmure.* »¹⁰⁶.

¹⁰⁶ FARGE, Arlette (2002), Penser et définir l'événement en histoire, *Terrain*, n° 38 (mars), <http://terrain.revues.org/index1929.html>. Consulté le 15 juillet 2017.

Paru en 1999, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961* est un roman dense et profond, et qui aborde un sujet sensible et douloureux, d'un silence longtemps préservé et qu'il fallait rompre. La transmission de ce qui s'est passé durant cette journée du 17 octobre 1961 passe une enquête, dans une écriture fictionnelle qui se veut révélatrice de quelques réalités occultées ou mises à l'écart.

Amel, jeune adolescente de 16 ans fait partie des trois personnages principaux de cette œuvre, et qui affrontent avec force et courage un silence longtemps préservé, celui des parents, mais aussi de l'état français. D'une journée marquée par la violence et l'oppression, les trois protagonistes revisitent l'Histoire, cherchent des traces et surtout font parler ce qui a été dissimulé.

« Le 17 octobre 1961, c'est un jour noir pour la police française. On peut dire : Octobre noir... Parce que la Brigade fluviale, elle en a repêché des cadavres d'Algériens, et pas seulement à Paris. Combien ? On le saura un jour. Pas trois ou quatre, j'en suis sûr, des dizaines. On saura. C'est pas possible autrement. On saura. Dans quelques années, peut-être dix, vingt, trente ans... on saura. On finit toujours par savoir. » (Sebbar, 1999, p. 100).

De ce fait, ce roman reflète l'écriture de Leila Sebbar qui repose d'abord sur la fiction comme espace de liberté, d'une polyphonie de voix à la limite de la confusion temporelle et spatiale, et de toute une structure narrative complexe. L'objectif principal d'une écriture sebbarienne se base en effet sur des enjeux identitaires en perpétuels changements intergénérationnels, et qui montrent avec pertinence un champ mouvant des acteurs issus d'une histoire commune qui risque de se perdre dans le temps. Il est à noter aussi que la tradition de Leila Sebbar de créer ce genre de personnage féminin à travers une héroïne rebelle et fugueuse ne fait que confirmer un désir de rétablir un mal-être dans un espace de l'entre-deux, d'une succession des générations qui nécessite une transmission adéquate dans le temps et dans l'espace.

Toutes les spécificités évoquées sur une écriture sebbarienne par rapport aux enjeux identitaires nous conduisent finalement à un élément essentiel, celui d'une relation étroite à la langue française, qui est un vecteur incontournable des créations littéraires de l'écrivaine. De ce fait, il est logique de mentionner la langue de la terre natale qui reste en marge, mais qui reste à jamais rattachée à la figure du père. Ces facteurs importants et déterminants provoquent chez Leila Sebbar un sentiment de revenir sur ces liens restés en éveil, par le biais d'une écriture où la fiction et l'autobiographie se mêlent et se complètent. Une œuvre majeure des productions de cette femme s'illustre par des dimensions linguistiques et autobiographiques exceptionnelles, et qui va dans le sens de cette écriture des enjeux identitaires, paru en 2003, *Je ne parle pas la langue de mon père* aborde un conflit de transmission par rapport au silence paternel imposé et consommé.

Au-delà du cadre linguistique, il est question de toutes les dualités sociales et culturelles que peut véhiculer une langue, d'une transmission qu'il fallait revoir dans un passé colonial et confus. Une désolation implicite hante l'esprit de Leila Sebbar du fait que son père n'a pas voulu apprendre à ses enfants la langue de son pays, car, ce n'est qu'au bout de quelques années que cette femme a commencé à comprendre le poids de la langue du pays natal.

« Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais... (...) La maison d'école, la maison de ma mère, n'interdit pas l'arabe, comme les salles de classe où se pressent les garçons, certains curieux de la langue des chrétiens et qui la parleront mieux que les chrétiens de la Colonie. » (Sebbar, 2003, pp. 42-43).

En effet, l'éloignement de la langue arabe a généré une distance de plus en plus importante du pays natal, de ses traditions et de ses coutumes, de toute une identité culturelle. Ce qui va motiver davantage l'écrivaine à vouloir combler les

lacunes de sa partie algérienne dans son écriture, à travers tout un procédé d'enjeux identitaires.

Si les mauvais souvenirs relatifs à la langue arabe ont traumatisé Leila Sebbar dans son enfance, et qui se traduisent pour l'essentiel dans les injures et la vulgarité des garçons indigènes. La nostalgie du pays natal et de la langue de son peuple nourrissent beaucoup l'imaginaire de cette femme, d'un père mystérieux et énigmatique qui garde de nombreuses questions restées sans réponses. Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre première partie, des stratégies identitaires sont élaborées dans une écriture adéquate dans ce sens. Ainsi, les dernières lignes de ce récit à caractère autobiographique se présentent d'une manière assez distincte, comme un épilogue révélateur d'une pensée profonde ; « *Je n'apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère.* » (Sebbar, 2003, p. 125).

Dans cette optique, une bonne partie des axes thématiques de Leila Sebbar gravitent autour d'une écriture qui a une portée sur l'identité, à travers des enjeux et des stratégies bien ficelées à cet effet. L'usage du français comme langue maternelle raconte une identité algérienne, qui permet de maintenir un certain équilibre dans l'espace de l'entre-deux, un côté paternel relatif au pays natal resurgit en permanence, pour traduire une complexité identitaire et mouvante.

Ce récit associe le silence à la parole, la négation que nous pouvons observer dans l'intitulé même du récit nous conduit inévitablement vers ce silence du père qui a voulu protéger ses enfants. Des années plus tard, la quête des origines passe d'abord par une quête de réponses, celles liées au silence qui devient trop lourd à supporter, insupportable et pesant. Dans ce cas, cette quête revisite un passé colonial chargé d'événements et jusqu'à l'indépendance, mais aussi un début d'une autre vie, celle de l'exil.

« L'ouverture d'horizon et la traversée de lieux divers aiguissent et démultiplient les sens de l'espace investis dans le geste francographe : car ce n'est pas le seul mouvant et métamorphique paysage des langues qui affleure sous l'écriture, mais tout un univers en mouvement et en devenir, plus ou moins conscient des potentialités des langues et de la diversité des voies d'écriture qui s'offrent à lui. L'espace de la page peut ainsi donner à voir, lire et penser d'autres espaces réels, imaginaires et symboliques qui participent de cette aventure humaine de vivre et devenir, écrire et habiter la terre. »¹⁰⁷.

La citation ci-dessus nous éclaire davantage sur des choix d'écriture dans des situations particulières, et qui touche un certain nombre d'écrivains qui usent d'une autre langue pour écrire des histoires diverses et hétérogènes. C'est le cas du francophone qui devient francographe chez certains, et qui utilise une langue française pour écrire une littérature du divers.

Le cas de Leila Sebbar est plus complexe encore, mais il ne déroge pas de cet état d'âme, c'est écrire dans la langue de sa mère la voix et la terre du pays de son père, comme le dit si bien notre écrivaine.

¹⁰⁷ BERGER-JOONEKINDT, Aline (2010): *Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants: François Cheng et Silvia Baron Supervielle*, dans S. Bainbrigge, J. Chamley, C. Verdier (éds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang, 317-334.

Chapitre II : aspects intertextuels

Tout au long de notre modeste travail de recherche, nous avons pu constater l'importance de l'écriture chez les intellectuels maghrébins d'expression française. Par le biais de la littérature, leurs écrits sont des points d'attache reliant deux cultures et deux sociétés différentes. Issus de mariages mixtes, venus en France depuis des décennies où c'est souvent le cas, issus des différents mouvements d'immigration ; ils ont créé de nouveaux espaces de création, et qui sont propres à un monde qui se situe dans l'entre-deux. Cette double appartenance se répercute dans une écriture de ce croisement assez particulier.

Le cas de notre écrivaine reflète parfaitement ce métissage identitaire exceptionnel dans la mesure où Leila Sebbar s'est toujours considérée comme une croisée.

« (...) pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers »(Sebbar, 1986, p. 147).

Le seul remède pour elle dans cette situation c'est les créations romanesques, à travers la fiction qui va l'aider à combler des lacunes qui persistent dans le temps, celles liées à l'histoire commune entre son père et sa mère, entre l'Algérie et la France et entre l'occident et l'orient. Ces multiples croisements génèrent une créativité littéraire à travers des thèmes qui gravitent autour d'une longue et périlleuse quête identitaire. Ses œuvres oscillent entre l'autobiographique et le fictionnel, de manière à imaginer et créer des personnages qui affrontent à leur tour cette situation de croisement et de double appartenance, de leur trouver des stratégies pour mieux s'adapter dans un univers multiculturel.

II-1- Croisements identitaires et textuels

La situation du croisement et du métissage incite d'une manière pertinente Leila Sebbar à choisir et créer des personnages qui s'identifient dans ce bain de la dualité sociale et culturelle. Un personnage se distingue d'une manière remarquable, dans sa trilogie intitulée *Shérazade*, l'héroïne qui porte ce nom très symbolique illustre avec brio le métissage et le croisement. « *C'est ainsi que Shérazade, la descendante dérisoire et contemporaine de l'illustre sultane, se déplaçant dans une errance illusoire, imagine une origine mythique et nécessaire, une généalogie métaphorique. C'est dans cette littérature particulière du passage, du déplacement, de l'ambiguïté que je me situe avec d'autres écrivains français, dont les origines nationales sont ailleurs* »¹⁰⁸.

Shérazade est donc une croisée, née en France, de parents algériens immigrés. Vivant dans un monde occidental, elle essaye de s'adapter dans la dualité qui est la sienne, de ses origines, de son présent et d'une vision propre de la France qui connaît un métissage de sa population de plus en plus conséquent.

Cette héroïne représente en quelque sorte ce nouveau visage des écrivains croisés, d'un foisonnement identitaire qui se traduit dans un croisement textuel inédit. Notre écrivaine anime son héroïne de façon pertinente pour illustrer cet univers de métissage dans un monde occidental. Ainsi, les textes donnent un espace nouveau, celui du croisement référentiel et intertextuel, et qui s'identifient dans un aspect hybride et multiculturel. Leila Sebbar s'inspire donc de deux cultures diamétralement opposées, elle se réfère à deux registres, de l'occident et de l'orient.

Dans cette optique, nous pouvons remarquer un constat frappant dans l'écriture sebbarienne, à travers des textes qui impliquent un foisonnement des codes, dans une absence logique du sens unique. C'est exactement la vision de

¹⁰⁸ SEBBAR Leila dans *Maghrébines. Portraits Littéraires*. BRAHIMI Denise, Paris, L'Harmattan, 1995, p.6.

Roland Barthes en abordant sa définition du texte dans son approche sur la notion de l'intertextualité.

« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribué en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux. »¹⁰⁹.

Le texte littéraire représente donc une écriture hybride dans le sens d'une redistribution des codes et des formules dans une dynamique propre à la littérature, de ce que nomme Barthes les fragments de langages sociaux. C'est exactement l'univers dans lequel évolue l'héroïne de la trilogie de Leïla Sebbar *Shérazade*, dans une capitale française cosmopolite, la coprésence de deux cultures se répercute sur tout un processus d'écriture. Nous pouvons remarquer cette orientation de l'écrivaine dans les paroles de Julien qui accompagne Shérazade en lui disant : *« Ce que je sais, c'est que la France se métisse (...) Les Français de souche seront dans quelques décennies, les nouvelles minorités..., dit Julien en riant et tout à cause de filles comme toi... »* (Sebbar, 1982, p. 191).

Nous remarquons aussi que le statut de croisée qui caractérise Leïla Sebbar, de la mixité parentale dont elle est issue, de père algérien musulman et de mère française chrétienne se manifeste implicitement dans son personnage Shérazade, cette dernière lit le coran, mais aussi la bible. Un tel comportement fait glisser cette héroïne avec finesse dans cet univers de croisement tout en cherchant différentes stratégies d'intégration pour être en harmonie avec le tissu social de son présent.

¹⁰⁹ BARTHES Roland, *Théorie du texte* dans Encyclopédie Universalis, Vol 15, pp. 1013-1017.

Dans une communication intitulée : *l'écriture de Leila Sebbar : croisements textuels et culturels*¹¹⁰, Josefina Bueno Alonso note que :

« Effectivement il serait difficile de résumer les livres de Leila Sebbar, il n'y a pas "d'histoire", il ne s'agit que d'une succession de faits qui vont arriver dans l'existence d'une jeune fille. Il s'agit même d'une écriture qui se trouve à mi-chemin entre l'oral et l'écrit. Des passages sans signes de ponctuation, avec des abréviations, offrent des marques textuelles qui appartiennent à l'oral. L'important ne serait donc pas le sens mais les sens, les détails, les phrases, les allusions que comprend ce récit fragmentaire et qui permettent, en citant Barthes, un jeu de signifiants que le lecteur va accomplir en fonction de ses compétences. »¹¹¹.

De ce fait, l'écriture sebbarienne peut être rapprochée parfois à la notion du texte émise par Roland Barthes, d'une multiplicité du sens et d'un foisonnement de différents codes. Les faits narrés dans cette situation sont loin de constituer l'histoire unique d'une œuvre, il est évident que c'est beaucoup plus proche de la tradition orale avec les marques textuelles qui lui sont spécifiques.

De plus, le lecteur est sollicité dans ce genre d'écrits dans la mesure où il participe à travers différentes manières pour donner des sens adéquats, il est parfois surpris de constater qu'il se trouve dans des situations de recherche et de réflexion afin de mieux se situer dans l'histoire. Ainsi, Roland Barthes évoque la notion de Signifié/Signifiant, là où le lecteur demeure un élément actif dans le produit littéraire.

La notion de l'intertextualité nous semble très utile dans le cas des croisements identitaires et textuels par rapport aux œuvres romanesques de Leila

¹¹⁰ BUENO ALONSO Josefina, *l'écriture de Leila Sebbar : croisements textuels et culturels*, dans *les chemins du texte*, (Teresa García-Sabell, Dolores Olivares, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García, eds.), 1998, pp. 85-96.

¹¹¹ BUENO ALONSO Josefina, *l'écriture de Leila Sebbar : croisements textuels et culturels*, *Op.cit*, p. 87.

Sebbar, à travers des marques textuelles qui impliquent d'autres textes ou récits antérieurs. Il n'est plus question de sens implicite, mais d'une transformation qui s'opère au niveau du signifiant pour une nouvelle lecture. Le texte présente désormais une métamorphose sémantique adéquate à un contexte précis et particulier, celui ciblé par l'écrivain.

Même si l'intérêt de notre recherche n'est pas orienté vers une étude qui s'intéresse à la notion de l'intertextualité dans un sens large par rapport aux œuvres de Leila Sebbar, il nous semble pertinent cependant de revoir quelques éléments importants relatifs à cette notion qui fut introduite dans le champ théorique français dans les années 1960(1969) par Julia Kristeva.

Présentée d'une manière générale comme une notion de la critique moderne, l'intertextualité n'a jamais cessé d'interpeller la pratique littéraire ancienne. En effet, le texte présente en lui la mémoire d'une tradition culturelle, sociale et littéraire à travers des degrés d'influences différents.

« La notion d'intertextualité émerge dans le discours critique à la fin des années soixante et s'impose rapidement, au point de devenir le passage obligé de toute analyse littéraire. (...) Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition(...) L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia ou l'inscrive in praesentia. »¹¹².

Dans cette optique, il existe différentes approches liées à la notion de l'intertextualité, et qui présentent un ensemble de similitudes autour des relations qu'un texte entretient avec d'autres textes antérieurs. Néanmoins, quelques divergences distinguent ces approches sur une éventualité de la présence d'une stratégie d'écriture de la part de l'écrivain, du dynamisme qui existe à l'intérieur

¹¹² PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

même d'un texte, ou le rôle du critique et du lecteur pour décoder et interpréter une présence de l'intertexte.

Quatre approches se distinguent d'une manière pertinente, et qui se démarquent à travers des avis et des recherches bien ficelées sur la notion de l'intertextualité dans le domaine des sciences littéraires.

Par le biais des réflexions et des travaux de Bakhtine sur la notion du dialogisme, Julia Kristeva introduit pour la première fois le concept de l'intertextualité vers la fin des années 1960. Selon elle, le texte est d'abord une productivité, une sorte d'un processus indéfini à travers une dynamique textuelle. Le fait que des textes citent d'autres textes consciemment ou inconsciemment laisse paraître pour Kristeva une puissance du produit dans un panorama propre à la littérature.

« Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double »¹¹³.

En 1974, dans un autre ouvrage intitulé *La révolution du langage poétique*¹¹⁴, Julia Kristeva évoque la notion de transposition pour écarter des termes comme imitation et reproduction par rapport à l'idée que peut véhiculer l'intertextualité. C'est dans cette logique que le texte est d'abord *productivité*.

En second lieu, c'est d'ailleurs ce terme qui peut être considéré comme le point en commun entre Kristeva et Roland Barthes, ce dernier considère qu'il n'y

¹¹³ KRISTEVA Julia, *Sémèiôtiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969. pp. 84-85.

¹¹⁴ KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

a pas obligatoirement des imitations ou des emprunts, mais plutôt des redistributions et des déconstructions des textes antérieurs. « *Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables* »¹¹⁵.

Ensuite, Michael Riffaterre se démarque en reliant la notion de l'intertextualité au lecteur, c'est ce dernier qui a pour mission de trouver et détecter d'éventuelles traces intertextuelles. « *L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.* »¹¹⁶.

Enfin, l'une des approches les plus répandues est celle de Gérard Genette, il propose un terme nouveau, celui de *transtextualité*, et qui désigne une ouverture du texte par rapport à d'autres textes. Il se dégage de cette notion cinq types de relations ; l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et enfin l'intertextualité.

Donc, pour Gérard Genette, l'intertextualité est différente de celle proposée par Kristeva ou Roland Barthes.

« *Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat, (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel*

¹¹⁵ BARTHES Roland, *Théorie du texte*, op cit, pp. 1013-1017.

¹¹⁶ RIFFATERRE Michael, *La trace de l'intertexte*, La Pensée, n°215, octobre 1980, pp. 4-18.

renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable »¹¹⁷.

Dans cette optique, les aspects intertextuels qui caractérisent certaines œuvres de Leila Sebbar se traduisent dans une écriture assez particulière. Les croisements identitaires et textuels se manifestent sous différentes formes à travers la diversité générique des productions littéraires de l'écrivaine.

II-2- Pratiques textuelles dans la trilogie *Shérazade*

L'écriture de Leila Sebbar émane de cette littérature qu'elle qualifie du divers, et qui présente des spécificités propres au métissage et à la mixité. La trilogie intitulée *Shérazade* donne lieu à diverses ouvertures sur d'autres écrits littéraires, à travers des interactions textuelles ciblées et pertinentes. En essayant de créer des espaces nouveaux qui permettent l'élaboration de toutes sortes de communication ou de langage adéquats avec la mixité et la dualité culturelles et linguistiques.

L'écrivaine se base d'abord sur un aspect symbolique, celui de créer une héroïne rebelle, jeune et mystérieuse à la fois. Au-delà de la simple relation entre signifié et signifiant, nous constatons que Leila Sebbar dépasse largement l'élément qui renvoie à un imaginaire étroit, celui des *Mille et une nuits*. Sur les traces de la Sultane mythique, ce personnage incarne d'abord une dualité sociale et culturelle, celle d'une fille d'immigrés algériens de la classe ouvrière, d'une banlieue parisienne et d'un statut de croisée jusque-là ambigu.

Dans un premier temps, le lecteur n'est pas soumis à un exercice rigoureux pour établir le lien du personnage de cette trilogie avec une référence initiale. Cette relation d'un texte avec un autre texte antérieur est désignée par Gérard Genette comme l'hypertextualité. Elle peut être considérée comme un lien de dérivation du texte A vers le texte B ; « *toute relation qui unit un texte B (appelé*

¹¹⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. P. 8.

hypertexte) a un texte antérieur A (nommé Hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹¹⁸.

Ensuite, les lectures à travers des degrés variés du niveau intellectuel et du bagage culturel affectent un ensemble d'interprétations. De ce fait, un lecteur français ou tout simplement occidental affronte une dualité permanente, celle des références au texte initial, mais aussi d'une culture orientale et maghrébine d'Afrique ou d'immigration. Dans ce cas, l'universalité des aspects intertextuels englobe différents niveaux de lectures et d'interprétations, qui oscillent du simple vers le plus complexe.

Le nom propre *Shérazade* est présent dans le titre de chaque roman de la trilogie (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts- Les Carnets de Shérazade* et *Le fou de Shérazade*). Ce nom ne passe pas inaperçu, Leila Sebbar le présente d'une manière singulière dans le premier roman de sa trilogie, elle veut montrer d'emblée un croisement qui caractérise l'héroïne de son œuvre. Dès le début du texte, l'écrivaine anime un dialogue sous forme de questions posées à Shérazade sur la particularité du nom qu'elle porte ;

« *Vous vous appelez vraiment Shérazade ?*

- *Oui.*

- *Vraiment? C'est... c'est tellement.... Comment dire?*

Vous savez qui était Shérazade?

- *Oui.*

- *Et ça ne vous fait rien?*

- *Non.*

-*Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça ?...*

- *Je ne sais pas.*

Il la regardait, stupéfait, debout de l'autre côté de la table haute et ronde du fast-food.

- *Et pourquoi pas Aziyadé?*

¹¹⁸ Ibid. p. 11.

- *C'est qui?*
- *Une très belle Turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.*
- *Pierre Loti je connais. Mais pas Aziyadé.*-(...).
- *Pourquoi vous me parlez de cette femme ? J'en ai rien à faire.*
- *Elle avait des yeux verts, comme vous.* » (Sebbar, 1982, pp. 7-8).

Il est évident que l'intérêt porté par ce nom implique des connotations du signifié et du signifiant qui se traduisent dans un aspect intertextuel assez intéressant. À travers une fonction référentielle et symbolique, nous sommes face à un légendaire nom oriental, celui de la Sultane mythique des *Mille et une nuits*.

De ce fait, la présence du recueil des *Mille et une nuits* se présente tantôt d'une manière explicite, dans une forme de l'intertextualité appelée la référence, et tantôt de façon implicite, à travers l'allusion.

Désirant montrer d'une manière objective la relation entre l'hypotexte et l'hypertexte, Gérard Genette cerne la notion de la coprésence à travers deux catégories, l'hypertextualité et l'intertextualité. Cette dernière représente donc trois aspects qui sont : la citation, le plagiat et l'allusion.

En effet, et à la différence de l'allusion, la référence reste assez explicite, le texte cité renvoie le lecteur par le biais d'indicateurs précis, à savoir le titre, les personnages ou le nom de l'auteur. Quant à l'allusion, elle est dissimulée et implicite.

Ainsi, Leila Sebbar ne manque pas de se référer dans sa trilogie *Shérazade* au recueil des *Mille et une nuits*. Les titres peuvent être considérés comme premiers éléments référentiels, ils abordent sans détour une mythologie orientale très célèbre, ce nom féminin connu est présent dans chaque titre de cette trilogie. Ensuite, plusieurs scènes bien ficelées par l'écrivaine reprennent des spécificités propres aux *Mille et une nuits*, l'héroïne de Leila Sebbar ressemble étrangement à « *la fille du grand Vizir* » (Sebbar, 1982, p. 124).

Une scène en particulier attire notre attention, celle d'une soirée qui présente de multiples similitudes aux soirées des palais de l'époque royale dans l'orient. Les princesses occupent le premier plan à travers des tenues et des robes de luxe dans un décor digne des comptes merveilleux. Il faut noter aussi la notion des classes sociales qui n'est pas fortuite, pour distinguer les nobles des autres tranches de la société.

« ...il fallait se costumer sur le thème des Mille et Une Nuits et les invités avaient vu un film débile sur une idylle digne mauresques de palais marocains, avec des séquences de désert. Il ajouta qu'il avait vu à cette soirée parisienne Mille et Une Nuits, des princesses africaines, et les princesses marocaines, sœurs du roi, (...) De la soirée, elles n'avaient pas quitté leurs chaises, ni la table sur le podium des personnalités. Elles avaient sur tout ce qui bougeait devant elles, ce regard royal qui ne voit personne et qui se donne à voir, presque divin. » (Sebbar, 1982, p. 194).

Dans un autre registre, le retour vers une France de l'occident est toujours inévitable pour le personnage principal, il est question dès lors d'une confrontation entre deux univers différents et juxtaposés dans un décor du présent des Maghrébins qui résident en France.

C'est une situation d'alternance entre des personnalités parfois individuelles, et parfois collectives dans la mesure où chaque moment représente un cas d'adaptation particulier pour s'affirmer dans un monde occidental avec des origines maghrébines.

Les caractéristiques d'une fille rebelle se traduisent aussi dans un désir de toute une jeunesse issue de l'immigration de s'affranchir et de s'affirmer. L'aspect vestimentaire représente un caractère assez significatif en ce sens, il est à la fois révélateur d'une identité, mais aussi d'une double appartenance à la fois sociale et culturelle.

« ...les filles habillées halles ou rock avaient enlevé le foulard qu'elles portaient au cou et l'avaient noué à la hauteur des fesses pour une danse du ventre en jean, mini-jupe skai, ou pantalons bouffants. Elles dansaient comme les femmes aux fêtes arabes, entre elles dans une pièce de l'appartement, séparées des hommes. Elles dansaient en public, sans honte, sachant qu'on ne les regardait pas et protégées par le cercle des jeunes, garçons et filles, qui les séparaient de ceux qui auraient pu être leurs parents et proches parents. » (Sebbar, 1982, p. 181).

Leila Sebbar laisse son héroïne très proche de celle des *Mille et une nuits*, ces deux adolescentes affrontent des situations délicates avec ruse et intelligence. Dans un univers réservé aux hommes, la transgression offre une échappatoire afin de trouver un équilibre de la personnalité. La rêverie féminine du recueil légendaire est remplacée par un désir d'affirmation et d'appartenance dans une société française occidentale. « *Shérazade est une héroïne, en jeans et en blouson de moto, parce qu'elle est elle-même et parce qu'elle est projetée dans ce rôle par une histoire exigeante, celle des jeunes Maghrébines qui rompent avec la tradition familiale et la loi du Père* »¹¹⁹.

Il faut attendre le troisième volet de la trilogie pour constater une comparaison explicite de *Shérazade* avec la célèbre princesse arabe. Leila Sebbar fait voyager son héroïne en Algérie, puis dans la capitale libanaise Beyrouth, et c'est là que la référence devient manifeste. « ...*Tu seras une princesse... C'est quoi ton nom?- Shérazade. - Quoi? disent ensemble les hommes. - Shérazade. Elle dit son prénom comme on prononce celui de la sultane des Mille et Une Nuits.* » (Sebbar, 1991, p. 19).

Une autre forme de l'intertextualité est détectée dans la trilogie *Shérazade*, il s'agit de l'allusion aux différents comptes arabes classiques. L'allusion consiste en

¹¹⁹ BRAHIMI Denise, *Maghrébines. Portraits littéraires*, Op.cit, p. 171.

fait à « *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre chose qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée* »¹²⁰.

Pour l'héroïne de Leila Sebbar, les références sont abondantes et l'allusion à la princesse arabe est omniprésente. Sur cette double appartenance qui caractérise *Shérazade*, ce qui là rapproche de ses origines c'est une sorte de parallélisme avec la princesse arabe. Cette situation est présente souvent dans les romans de la trilogie de Leila Sebbar à travers des dialogues qui montrent l'étonnement et la curiosité de ceux qui découvrent le personnage, mais surtout le nom de la jeune fille.

« (dans une fête où Shérazade se fait accompagner de deux copines)

Petit à petit, on s'approchait des trois et de Shérazade qu'on reniflait. On ne s'adressait pas à elle directement:

- *Elle s'appelle comment, votre copine ?*

- *Shérazade.*

- *Quoi ?*

- *Shérazade.*

- *Tu te fous de nous ?*

- *Non. Demandez-lui.*

- *Oui.*

- *Retenez-moi, retenez-moi ou je fais un malheur...*

C'est du cinéma ou quoi... La fille du grand vizir sous un palmier...Je rêve... » (Sebbar, 1982, pp. 123-124).

La relation entre l'hypertexte et l'hypotexte est très importante, elle situe le degré d'une relation intertextuelle entre la création littéraire et le texte source. D'origine perse, le recueil des *Mille et une nuits* est passé par une traduction en arabe et quelques modifications, il est intitulé au départ *Mille comptes (Hezar Afsane)*.

¹²⁰ FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p. 125.

Ce compte merveilleux raconte l'histoire d'un roi de l'Inde appelé Shahriar, et qui a décidé d'avoir une femme chaque nuit pour la décapiter le lendemain après avoir connu la trahison de sa femme avec un esclave noir. C'est à ce moment-là que Shéhérazade, fille du grand vizir décide de se marier avec le roi, elle use de toute son intelligence et d'un tas de ruses afin d'estomper l'horrible vengeance du roi vis-à-vis des femmes. Conteuse remarquable, ces histoires fascinent le roi et l'obligent à chaque fois de reporter ses exécutions, au bout de mille et une nuits, il se rend compte de l'injustice de ses actes.

C'est à ce moment précis que Shéhérazade devient reine, conteuse avérée, et emblème d'un mythe littéraire qui a bien voyagé dans le temps et dans l'espace. Les versions et les modifications sont fréquentes, elles s'adaptent aux cultures et aux civilisations à travers les époques.

« Le poète arabe commençait son ode par un voyage, une pérégrination entreprise à partir de traces laissées par le départ de la bien-aimée. Ses nombreuses étapes étaient autant de thèmes poétiques signifiants. L'histoire des 'Mille et Une Nuits', à l'instar de cette image, est un long voyage au départ de traces superposées. Ses diverses haltes suscitent bien des métamorphoses. Ses racines plongent dans l'Orient hindou. Son entrée dans le domaine arabe se fait entre la fin du VIIIe et le début du IXe siècle par la traduction d'un recueil persan, intitulé '' Mille Contes''. Son contenu change et s'arabise, son titre modifié favorise les récits nocturnes et l'au-delà de mille nuits, mais son récit-cadre reste inchangé : dans celui-ci, Schéhérazade, la fille du vizir, parvient, grâce à ses récits, à guérir le sultan Schahriar de sa folie meurtrière au bout de presque trois ans. Les 'Mille et Une Nuits' naît ainsi d'un cadre stable (la conteuse face au roi) et d'un principe plastique : raconter une

histoire pour gagner une vie ou la survie. Leur association permet, selon les époques et les goûts, d'autres modifications »¹²¹.

La structure des romans de la trilogie de Leila Sebbar qui se focalisent sur le personnage de Shérazade se base sur un récit de référence, mais aussi sur de nombreux récits courts dont les histoires sont différentes et autonomes.

Ce personnage central adopte une attitude particulière afin de se libérer de plusieurs contraintes, Shérazade fugue et voyage pour transgresser certains codes jusque-là préservés. De multiples stratégies sont mises alors en exergue pour des objectifs précis, dans une France occidentale, le poids des origines ne doit plus être considéré comme un fardeau.

Au-delà du nom de l'héroïne Shérazade, Leila Sebbar n'a pas choisi les compagnons de route de Shérazade d'une manière fortuite. Les noms attribués à ces personnages renvoient aussi et d'une manière pertinente à des références arabes ou occidentales dans une large palette sélective. Ainsi, les compagnons de Shérazade sont eux aussi dans cette dualité sociale et culturelle, nous remarquons que dans le premier volet de la trilogie, le personnage Julien est un enfant de pieds noirs, son père était même instituteur en Algérie autrefois. De ce fait, ses multiples recherches paraissent plus adéquates et plus logiques par rapport à la dualité culturelle dont il découle ; « *Il était curieux de tout ce qui constituait de plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle des deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades.* »(Sebbar, 1982, p. 113).

D'autres noms des amis de Shérazade sont témoins d'une similitude avec cette héroïne (Farid, Meriem, Driss...), ils partagent avec elle des origines maghrébines, un présent en France et une longue quête d'adaptation et d'assimilation avec des épreuves et des péripéties souvent significatives.

¹²¹ <http://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/les-mille-et-une-nuits> .

En somme, une quête de soi et une conscience individuelle et collective caractérisent donc ces multiples croisements culturels, il y a une intention de montrer une sauvegarde de tous ceux et celles qui vivent des situations similaires.

« Pour sauver des femmes comme elle, mais sauver aussi ses frères (fils d'immigrés qui ont vécu la même existence qu'elle). Tout cela sera représenté symboliquement à travers le film que Julien va tourner avec elle. Tout cela n'aboutira comme l'affirme Denise Brahimi, qu'a un seul désir et à une seule intention: transformer sa maghrébinité, originellement contraignante, en conscience de soi. »¹²².

¹²² BUENO ALONSO Josefina, *l'écriture de Leila Sebbar : croisements textuels et culturels*, Op.cit, p. 95.

Chapitre III : le projet littéraire

L'écriture sebbarienne nous semble intéressante sur le plan d'une mise en place qui peut nous permettre de situer d'éventuelles modalités sur les textes dans toutes leurs splendeurs. Une écriture qui se caractérise par une diversité générique qui offre une multitude d'espaces, de personnages qui errent dans un entre-deux propre à la complexité de leur situation. De ce fait, les récits ne sont pas clos, ils permettent aux lecteurs de s'inviter à la quête et à la découverte par le biais des suspensions narratives, dans un espace dédié aux personnages et qui se veut d'abord comme un refuge d'une écriture assez particulière.

Cette quête identitaire, mouvante et interminable pousse souvent les protagonistes à l'errance pour des objectifs bien précis, de parcourir des espaces vastes et variés à la fois, pour revenir dans l'entre-deux, là où c'est le lieu des dualités qui les caractérisent. Ainsi, Leila Sebbar dépasse souvent dans ses écrits les schémas traditionnels et préconçus, les niveaux narratifs sont plus complexes, ils permettent une continuité textuelle à travers les récits. L'exemple le plus pertinent reste à notre avis celui de la trilogie *Shérazade*.

Comme nous l'avons évoqué auparavant, l'héroïne de cette trilogie sebbarienne est porteuse d'une vision profonde, celle d'un carrefour culturel dans lequel il faut affirmer l'identité propre aux générations issues de l'immigration. La quête traverse des espaces réels, mais aussi virtuels, et qui sont d'une importance indéniable. C'est à travers les livres que Shérazade continue et conçoit le futur, la lecture est cet acte par lequel se dégagent les compétences de l'observation, de l'admiration et de l'Histoire.

« Un soir, tard dans la nuit, Shérazade lisait dans la bibliothèque. Comme si on avait su qu' (elle) viendrait dans cette maison, les rayons portaient, serrés, les livres qu'elle cherchait... Elle trouvait là, disponibles, nuit et jour, des livres qu'elle lisait avec la passion d'une folle, parce qu'ils racontaient une vieille histoire, l'histoire de sa mémoire en miettes, et une histoire nouvelle, moderne où se

croisent les continents et les civilisations, une histoire qui serait la sienne » (Sebbar, 1985, pp. 128-129).

Le projet littéraire dans son ensemble reflète une vision qui consiste donc à donner un sens et une forme à l'identité métisse, par le biais des multiples aspects intertextuels, et à travers une subversion identitaire, on assiste à un remodelage de toutes les formes de compétence et du savoir qui sont des propriétés universelles et non pas spécifiques pour le dominant au détriment du dominé.

L'entreprise littéraire de Leila Sebbar s'inscrit dans une création des identités par le biais des fictions, elle met toujours l'accent sur le métissage et les perpétuelles dualités sociales et culturelles pour rapprocher ce qui a été séparé par l'Histoire. L'intérêt est donc de donner des voix pour éviter un mutisme aux conséquences négatives, de faire face aux codes qui hantent les esprits d'une jeunesse issue de l'immigration, et qui essaye de s'affirmer et de se libérer afin de se situer dans un espace de l'entre-deux avec une identité fabriquée, spécifique à une situation insolite.

L'écrivaine évoque cette situation de positionnement en mettant l'accent sur le rôle de l'écriture et l'espace littéraire comme refuge plaisant et nécessaire, c'est dans ce lieu que s'opère une certaine liberté identitaire avec une affirmation de soi ; « *la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée, qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée toujours la même...* » (Sebbar, 1986, p. 147).

La fiction est donc ce remède efficace aux yeux de l'écrivaine, des blessures de l'Histoire et surtout de la guerre, elle qui est issue d'un couple mixte qui rappelle une époque de l'Algérie coloniale ; « *c'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dogmes...) et forte de la charge de l'exil. C'est là et seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval* » (Sebbar, 1986, pp. 147-148).

C'est une diversité qui caractérise le propre "soi" de l'écrivaine, une manière de placer l'identité dans une sphère en dualité permanente, dynamique et mouvante. L'espace de tout exilé reste en premier lieu cet éloignement géographique, mais Leila Sebbar le chamboule en un lieu de l'entre-deux, celui qui sépare, mais aussi celui qui rapproche, elle use d'une finesse littéraire pour une identité interculturelle des temps modernes.

Dans un autre registre, Dominique Maingueneau estime que la particularité de toute création littéraire reste liée à la notion de la paratopie, de tout un enchaînement créatif qui est lié directement à la situation de l'auteur, de son appartenance qui peut être problématique sur différents points. Ainsi, il est question dans ce cas d'un état d'âme qui met l'écrivain dans une situation de quête permanente pour aboutir aux résultats escomptés par le biais du discours propre à la littérature ; « *La paratopie d'identité – familiale, sexuelle ou sociale – offre toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe* »¹²³.

Donc, il est question d'un lien qui engage l'écrivain à travers sa position sociale et ses créations littéraires, la paratopie selon Dominique Maingueneau serait en effet un élément qui propulse l'activité créatrice. Mais, il faut noter que cette relation peut être contradictoire et problématique dans la mesure où l'écrivain se situe entre deux pôles, l'appartenance sociale et la création littéraire ; « *C'est pour écrire qu'il préserve sa paratopie et c'est en écrivant qu'il peut se racheter de cette faute.* »¹²⁴.

Dans cette optique, le cas de notre écrivaine traduit en quelque sorte un cas particulier de la notion de la paratopie, sa double appartenance assez complexe du point de vue social et culturelle influence sa création littéraire et le discours qui en découle. Par rapport à un statut d'exilée en premier lieu, il est évident que Leila Sebbar conçoit une vision de la France qui est différente de celle des Maghrébins

¹²³ MAINGUENEAU Dominique *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 86.

¹²⁴ Ibid. p. 91.

issus de l'immigration, surtout à partir de la deuxième génération. En second lieu, l'activité créatrice ne peut que la rapprocher du groupe, celui avec lequel elle partage différentes similitudes, donc, une possibilité de partager une structure collective en France occidentale.

C'est dans cette perspective que le discours littéraire de Leila Sebbar peut s'inscrire dans une vision de la littérature beur, celle du groupe auquel se rattache cette femme, mais aussi, des relations individuelles dans la société française hétérogène et complexe. Il s'agit d'un positionnement dans une mouvance littéraire qui influence les écrits d'une manière générale, et qui fait partie de la chaîne de la réception à travers toutes ses formes.

Nous pouvons parler dans ce cas d'une paratopie qui peut être développée par l'écrivaine, des toutes ses créations littéraires qui évoquent les thèmes de l'exil, l'immigration et l'identité. Nous avons pu constater auparavant les choix judicieux des personnages, et tout ce qui les caractérise dans des situations qui évoquent un certain malaise d'intégration, mais aussi les multiples stratégies développées afin de trouver différentes manières d'adaptation.

III-1- Mémoire et écriture féminine

L'écriture qui caractérise les œuvres de Leila Sebbar puise une bonne partie de ses sources à travers l'histoire douloureuse de l'Algérie colonisée et de la guerre de libération. L'exil reste cependant une conséquence inévitable pour certaines catégories sociales, et qui a toujours gardé une vision réductrice de la femme, d'une situation passive et qui est en marge de l'éthique masculine dominante, par la violence et l'exclusion.

Les écrits de Leila Sebbar font ressortir un certain malaise du passé colonial, de la guerre et de l'exil postcolonial. Il s'agit d'une forme d'engagement littéraire au féminin, celui qui se veut soucieux de toutes sortes de préoccupations relatives d'abord aux conditions des femmes, des multiples lacunes de l'Histoire, de l'identité et de l'exil au pluriel.

Comme exemple pertinent qui illustre bien la mémoire dans une écriture féminine postcoloniale et engagée, le roman de notre écrivaine intitulé : *La seine était rouge*, et qui revient sur des silences profonds de l'histoire commune entre l'Algérie et la France. L'auteure revient sur une tragédie qui a connu des omissions volontaires, d'une répression sans précédent qui est restée longtemps à l'ombre à travers une censure de l'histoire, celle d'un certain 17 octobre 1961. Il est à noter aussi que tout le côté fictionnel de cette œuvre rend hommage aux multiples rôles des femmes algériennes, de leur combat infailible et déterminant, mais qui n'a pas toujours eu le succès de la gente masculine.

« (...) *le sacrifice, et non pas le devoir, était la pierre angulaire de la condition des femmes dans le nouvel État...le sacrifice n'entraîne pas toujours la reconnaissance* »¹²⁵.

L'une des spécificités que nous pouvons remarquer aussi dans cette œuvre de Leila Sebbar est celle d'une multiplicité des voix, une sorte de témoignages au pluriel, les personnages évoquent les blancs de l'histoire avec réalisme, celui du collectif. Cette polyphonie bien orchestrée par l'écrivaine met l'accent aussi sur le rôle de la transmission au sein des familles qui ont connu l'immigration et l'exil, d'une nécessité de raconter l'histoire aux jeunes générations, car pour cette femme, l'identité se base d'abord sur l'histoire et les origines.

Dans cette optique, l'écriture de la mémoire au féminin converge aussi vers le souci de redonner une certaine reconnaissance aux femmes, contraintes de subir des pratiques propres aux sociétés patriarcales même après l'indépendance. Ces femmes sont tout le temps reléguées à une existence limitée aux espaces clos ;
« *à la suite de l'indépendance, les femmes qui avaient pris part au combat national disparurent subitement de la vie publique. Quand tous ceux qui avaient combattu dans la guerre d'indépendance furent appelés à construire un nouvel État, les femmes furent très mal représentées* »¹²⁶.

¹²⁵ LAZREG Marnia, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*, New York and London, Routledge, 1994, p. 145.

¹²⁶ AMRANE-MINNE Danièle, Djamila, *Women and Politics in Algeria from the War of Independence to Our Day*, Translated from the French by Farida Abu-Haider. *Research in African Literatures* 30.3 (Fall): 62-77, 1999, p. 68.

Cette écriture qui se caractérise par une certaine affirmation qui se conjugue au féminin nous interpelle, elle nous pousse à revoir les idées préconçues d'une éventuelle différenciation entre écriture masculine du discours dominant et écriture féminine assez réduite dans ce sens. Cette dernière aborde beaucoup plus des aspects émotifs et imaginaires, tandis que l'écriture masculine reste assez rigide, réaliste et concise. Mais il est évident que la réalité imposée par les spécificités propres aux discours littéraires contemporains rend cette différenciation plus complexe.

Effectivement, en dépassant une époque révolue du grand mouvement féministe, il s'agit d'abord d'une sorte d'acceptation, celle du corps et des différentes sensations qui cernent l'esprit d'une femme écrivain. Selon Béatrice Didier, la femme écrit d'abord son corps et évoque les sensations qui sont les siennes ;

« La présence de la personne et du sujet impose inmanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même. (...) On assiste alors à un renversement : non plus décrire (...) mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur : toute une foule de sensations jusque-là un peu indistinctes interviennent dans le texte et se répondent. Au vague de rêveries indéterminées se substitue la richesse foisonnante de sensations multiples. »¹²⁷.

Ainsi, il est permis de se repositionner vis-à-vis d'un apport considérable que peut porter l'écriture féminine à travers différentes conceptions, nouvelles et adéquates au discours littéraire contemporain. Cette écriture permet une certaine focalisation sur un réel pour dépasser les idées du mythe masculin dominant.

¹²⁷ DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Op.cit, p. 35.

Dans ce contexte, l'écriture sebbarienne est celle liée à un groupe, à une situation et à un exil bien particuliers. Comme nous l'avons pu constater, la genèse de l'écriture au féminin est d'abord celle des origines de celui-ci, dans une sorte d'équation complexe. Ensuite, c'est dans l'acte de l'écriture même que le féminin peut se manifester, se dire et s'imposer. Tout un processus qui exige une certaine maturité d'un esprit qui peut véhiculer des réflexions qui donnent des mots, des idées et des textes. L'essence du texte féminin émane donc d'une naissance du féminin lui-même, d'un besoin implicite d'écrire et de s'exprimer, d'une conviction absolue, celle de se libérer de sa condition.

Ainsi, dans l'acte de l'écriture propre à domaine féminin, l'écrivain femme s'écrit dans un premier lieu, elle vit cette situation exceptionnelle avec sensations et émotions, pour ensuite, fusionner et se compléter en une seule personne à travers un corps et une création.

« Jetant des ponts par-dessus les ruptures, les hyperbates successives dessinent en filigrane la séquence : J'ai...eu...vécu...fait...été... tous les mots. Non pas parler écrire, mais être les mots. Les vivre. Les souffrir. Où il y va de la passion de la langue, à même le corps, le cours de l'existence. (...) désir, aura, lancée par quoi les signes de la chair, de l'écrire, du penser, ont à faire ensemble. Telle est la langue de la création. L'expression « je suis un corps qui a joui de la création » dit admirablement l'exercice d'une pratique qui fait plis innombrables. Certes, « jouir » connote le plaisir, mais aussi avoir la jouissance, le libre usage, des biens de la terre. (...) Ainsi l'écrivain qui participe de et à la création est-il partie prenante, de parti pris. Il est 'prise d'écriture', comme il est prise d'eau, prise d'air, prise de terre. Autrement dit : vecteur d'énergie. »¹²⁸.

¹²⁸ CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Livre d'Algérie*, dans *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003. P.26.

Après avoir dépeint d'une manière générale les aspects qui caractérisent l'écriture féminine, l'activité de la création se complète à présent par les caractéristiques individuelles propres à l'individu. Il est important désormais de parler de certains objectifs, qu'ils soient personnels ou collectifs, ils mettent en relief un itinéraire d'écriture spécifique.

Écrire contre l'oubli, évoquer un exil personnel et collectif c'est écrire la mémoire, tant d'éléments qui représentent un ensemble, et qui distinguent l'écriture sebbarienne dans une littérature du divers. Cela nous conduit évidemment à un travail de sauvegarde qui passe automatiquement par une écriture à caractère autobiographique. Il s'agit d'une écriture qui se démarque par une nécessité et un besoin de s'exprimer, mais aussi d'un effort considérable de revenir dans un passé chargé de contraintes et de souvenirs.

L'écriture autobiographique traduit un acte sensible et délicat pour l'écrivaine par opposition au sexe masculin. Les origines liées à une société maghrébine arabo-musulmane impliquent un égard considérable en ce qui concerne l'intimité, la vie de couple ou celle de la famille. Adopter des stratégies adéquates pour écrire dans ce genre de situation nécessite une certaine habileté de la part de l'écrivain du sexe féminin pour contourner, casser des tabous sans toucher pour autant des sensibilités culturelles ancestrales.

III-2- Une écriture autobiographique

L'originalité de l'écriture autobiographique qui caractérise les œuvres de Leila Sebbar réside en premier lieu dans la diversité générique de ses productions. L'écriture de **soi** se situe donc dans une sorte d'introspection qui puise des inspirations créatives propres à un vécu lié à l'exil et à la double appartenance. Une activité qui sollicite la mémoire individuelle, mais aussi collective pour redonner un sens au passé, et de combler les lacunes de l'histoire qui sont restées longtemps mises à l'écart.

L'écriture de **soi** englobe différents aspects formels, et qui évoquent une réalité liée aux événements historiques et les mémoires individuelles et collectives. De ce fait, plusieurs obstacles peuvent se dresser par rapport au processus de la création, car, la volonté d'être sincère est parfois contradictoire avec la spécificité de l'imaginaire littéraire.

La complexité du genre autobiographique est réelle, elle implique l'écrivain comme le critique littéraire, elle représente une péripétie créative paradoxale, Alain Robbe-Grillet donne une impression assez pertinente du sentiment éprouvé quant à l'écriture autobiographique ;

« Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus du mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici »¹²⁹.

C'est dans cette logique que nous pouvons évoquer l'ambiguïté des écrits autobiographiques, d'une lourde tâche, celle de raconter la vérité absolue. Pour Philippe Lejeune, l'écrivain ne peut en aucun cas s'engager à dire et écrire toute la vérité, l'imbrication d'un nombre d'éléments qui cernent l'acte de l'écriture, dont la mémoire qui n'est pas toujours fiable, mais plutôt une sorte de construction imaginaire proche de la réalité.

C'est dans son deuxième pacte autobiographique que Philippe Lejeune reconsidère sa vision d'une manière partielle de l'autobiographie, l'usage de la notion de l'autofictionneur ne met pas en cause l'écriture autobiographique, mais l'oriente davantage vers une logique réelle, celle de la complexité relative à la création et à l'imaginaire littéraires.

¹²⁹ ROBBE-GRILLET ALAIN, *Le Miroir qui revient*, Minuit, Paris, 1985, p. 13.

« L'hostilité et l'agacement qui entourent l'autobiographie authentique sont d'autant plus grands en France, qu'un certain nombre d'écrivains campent, si je puis dire, illégalement sur son territoire. Ils mobilisent en le faisant savoir, leur expérience personnelle, parfois sous leur propre nom, et jouent ainsi avec la curiosité et la crédulité du lecteur, mais baptisent **roman** ces textes où ils s'arrangent comme ils veulent avec la vérité. Cette zone mixte, est très fréquentée, très vivante et sans doute comme tous les lieux de métissage, très propice à la création (...) »¹³⁰.

Riche et abondante, l'écriture de **soi** reste incontournable, avec un caractère universel, elle domine différentes études littéraires. Les ouvrages autobiographiques deviennent une pratique en vogue dans le domaine de la littérature, et ce n'est qu'en 1975 que Philippe Lejeune étant le premier à établir des bases théoriques pour reconnaître et cerner ce genre littéraire particulier ; « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsque elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹³¹.

L'écriture autobiographique est donc cette activité littéraire qui permet à l'écrivain de raconter sa vie, de lui donner une certaine signification, un sens, et un ordre des choses qui ne sont pas forcément soumis à la chronologie des événements, car la mémoire n'est jamais infaillible. Ce qui nous amène à évoquer aussi le rôle de fiction dans l'écriture autobiographique, d'une certaine légitimité fictionnelle au sein des récits personnels. Il s'agit du néologisme "autofiction", employé pour la première fois par Serge Doubrovsky en 1977 dans son roman *Fils*¹³².

¹³⁰ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique 2, Signes de vie*, Seuil, Paris, 2005, p. 44.

¹³¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Seuil, collection « Poétique », 1975, p.16. (Nouvelle édition, « Points », 1996).

¹³² DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.

Si l'autobiographie et l'autofiction partagent l'identité de trois instances, le nom de l'écrivain qui est mentionné sur la page de couverture, le narrateur qui emploie le Je, et le personnage principal. Ces deux genres se différencient cependant sur l'authenticité des événements racontés, car selon Doubrovsky, il s'agit d'un glissement qui s'opère de l'autobiographie vers l'autofiction.

Prisée par de nombreux écrivains, l'écriture de **soi** à travers une multitude de formes devient de plus en plus pratiquée, elle offre différentes possibilités d'un renouvellement de la création littéraire.

Dans un autre registre, l'écriture de **soi** conjuguée au féminin peut donner d'autres perspectives dans la mesure où elle peut bouleverser la suprématie du modèle masculin. Ainsi, de nombreuses écrivaines éprouvent un certain besoin d'écrire, sous la forme d'une autobiographie, de mémoires, d'un journal, ou bien des lettres, il est question de raconter un vécu personnel ou simplement un quotidien. Dans ce contexte, ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'autobiographie féminine prend une place convenable par rapport à son statut et au rôle qu'elle occupe. Si sa pratique est ancienne, sa reconnaissance reste très tardive, il fallait écarter l'hégémonie patriarcale relative à l'histoire littéraire et réadapter la critique dans cette nouvelle perspective.

Dans le cas de notre écrivaine, l'écriture autobiographique qui caractérise une partie de ses œuvres nous offre une palette d'interprétations, dans un projet littéraire voué dès le début à mener différentes quêtes personnelles et collectives.

De toutes ses productions littéraires, les trois carnets de voyages et *Je ne parle pas la langue de mon père* constituent des œuvres majeures qui se distinguent d'une manière pertinente à travers une écriture de **soi**, avec des innovations remarquables et des degrés de fictionnalisation variés, l'écriture autobiographique illustre avec brio une quête de l'Algérie dans une diversité générique chez Leïla Sebbar.

Abordés auparavant dans la deuxième partie de notre travail dans un chapitre d'une recherche de la mémoire, les carnets de voyages de Leila Sebbar qui sont au nombre de trois (*Mes Algéries en France*, *Journal de mes Algéries en France* et *Voyage en Algéries- Autour de ma chambre*) se distinguent par des spécificités autobiographiques inédites. Parus respectivement en 2004, 2005 et 2008, ces carnets de voyages associent les images aux textes d'une Algérie de l'époque coloniale.

Cette nouvelle esthétique qui caractérise les œuvres sebbariennes reflète encore une fois le besoin de revoir un passé, celui d'une enfance algérienne, d'une histoire individuelle et commune. Leila Sebbar évoque ceux et celles qui partagent avec elle un passé commun entre l'Algérie et la France, c'est sa manière de suturer ce qui a été séparé comme elle le répète souvent.

Ainsi, il est évident que le récit rétrospectif *Je ne parle pas la langue de mon père* qui est paru en 2003 est de loin l'ouvrage qui a marqué un tournant décisif dans l'écriture sebbarienne, la mort du père à provoqué chez cette femme un sentiment profond de revoir un passé algérien. Il s'agit d'une enfance vécue au pays natal, celui du père, mais aussi de toutes les personnes qui font partie du peuple de cette terre, d'une époque de nostalgie, et de toutes les horreurs de la guerre.

Si le récit raconte une réalité de cette époque, il est tout le temps soumis aux interrogations de la personne adulte qui voyage dans le temps. L'imaginaire qui complète la fin de ce récit n'écarte en aucun cas le caractère autobiographique de cette œuvre, il est signalé par l'écrivaine pour des choix strictement littéraires ; « *Mon père n'a pas fait le pèlerinage à la Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléans ville ni au vieux Ténès.* » (Sebbar, 2003, p. 124).

Bien que la fiction soit présente dans cette œuvre, le pacte autobiographique est respecté d'une manière générale, nous remarquons que les trois instances de

l'auteur, narrateur et personnage se focalisent sur le moi, à travers un pronom personnel du Je qui désigne l'écrivaine.

Le début du récit évoque une date référentielle, celle de la mort de Mouloud Feraoun, l'ami de son père ; « ...Mouloud Feraoun, l'ami instituteur et écrivain, avait été assassiné avec d'autres (le 15 mars 1962), au fond de la classe contre le mur, Feraoun le pacifique... » (Sebbar, 2003, p. 11).

Ce récit évoque aussi toutes les formes de paroles ou du contraire, des silences imposés par le père algérien, la négation qui se présente dès l'intitulé de l'ouvrage traduit un mutisme profond et qui véhicule différentes significations. Nous remarquons que dès les premières pages, l'intérêt de l'écrivaine se fixe sur le mutisme paternel, après des décennies, de nombreuses interrogations hantent l'esprit de cette femme. Leila Sebbar reprend des conversations téléphoniques avec son père pour essayer une fois de plus de comprendre son silence dans une époque de l'Algérie colonisée. Ce silence est transformé en paroles, pour pouvoir se situer dans une autre vie, celle de l'exil et de la dualité identitaire.

«Sa voix tendre et ironique, il sait que je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme un enfant. Il dira : ((Alors ma fille, comment ça va ?les enfants...)) j'interromprai, grossière, je le sais seulement aujourd'hui, j'ai compris trop tard que ce protocole oriental, j'aurais du le respecter, (...) je ne laisse pas mon père achever la chaîne familiale : ((Je voudrais savoir...-Qu'est ce que tu veux savoir encore ?...Pourquoi tu veux savoir tout ça ? A quoi ça sert ? Il faut oublier...oublier quoi Tu dis qu'il faut oublier et tu ne veux pas dire quoi... - Non ma fille, non...laisse, oublie tout ça...c'est pas la peine... » (Sebbar, 2003, p. 12).

En plus, la relation qu'entretient le texte avec son paratexte nous offre une série d'indices assez intéressants, des éléments propres à l'écriture

autobiographique. Ainsi, la dédicace située au début du récit nous interpelle dans la mesure où celle-ci reflète une intention de l'auteure, celle de dédier l'ouvrage à sa mère, ses sœurs, son frère et ses fils. Il est évident que l'absence du père par rapport au reste de cette famille se traduit tout simplement par le fait que l'ouvrage dans son intégralité est avant tout un hommage à ce personnage important pour l'écrivaine.

Cette dédicace peut être considérée comme un lien qui rattache ce récit à une réalité de Leila Sebbar, de son entourage et de ses rencontres. Nous sommes face à la réalité qui rejoint l'univers diégétique, d'une inspiration palpable d'un vécu.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la fin de ce récit glisse vers une autofiction révélée par l'écrivaine même à la dernière page pour informer le lecteur. Ainsi, nous sommes face à un élément qui complète cette autobiographie, et qui se substitue aux facteurs référentiels pour des objectifs bien précis. Philippe Lejeune indique que « *Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une **autofiction**, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà* »¹³³.

Dans cette juxtaposition entre l'autobiographie et l'autofiction se dégage l'intention de l'auteure, celle de combler le vide du mutisme paternel sur différentes vérités cachées. Leila Sebbar s'est fabriqué une fiction pour voir son père vivre des moments vraisemblables, elle a voulu créer un idéal qui pouvait peut-être combler un long silence qui taraude son esprit et inspire ses différents écrits sur la quête de l'Algérie et de l'identité.

Pour se constituer une identité, l'écrivaine trouve dans l'histoire et la mémoire familiale un besoin vital pour mieux cerner son identité, celle de la double appartenance. Les failles de la mémoire se heurtent parfois à des souvenirs qui persistent à travers les années, Leila Sebbar sollicite son père afin de

¹³³ PHILIPPE Lejeune, *Moi aussi*, Editions du Seuil, coll., Poétique, Paris, 1986, p. 65.

comprendre certains faits qui restent pour elle sans réponses, mais ce dernier évite tout le temps d'évoquer des événements sensibles et douloureux du passé.

« Mon père ne répond pas à mes questions, lui dans cette guerre, la liste noire, la prison à Orléansville, les menaces, sa femme seule, cherchant les amis, les appuis pour les autorisations de visite et, après, le train (...) Le bleu des yeux de mon père durcit, je me tais, si je le regarde, il ne répondra pas, je comprends que mes questions l'importunent et que je dois me taire, même s'il ne me dit pas à quel point je l'ennuie en insistant ainsi, je sais que mon obstination lui paraît inconvenante. Et je réitère, faisant le détour par l'histoire(...)» (Sebbar, 2003, pp. 28-29).

Dans ce cas, la volonté de parler sur **soi** commence en premier lieu par la quête de la langue des origines, mais aussi l'exercice périlleux de la remémoration, afin de pouvoir revenir dans un passé de la terre natale. Un passé qui s'avère nécessaire dans le processus identitaire, qui lutte sans cesse contre l'oubli et l'absence provoqués par la guerre et la séparation ; *« ...dire «je», l'écrire, ça s'apprend. Et si personne n'a été là pour qu'il prenne vie, pour qu'il vive et prospère, ce «je» inconnu, né de père et mère inconnus ? Orpheline du «je» maternel et du «je» paternel. Comment, d'une double absence, produire la présence d'un «je» privé de l'un et de l'autre »¹³⁴.*

En somme, l'écriture sebbarienne reste liée en premier lieu à l'exil sous ses multiples formes, c'est la situation qui pousse vers la quête des origines pour mieux se situer dans le présent. Nous avons pu constater à travers la correspondance avec Nancy Huston que Leila Sebbar n'a pas hésité à aller dans les profondeurs des sentiments liés à ses exils, du malaise identitaire et culturel, et d'une dualité permanente.

Par ailleurs, cette situation offre à l'écrivain un terrain fertile pour son imaginaire, la création littéraire devient un vecteur essentiel pour se positionner

¹³⁴ SEBBAR Leila, *L'arabe comme un chant secret*, Bleu autour, 2007, p. 54.

dans un espace de l'entre-deux. Il est question d'un conflit des enjeux identitaires, d'une classification confuse de cette littérature que Leila Sebbar appelle « littérature du divers ».

L'écriture sebbarienne est aussi celle des croisements culturels et textuels, d'un foisonnement de codes à travers de multiples manières, de sa propre situation de croisée. Le métissage se traduit donc par le biais de la diversité, des époques et des lieux, des personnages qui mènent toujours une quête identitaire, celle des origines. C'est à travers le personnage de Shérazade dans une trilogie qui tourne autour de ce personnage que Leila Sebbar s'est imposé un travail minutieux, celui de ficeler des stratégies identitaires adéquates, un processus qui fait usage d'un croisement culturel et textuel afin de forger une identité propre pour des jeunes issus de l'immigration en France.

Enfin, la portée des œuvres de Leila Sebbar se traduit par le biais d'une écriture vouée à ressusciter un passé révolu, mais important et nécessaire aux yeux de l'écrivaine. La mémoire se situe d'abord dans une écriture féminine, qui se veut libératrice et fondée, et qui véhicule une reconnaissance des femmes en écartant des idées préconçues du discours dominant. Écrire la mémoire s'avère donc comme une lutte contre l'oubli, pour se positionner par rapport à l'exil personnel et collectif.

Cette opération de sauvegarde et de lutte sollicite dans l'intimité de l'écriture toutes les spécificités propres aux aspects autobiographiques. Dans une diversité générique, l'écrivaine revisite son enfance par le biais du passé personnel, mais aussi collectif, celui d'une histoire de l'Algérie à l'époque coloniale.

Ce projet littéraire reflète donc une volonté de tisser des identités liées au métissage, d'une cohabitation culturelle et sociale par rapport à la situation de l'exil et de ses conséquences. Cette dualité culturelle et sociale se dresse contre le mutisme, elle favorise la parole et l'intégration dans l'espace de l'entre-deux dans une littérature du divers.

Conclusion

Tout au long de cette modeste recherche, nous avons essayé de démontrer la place qu'occupe la production de Leila Sebbar à travers sa place dans le discours littéraire. Par le biais d'innombrables questionnements qui convergent vers l'aspect identitaire dans sa complexité, il est question d'une écriture qui manifeste une créativité singulière et dynamique. La quête identitaire s'inscrit dans l'espace et dans le temps, mais toujours en relation avec un espace « référence », celui d'une Algérie de l'enfance.

La mémoire individuelle et collective reflète la culture et la langue de l'individu, cette forme de l'altérité est celle de la rencontre de l'autre. C'est cette richesse qui caractérise l'écriture sebbarienne dans une dimension qui se base sur l'altérité et la projection de soi pour atteindre la portée historique et sociale tant convoitée. Ainsi, les textes de Leila Sebbar qui s'étalent sur des décennies sont avant tout les témoins de différentes époques, ils traduisent une volonté d'aller au-delà d'une vision dialectique de soi et de l'autre.

Nous pouvons qualifier l'univers des productions littéraires sebbariennes comme une variation aux multiples thèmes à travers la diversité générique, cet univers gravite autour d'un nombre d'éléments significatifs. De ce fait, la figure paradigmatique du père symbolise un passé commun entre l'Algérie et la France, dans une époque sensible et douloureuse, et qui reflète d'abord des réalités sociales et historiques parfois complexes.

Dans son présent de l'écriture, notre écrivaine aborde des thèmes de ceux et celles qui vivent la dualité en permanence, d'une génération des beurs qui cherchent l'équilibre identitaire adéquat. Dans un espace de l'entre-deux, le métissage reprend l'exil dans toutes ses particularités, des prémisses d'une relation coloniale et postcoloniale assez complexe parfois, celle de l'Algérie et la France. La finalité du métissage est d'abord perçue comme l'aboutissement à l'identité

métisse sans pour autant déborder vers des aspects de déculturation ou d'acculturation.

Nous nous sommes attelés dans cette recherche sur la quête de l'Algérie dans la diversité générique propre aux écrits de Leila Sebbar, dans une écriture du regard et de la parole de l'autre. L'apogée d'une telle variété des genres est cette fascination à l'image, de ce désir d'associer au texte la photographie qui peut l'expliquer et le compléter afin de reconstituer une mémoire personnelle et collective, de redonner un sens différent à la situation de l'exil.

Nous avons pu constater que l'espace reste un thème générique fréquent dans l'écriture sebbarienne, il offre une vision d'ouverture exceptionnelle vers l'exil dans toutes ses formes. Ainsi, le malaise d'une génération issue de l'immigration se traduit dans les textes de Leila Sebbar par l'errance, la fugue, l'expulsion dans une transgression des codes pour rompre avec les pratiques ancestrales, mais aussi une manière de s'affirmer dans une France occidentale et cosmopolite.

Les multiples déroutes des traditions patriarcales mettent en relief certaines dénonciations de la réalité sociale dans un univers mouvant et dynamique. Il s'agit d'un contexte assez particulier dans lequel vivent des jeunes issus des mouvements de l'immigration, d'un malaise identitaire aux répercussions multiples. Cette situation émane de l'histoire familiale, et de l'histoire collective, d'un idéal tant convoité, celui d'une liberté et d'une altérité.

De ce fait, les écrits de Leila Sebbar ne reflètent pas dans un sens littéral sa propre identité, mais nous avons pu cerner une quête identitaire personnelle qui nourrit différentes thématiques dans cette perspective. Ainsi, ce carrefour où se croisent ces nombreuses données montre une certaine volonté de l'écrivaine de mener plusieurs quêtes identitaires dans un univers de croisement au pluriel. Donc, il nous a été possible de relier la recherche identitaire avec une quête du pays natal, là où tout a commencé.

Dans un statut assez complexe, notre écrivaine se positionne dans l'espace de l'entre-deux qui est le sien, ni Algérienne, ni Française, ni beur, elle est en

permanence à cheval entre les deux rives de la Méditerranée, entre deux cultures et deux sociétés. C'est cette identité de croisée qui anime des personnages à travers les fictions qui traitent ces thématiques de la littérature du divers selon les propos de l'auteure.

Dans un premier temps, la démarche que nous avons adoptée nous a permis de cerner le statut de l'écrivaine, au-delà du cadre biographique conventionnel, il a été question de la situation de l'exil dans toute sa complexité. Repenser les idées préconçues de l'exil s'avère nécessaire dans la mesure où différents aspects de croisements sont en perpétuelle dynamique.

Ainsi, la bivalence propre à ce genre de situations influence tout un mode de vie dans l'univers de l'entre-deux. Ecartelé entre deux cultures, entre deux sociétés, et entre deux langues, l'exilé oscille entre deux modes de vie, celui des origines, et celui du monde occidental. C'est dans ce contexte que nous avons pu cerner quelques formes d'adaptation, dans des stratégies identitaires variées et parfois complexes. À travers les interdits, la transgression reste un moyen d'émancipation, et qui contribue au développement et à la constitution de l'identité de l'exilé, d'une stratégie du statut de croisé.

Donc, il est évident que les traits d'une écrivaine métisse passent d'abord par des enjeux identitaires appropriés, et qui sollicitent un passé du pays natal, celui du père algérien. Cette Algérie de l'époque coloniale reste un lieu de l'enfance et des souvenirs, celui de la nostalgie par excellence, mais aussi dans un présent de l'écriture en France, et qui recherche toujours le pays natal à travers ceux et celles qui partagent les origines et l'exil dans leur vécu. Il s'agit dans ce cas d'une nature bipolaire souvent non équitable entre les aspects linguistiques et culturels propres à Leila Sebbar.

En second lieu, la double appartenance reflète une certaine mobilité de la vision identitaire afin de trouver l'équilibre adéquat. C'est en effet un sentiment de partage entre deux entités plus ou moins discordantes, dans un espace de l'entre-deux qui stimule une quête identitaire, celle de l'Algérie.

Nos remarques sur le rôle de la littérature beur d'une manière générale reflètent les maux d'une jeunesse perdue dans un monde occidental différents des origines maghrébines, mais aussi de la finalité des quêtes identitaires appropriées.

Ce constat nous a orientés à découvrir quelques processus d'intégration via une conception subtile des personnages sebbariens, de comprendre un besoin crucial quant à la quête du pays natal, mais aussi de relier un passé commun pour affronter une réalité de l'exil et du déracinement.

Le retour au passé de l'enfance a permis à l'écrivaine de faire usage d'un bon nombre de procédés à travers ses productions littéraires, dans une diversité générique exceptionnelle, le dynamisme et la mobilité caractérisent donc une quête de l'Algérie.

Ainsi, le penchant vers l'aspect iconographique dans une partie de ses ouvrages nous montre des facettes mobiles de la quête identitaire, la photographie explique le texte, le commente, mais surtout le complète. Qu'elles soient familiales ou autres, les images permettent de revisiter une Algérie du passé, celle du père et de son peuple. Dans l'histoire personnelle et collective, cette fusion particulière reste pour l'écrivaine une terre fertile d'une quête de l'Algérie par le biais d'une écriture composite.

Enfin, ce qui nous a paru évident, c'est que l'écriture sebbarienne reste liée intimement aux croisements culturels et textuels. Dans un métissage qui se caractérise par la diversité dans sa pluralité, des périodes et des espaces, des personnages mènent une quête identitaire, celle des origines. Cette écriture tend à redonner une forme significative du passé, pour pouvoir s'adapter et garder un certain équilibre dans la situation de l'exil.

Le fait de vouloir retrouver une mémoire requiert de cette écriture féminine certaines subtilités, d'une lutte contre l'oubli, mais aussi d'une affirmation à l'encontre du discours dominant. Dans une intimité propre à cette écriture féminine, raconter le passé personnel et collectif puise dans les fonds des spécificités propres au discours littéraire. La diversité générique des œuvres

sebbariennes s'inscrit dans une dualité sociale et culturelle particulière, dans une écriture de soi, elle met l'accent sur l'identité de tous les croisements.

En effet, le caractère autobiographique qui semble de plus en plus présent dans les productions littéraires de Leila Sebbar repose sur un idéal qui distingue le projet de son écriture. Il s'agit d'une volonté de tisser une identité adéquate dans la situation du métissage et de l'exil, dans un espace de l'entre-deux, et contre toutes les formes du mutisme et de la marginalisation. C'est dans ce lieu qu'elle se sent à sa place, dans une recomposition qui fait d'elle ce qu'elle est, ce qu'elle écrit, une panoplie littéraire à travers la double appartenance et la quête de l'Algérie.

En somme, toutes ces particularités nous incitent à nous interroger sur une nouvelle catégorisation de cette littérature du divers, de toutes ses spécificités qui dévient parfois du discours littéraire conventionnel.

Bibliographie

Œuvres de l'auteure

-1- Romans

-SEBBAR Leila, *Fatima ou les Algériennes au square*, Paris, Stock, 1981.

-SEBBAR Leila, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982.

-SEBBAR Leila, *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris, Stock, 1984.

-SEBBAR Leila, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984.

-SEBBAR Leila, *Les Carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985.

-SEBBAR Leila, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.

-SEBBAR Leila, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, Thierry Magnier, 1999.

-SEBBAR Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

-2- Nouvelles et recueils

-SEBBAR Leila, *La fille des collines*, 1994, dans *Sept filles*, Paris, Thierry Magnier, 2003.

-SEBBAR Leila, *La fille avec des pataugas*, dans *Sept filles*, Paris, Thierry Magnier, 2003.

-SEBBAR Leila, *Le village fondateur*, Nouvelle parue dans *Harfang*, Revue de littératures, nouvelles R, Angers, automne, n° 21, pp. 87-90, 2002.

-SEBBAR Leila, *L'ombre de la langue*. Nouvelle parue dans *L'ombre, a sombra-*, pp. 135-136, *Sigila*, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret, automne hiver 2005, Gris-France.

-3- Essais

-SEBBAR Leila, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, avec HUSTON Nancy, Paris, Bernard Barrault, 1986.

-SEBBAR Leila. *L'arabe comme un chant secret*, Bleu autour, 2010.

-SEBBAR Leila, *J'étais enfant en Algérie, Alger. Juin 1962*, Paris, éditions du Sorbier, 1997.

-4- Carnets de voyages

-SEBBAR Leila, *Mes Algéries en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2004.

-SEBBAR Leila, *Journal de mes Algéries en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2005.

-SEBBAR Leila, *Voyages en Algéries autour de ma chambre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2008.

-5- Albums de photographies

-SEBBAR Leila, avec DOAN Dominique, PENOT Luce, PUJEBET Dominique, *Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique*, Nathan, 1981.

-SEBBAR Leila, avec GAYE Amadou, *Génération métisse*, Syros, 1988.

-SEBBAR Leila, avec GARANGER Marc, *Femmes des hauts plateaux, Algérie 1960*, La boîte à documents, 1990.

-6- En collaboration

-SEBBAR Leila, *Une enfance outremer*, Paris, Seuil, 2001.

-SEBBAR Leila, HUSTON Nancy, *Une enfance d'ailleurs*, Paris, Belfond, 1993.

-SEBBAR Leila, *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, 1997.

-SEBBAR Leila, *Mon père*, Montpellier, éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2007.

Ouvrages de théorie et critique littéraires

- BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BERGER-JOONEKINDT, Aline (2010): *Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants: François Cheng et Silvia Baron Supervielle*, dans S. Bainbrigge, J. Charnley, C. Verdier (éds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang, 317-334.
- BLANCHOT Maurice, *Écrits politiques, 1958-1993*, Paris, Gallimard, 2008.
- BONN Charles, Préface : *Exil, quel exil ?* sous la dir de Talahite Moodey Anissa, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Université Ottawa Press, 2007.
- BRAHIMI Denise, *Maghrébines. Portraits Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, 2ème édition, éd: Naaman, Sherbrooke 1987.
- DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1973.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- DURMELAT Sylvie, *Fictions de l'intégration: du mot beur à la politique de la mémoire*. Paris, L'Harmattan, 2008.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- GAUVIN Lise, *Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone*, Paris, Karthala, 1997.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

- HAREL Simon, *L'étranger dans tous ces états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll « Théorie et littérature », 1992.
- KAUFMANN Jean-Claude. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin, 2003.
- KHATIBI Abdelkébir, Maghreb pluriel dans GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, Édition L'Harmattan, 2006.
- KRISTEVA Julia, *Sémèiôtiké, recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.
- LARONDE Michel. *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*. Paris, Seuil, 1970.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Seuil, collection « Poétique », 1975, (Nouvelle édition, « Points », 1996).
- LEJEUNE Philippe: *Je est un Autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Éditions du Seuil, coll., Poétique, Paris, 1986.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique 2, Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005.
- LOUVEL Liliane, *Texte image*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MAINGUENEAU Dominique *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

- ROBBE-GRILLET ALAIN, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985.
- ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel: de l'Histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil: Éditions du Préambule, 1989.
- SCHAEFFER Jean Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989.
- SCHREIBER Sylvia, *Le regard vers l'enfance : formes intermédiaires de la représentation de l'enfance chez Mohammed Dib, Hélène Cixous et Leila Sebbar*, p 272, dans « *La littérature "française" contemporaine: Contact de cultures et créativité*: Ursula Mathis-Moser, Birgit Mertz-Baumgartne. Édition Lendemains 4,2007.
- SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, PUF ÉCRITURE, 1997.
- ZIMA Pierre, *L'ambivalence romanesque*, Paris, Le Sycomore, 1980.

Revue et articles

- AMRANE-MINNE Danièle, Djamila, *Women and Politics in Algeria from the War of Independence to Our Day*, Translated from the French by Farida Abu-Haider. *Research in African Literatures* 30.3 (Fall): 62-77, 1999.
- BARTHES Roland, *Théorie du texte* dans Encyclopédie Universalis, Vol 15, pp. 1013-1017.
- BONN Charles, *L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance* dans MATHIEU Martine, *Littératures autobiographiques de la francophonie : actes du colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994* (organisé par le Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines), Paris, CELFA, l'Harmattan, 1996.
- BONN Charles (sous la dir), *Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut*, dans *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, p.27-35. Paris: l'Harmattan, 2004.

- BONN Charles, dans *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Sous la dir de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner, Honoré champion éditeur, Paris, 2012.
- BUENO ALONSO Josefina, *l'écriture de Leila Sebbar : croisements textuels et culturels*, dans *les chemins du texte*, (Teresa García-Sabell, Dolores Olivares, Annick Boilève-Guerlet, Manuel García, eds.), 1998, pp. 85-96.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Livre d'Algérie*, dans *Expressions maghrébines*, Vol. 2, n°2, hiver 2003.
- CHAULET-ACHOUR Christiane, *La position de l'observatrice. Étude de la photographie chez Leila Sebbar*, pp 123-138, sous la dir de LARONDE Michel, Leila Sebbar, L'Harmattan, 2003.
- FOUCAULT Michel, *Préface à la transgression*, Critique, vol. 19, juillet 1963, pp. 751-770.
- Hall Stuart, *Identités et Cultures : Politiques des cultural studies*. Coll *Méthéoriques*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- KRISTEVA Julia, Entretien, Cahiers de recherche, Paris VII, *Femmes et institutions littéraires* n°13, 1984.
- LARONDE Michel, *Leila Sebbar, itinéraire d'écriture*, sous la dir de Michel Laronde, Coll Autour des écrivains maghrébins, l'Harmattan, 2003.
- NERLICH, Michael, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Évelyne Sinassamy* dans MONTANDON, Alain (éd.). *Iconotextes*. Paris : Orphys, Actes du colloque international de Clermont, 1990, p. 255-302.
- RIFFATERRE Michael, *La trace de l'intertexte*, La Pensée, n°215, octobre 1980, pp. 4-18.
- SALESSE Jean : *Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des: Mémoires d'outre- tombe*, Revue des sciences humaines, N°.222, Université de Lille III, 1991. ---

-SEBBAR Leila, *La littérature "Beur" n'existe pas*, Actualités de l'émigration n° 80, 11 mars, 1987.

-SEBBAR Leila, *Shérazade, la syllabe perdue*, Lucette Hellen-Goldenberg (dir), *Les mille et une nuits dans les imaginaires croisés*, Actes de la septième session de l'Université euro-arabe, Cahiers d'études maghrébines, n° 6-7, 1994.

-SEBBAR Leila, *Confluences Méditerranée*, n°45, Printemps 2003, pp. 173-184. Propos recueillis par Catherine Dana.

-SEBBAR, Leila, *Faire parler les silences de l'Histoire*, dans *La lettre des CDI* Numéro 55 avril-mai 2003.

-SEBBAR Leila, *Une littérature du divers*, Synergies Monde n° 5- 2008, pp. 175-178.

-SEBKHI Habiba, *Une littérature naturelle : le cas de la littérature beur, Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1^o semestre 1999.

Thèses

- DURMELAT Sylvie, *L'invention de la " culture beur*, Thèse de doctorat, Ann Arbor, University of Michigan, 1995, 211 pages.

-KARKAZI, Wafae. *Leïla Sebbar. Une écrivaine à la recherche de soi*. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'études françaises, Faculté des arts et des sciences, 2005-2006.

Divers

-BOURDIEU Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, P.U.F., 1985.

-CAMILLERI Carmel, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, 1990.

-EDMOND Marc, *Psychologie de l'identité soi et le groupe*, Belgique, DUNOD, 2005.

-FERAOUN Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Menrad instituteur kabyle, éd. Cahiers du nouvel humanisme, Le Puy, 1950.

-GARANGER Marc, *Femmes Algériennes 1960*, éditions Contrejour, 1982.

-LAZREG Marnia, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*, New York and London, Routledge, 1994.

-RUSHDIE Salman, *Patries imaginaires*, Christian Bourgois, Paris, 1993.

Sites internet et articles en ligne

BONN Charles, *Bibliographie littéraire sélective : Maghreb et émigration maghrébine dans Mondes francophones. Auteurs et livres de langue française depuis 1990*, sous la direction de Dominique Wolton.

[.www.limag.refer.org/Textes/Bonn/BBApdfNotLib2005CorrectionsIntegrees.pdf](http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/BBApdfNotLib2005CorrectionsIntegrees.pdf).

-CESAIRE Aimé, *Discours sur la négritude*, <http://genius.com/Aimé-Césaire-discours-sur-la-négritude-lyrics>.

-DURANT Jacques, HABERT Benoît, LAKS Bernard. (eds). *Didactique et enseignement, français langue maternelle, français langue seconde*, <http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08353>.

-FARGE, Arlette (2002), Penser et définir l'événement en histoire, *Terrain*, n° 38 (mars), <http://terrain.revues.org/index1929.html>.

-GEYSS, Roswitha. *Bilinguisme et double identité dans la Littérature Maghrébine de la langue française, le cas d'Assia Djebbar et de Leila Sebbar*. http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/index.html.

-KLIMKIEWICZ Aurélie, Université de Montréal. Le brouillon de l'exilé ; dans « *Les nouvelles figures de l'exil : descriptif* ». <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexil.htm>.

-NERLICH Michael, https://fr.wikipedia.org/wiki/Michael_Nerlich .

-RICOEUR Paul, « *Entre la mémoire et l'histoire* IWM ». <http://www.iwm.at/transit/transit-online/entre-la-memoire-et-lhistoire/>.

-RUSHDIE Salman, https://fr.wikipedia.org/wiki/Salman_Rushdie .

-SAADI Nourredine, <https://www.babelio.com/auteur/Nourredine-Saadi/209799> .

- SEBBAR Leila, Propos recueillis par Taina Tervonen, février 2003.
<http://africultures.com/je-ne-parle-pas-la-langue-de-mon-pere-2817/> .
- SEBBAR Leila, Entretien réalisé par Dominique Le Boucher le 26/09/2007, Les cahiers des diables bleus, <http://lesdiablesbleus.com.over-blog.com/article-7141030.html> .
- <https://www.littre.org/definition/r%C3%A9miniscence>.
- <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2005-2-page-59.htm> .
- <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000684780>.
- <http://heritage.bnf.fr/bibliothequesorient/fr/les-mille-et-une-nuits> .

Annexes

Annexe I

Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises,
Table ronde des écrivains : Littératures du Maghreb, Mai 2005, No 57, pp, 431-442.

Madame la Présidente. — Je me tourne vers Leïla Sebbar. Ton oeuvre, Leïla, est déjà immense. On ne mentionne guère plus que les titres parus ces cinq dernières années alors que ton premier texte remonte à 1978 : *On tue les petites filles*. On te présente à la fois comme romancière, nouvelliste, essayiste ; tu as de nombreuses autres activités dans les médias : France-culture et le *Magazine littéraire*... Tes oeuvres sont estampillées par le mixte ; tu es différemment une femme de l'entre-deux ; tu ne peux te passer de l'évocation de tes deux parents, néanmoins tu as fait paraître récemment, en 2003, un récit très émouvant, intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père* et on peut lire en quatrième de couverture "Mon père, l'Algérien, le maître d'école, ne m'a pas appris la langue de son peuple. Il ne m'a pas parlé la langue de sa terre, de sa mère. Il s'est tenu loin dans le silence. De son roman familial algérien, je n'ai rien su. Mon père est mort. Après toutes ces années d'exil, d'histoires racontées, écrites pour découvrir, comprendre ce qui n'a pas été dit, c'est par les femmes et les hommes de son peuple, qui parlaient sa langue, que je tente d'approcher mon père, l'étranger bien-aimé. Un travail de mémoire qui s'est imposé à moi, vital." Ce travail de mémoire tu l'as commencé il y a bien longtemps, quand tu as pris la plume, la toute première fois...

Madame Leïla Sebbar. — Longtemps, l'Algérie n'a pas été là. Comment l'amnésie qui aurait pu durer encore a-t-elle cédé ? Est-ce que je peux dater ce moment ? Lorsque l'Algérie a fait retour. C'est avec les femmes, à Paris, comme si nous inventions le patio (qui n'a pas existé pour moi), la parole bavarde, libre soudain, autorisée par nous, pour nous, jusqu'ici confisquée par l'amnésie volontaire ou non. Chacune parlait de soi, et forcément de l'enfance, cet état primitif et curieux, à civiliser, que nous allions remacher. Je dis « nous », parce que je n'aurais pas accompli seule ce travail archéologique et généalogique. Le premier mot écrit où je lis l'Algérie, c'est l'enfance algérienne, coloniale. Et l'Algérie est liée au jardin de ma mère, à Aïcha, ses bras vigoureux dans le grand baquet de la lessive, au sang sur sa culotte en toile à matelas, aux histoires que je lui lis, en français, les histoires de mes livres d'enfant, de la *Petite France* dans la plus *Grande France*. Je lis pour Aïcha, une lecture clandestine. (Longtemps j'aurai l'impression de lire dans la clandestinité.) Ainsi, à son premier et définitif retour (je ne cesserai de la mettre en scène avec l'autre pays, la France), l'Algérie est là, présente, avec la maîtresse d'école, ma mère, la Française savante dans sa classe, mais aussi à la cuisine, à la Singer, au jardin... Aïcha, debout sur sa terre algérienne, analphabète, rieuse et vive et ce sang des femmes qui préfigure le sang de la guerre, bientôt la guerre, la fin de l'enfance et soudain tout ce qui sépare. L'amnésie comme résistance à la perte, pour croire qu'il n'y a pas de perte ? En France, je ne suis pas en exil. De droit dans le pays de ma mère. Je n'ai pas quitté l'Algérie, elle n'existe pas. Jusqu'à ce moment où je n'ai plus été dans le silence, ne sachant pas alors que ce silence même, le silence de l'Algérie, le silence de la langue de mon père me feraient écrire. Et j'écris.

Madame la Présidente. — Comment ce silence a-t-il enfanté l'Algérie?

Madame Leïla Sebbar. — Je fais le détour par des femmes inconnues, mystérieuses, les incertaines de l'exil, déportées des terres natales, hostiles ou fertiles, montagnes et crêtes, hauts plateaux, plaines côtières, bidonvilles..., jusqu'aux bétons en barre et en bloc, en France. Le square des cités fait pression. Elles sont là sur les bancs verts. Les enfants courent sur la terre caillouteuse. Comme si les hauts murs de la cour de l'enfance les protégeaient, elles bavardent. J'entends la langue des femmes dans la langue étrangère. Elles ne parlent pas, elles se parlent. La langue de mon père m'arrive par la voix des femmes. Je n'ai pas le sens. Mais je sais tout. Quelle part en moi saisit la violence et les tendresses des mots que je ne comprends pas ? C'est moi l'analphabète. Je suis là, tout près des gestes ronds et charnus, muette. Je ne suis pas déplacée. S'il avait fallu parler, je ne serais pas restée dans le patio. Si l'une des femmes m'avait parlé, je n'aurais pas eu de mots et j'aurais fui. Je suis là, elles aussi, mères, cousines, joyeuses ou graves. J'imagine à les entendre, et j'imagine juste. La voix de la langue, le féminin de la langue de mon père, volubile, domestique, maternel me donne en offrande un peu de l'Algérie, cette Algérie où je n'ai pas vécu, l'Algérie séparée, rêvée et redonnée. L'Algérie de mon père, le pays de ses femmes. Elle ne me quittera plus. Une mémoire qui n'est pas la mienne, que je m'approprie par les corps, les voix, les lieux... Un rapt amoureux. La fiction me restitue d'un livre à l'autre ce que je n'ai pas connu, ni vécu, seulement vu et entendu, imaginé. Ce que j'imagine de l'Algérie, l'autre Algérie du père, c'est celle-là qui existe, en lien avec l'autre terre, côté mère, côté France. Et dans Algérie, l'Orient, ma rêverie, dans la France, l'Occident avec de l'Orient, sinon je n'y vivrais pas. Fatima et ses amies algériennes peuplent, pour la première fois, la scène littéraire française. Fatima n'est plus la Fatma de la colonie, la petite bonne des Français citadins, des notables algériens aussi. Et cela m'enchanté.

Madame la Présidente. — *Mes Algéries en France*, ce carnet de voyage d'un style très particulier, est une manière moderne de rassembler ses traces. Des photos de famille, d'amis, de personnalités, de lieux, des reproductions de tableaux, des affiches publicitaires, bandes dessinées, toutes ces images en somme qui t'ont hallucinée et font désormais partie de ta mémoire et de la nôtre.

Madame Leïla Sebbar. — Avant *Mes Algéries en France*, j'ai écrit un texte pour le livre de cartes postales de Jean-Michel Belorgey, amoureux des femmes de l'Orient sur papier carton. J'ai hésité, pensant à la désapprobation de mon père. Il n'aimait pas ces cartes de femmes, prostituées pour la plupart, piégées, colonisées, par les photographes européens en Algérie et les commerçants qui s'enrichissaient de la vente des tirages industriels. J'ai collectionné, clandestinement, ces femmes qui me touchaient, je ne savais pas pourquoi. Je ne les ai jamais montrées à mon père, ni à ma mère. Lorsque l'éditeur Patrick Rötif m'a proposé d'écrire un texte, j'ai regardé longuement le jeu de cartes postales, en pensant que Malek Alloula avait tout dit dans son livre. Que dire de plus ? Je me suis demandé pourquoi j'avais besoin d'elles, ces femmes, pourquoi je les gardais secrètes, ce que je risquais si je les mettais au jour, si je disais qu'elles me plaisent, qu'elles me bouleversent parfois, qu'elles sont avec moi comme d'une famille inconnue, secrète, que je découvre. Je les ai regardées de la manière dont j'ai regardé Fatima au square et ses amies algériennes, et je les ai vues, elles. Le déguisement n'était plus un déguisement, les yeux, les gestes, les sourires (rares). Je les ai retrouvées dans les squares des banlieues françaises au pied des tours, des barres et des blocs, les mêmes. J'ai pensé aux femmes de mon père, à peine vues derrière le portail vert, la mère, les soeurs et belles-soeurs, les

cousines... Ma mémoire familiale algérienne, je l'ai ainsi vue et entendue (malgré le mutisme de la carte postale) ; on ne me la confisquera plus. C'est ainsi que j'ai écrit le texte *Les Femmes du peuple de mon père*. Je rendais à mon père sa mémoire féminine dont, comme nombre d'Algériens, il s'est méfié ; je retrouvais une mémoire, une filiation occultée, je savais bien la distance, je les appelle : *Mes scènes étrangères* et dans *Mes Algéries en France* elles sont là, encore, pas tout à fait les mêmes, elles existent, à côté de moi, pour moi qui les regarde, et je les fais parler et vivre malgré elles, comment en serait-il autrement ? C'est ma jouissance.

Madame la Présidente. — Une jouissance et une naissance...

Madame Leïla Sebbar.— Naître à un pays réel que j'invente avec des mots qui font image, des images qui racontent l'Histoire et des histoires. *Mes Algéries en France*, une langue des signes qui donne sens à la langue du père, hors-sens, pour moi sa fille, la langue de l'étranger bien-aimé, mélodies où s'entendent mélopées, prières. Fragments multiples qui inventent le corps de mon père, l'Algérie, son aventure avec la France (de la colonie à la métropole), le corps enfin accessible de sa langue. La France peuplée d'Algéries féminines et masculines avec l'accent des langues qui ont traversé les mers. Je reconstitue ainsi la tribu qui n'a pas existé, la tribu qui n'existe pas. Un roman familial imaginaire depuis le nord de la France jusqu'à l'extrême sud de l'Algérie. Géographie mémorielle, singulière, qui raconte de nouvelles généalogies. Les signes sont là, humains ou pétrifiés, vivants ou inscrits sur la stèle, mis en images, de chair et d'os ; il suffit de les voir (pour eux, j'ai l'oeil absolu) et de les lire. C'est mon travail d'écrivain. Je poursuis diversement et *Mes Algéries en France* auront des suites, une autobiographie poétique et politique, si l'association est possible (politique, le lien nécessaire avec l'histoire violente de la colonie, domination, guerre, exil).

Madame la Présidente.— Bouthaina Azami-Tawil a consacré son premier roman à l'enfance malheureuse, Samir Marzouki a écrit des livres pour les enfants, Nabile Farès reçoit en analyse des enfants ; ii fait aussi de l'animation théâtrale pour les jeunes. Quant à toi, Leïla, tu nous as donné plusieurs livres sur l'enfance : *Enfances algériennes, enfances d'outre-mer...*

Madame Leïla Sebbar.— Jean Sénac a écrit un beau livre : *Ébauche du père*. Pour en finir avec l'enfance, et le dernier livre, inachevé, (celui que je préfère) d'Albert Camus est aussi une ébauche du père. J'ai parlé du premier texte ou, furtivement, l'enfance s'impose avec l'Algérie et le village près de Tlemcen, Hennaya, le village fondateur de nos littératures (les livres que j'écrirai).

Madame la Présidente. — Une manière de contourner l'autobiographie...

Madame Leïla Sebbar. — Je me méfie de l'autobiographie. D'une part, il me semble que la pratique autobiographique comme pratique systématique d'écriture assèche l'inspiration littéraire (sauf exceptions réussies dont je peux donner les exemples que je

connais le mieux : Proust et Céline, qui n'ont cessé dès le premier texte de fabriquer du littéraire romanesque à partir d'une matière biographique, immédiatement visible dans ce qu'ils écrivent). L'inconscient qui travaille le texte littéraire a sa source dans les obscurités de l'enfance. Une matière inattendue arrive ainsi à la lumière, à mesure que s'écrivent des récits, des fictions. C'est un processus de création qu'on peut rendre perceptible par l'analyse et dont peuvent témoigner un certain nombre d'écrivains, lorsqu'ils ont déjà produit plusieurs livres qui seront peut-être un jour une oeuvre avec ses cohérences, ses paradoxes, ses errements. D'autre part, l'interdit tacite familial des père et mère sur la mise en scène publique de soi, il faut réussir à le transgresser par quelque ruse. Ce que je fais depuis que je publie (en parallèle avec la publication de nouvelles et de romans) en écrivant, par fragments, des textes où je m'interroge sur mes langues, la dominante et l'absente dans la maison de l'enfance, un pays séparé, une minuscule utopie républicaine, dans la colonie et plus précisément dans le quartier indigène, dans l'école de garçons indigènes de mon père. Je publie ainsi plusieurs textes brefs, obsessionnels dans des revues que mes père et mère ne liront pas (sauf accident, il y en eut un seul, dramatique, où ma mère s'est vue soudain en accusée ; l'amnésie l'a recouvert et j'ai poursuivi la publication quasi clandestine de ces fragments autobiographiques).

Madame la Présidente. — N'est-ce pas ton rapport aux langues - la dominante comme l'absente - qui fait événement et éclaire le sens des autres événements de l'époque?

Madame Leïla Sebbar. — Avec la langue, les langues, en même temps que cette histoire de violence (je n'en mesure pas tout de suite les effets dévastateurs et productifs), arrivent les jumeaux inséparables, la guerre et l'exil. Langue, guerre, exil. Avec la violence, le silence, une autre paire infernale, indissociable. Et la folie. Je n'écris que de cela. Avec cela, le contrepoison : la fugue, le désir de liberté et d'amour, ce qui s'en suit, qu'on peut appeler tragédie ou comédie (j'oublie l'ironie, la dérision, le sarcasme, qui sont des figures de défense et de résistance). Je suis persuadée que tout ce que j'ai crié, que je fabrique dans le romanesque, la fiction, est là dès l'enfance, dans l'enfance, enfance heureuse dans l'amour des père et mère, l'attention, la présence et la bienveillance ; une enfance protégée dans la guerre. Mais c'est la guerre qui détruit l'utopie familiale de la petite république, et c'est bénéfique malgré la tragédie réelle de la guerre de sept ans qui me poussent à la fugue autorisée (je quitte Algérie, Alger, la guerre, ma famille, le lycée Bugeaud pour l'université d'Aix-en-Provence, section Lettres). Ce sera l'amnésie dont j'ai parlé, meurtrière si elle n'avait été rompue par la révolution culturelle et politique à Paris (mai 68 et le M. L. F.) auxquelles je participe. A la recherche de nouvelles utopies, je me retrouve, et l'Algérie avec moi depuis l'enfance. Le récit autobiographique de l'enfance algérienne, je ne pourrais l'écrire qu'après avoir publié plusieurs livres et dans ce récit, précisément, je livre ce que tant d'Algériens ne veulent pas entendre jusqu'à aujourd'hui, ce qu'ils refusent d'admettre pour la transformer, leur propre schizophrénie. Je dois dire que ce livre, je ne l'aurais pas écrit, mon père vivant.

Madame la Présidente. — Nous allons à présent entendre Nabile Farès¹. Nabile, tu nous as écoutés avec beaucoup d'intérêt, j'espère. C'est ta vocation que d'écouter les autres, puisque tu es aussi psychanalyste. Tu vas t'éloigner de l'université pour te consacrer entièrement à la psychanalyse et à l'écriture, et à la revue *Chimères*. Ce

qui a été dit par Bouthaina, Samir, et Leïla te touche de près : la mémoire, l'exil, les tragédies de l'histoire, l'absence, l'émigration, l'insatisfaction des langues, et l'écriture, traversent ton oeuvre depuis *Yahia pas de chance*, en 1970 et *Un passager de l'Occident*, en 1971, jusqu'au *Miroir de Cordoue*, en passant par *L'Exil et le désarroi*, *L'Etat perdu*, *L'Exil* au féminin...

Monsieur Nabile Farès. — Oui, je suis resté très sensible aux histoires impossibles, et aux histoires qui disent l'insupportable d'une vie, telles que les rapportent Bouthaina et Leïla ; histoires et expériences très contemporaines des mises à l'écart existentielles, corporelles, psychiques, mémorielles, historiques, que nous vivons ou avons vécues selon des moments différents, certes, mais toujours appartenant à l'actualité encore sensible de nos vies. J'ai bien aimé la différence et l'accentuation portées par Bouthaina sur « exil » et « insupportable ». C'est vrai que le vécu de l'insupportable est différent de celui de l'exil ; car l'insupportable est lié au lieu même où l'impossible a lieu : impossible de soi et de l'autre. Insupportable d'être une femme, une jeune femme, dans un espace social voué à la discrimination, l'anathème, l'exclusion visible du féminin, ou contrainte à l'acceptation d'une visibilité du féminin uniquement sous une certaine forme de dépendance et de silence. Ce qui touche à l'insupportable de la discrimination, de l'exclusion existentielle. Ce qui est plus redoutable et différent de l'exil, où demeure une part de nostalgie, un lieu, une naissance. Mais si, historiquement, vous naissez dans une conjoncture de dénigrement, de non-reconnaissance, de mise en cause de votre existence même, alors l'expérience devient plus difficile, et finalement, insupportable. Oui, c'est pourquoi, étant né en 1940, en Algérie, je peux savoir quelque chose — et, même beaucoup de choses — de cet insupportable de la différence et de la discrimination.

Madame la Présidente. — Je t'ai souvent entendu dire : la psychanalyse, c'est un plus. J'en suis convaincue. Mais ma question concerne le passage de l'écrivain-maghrébin-analysant que tu as été un certain temps à l'écrivain-analyste-maghrébin que tu es aujourd'hui. Comment ce passage s'est-il effectué et quel est ton nouveau rapport à l'écriture?

Monsieur Nabile Farès. — Eh bien, le passage s'est fait de cette mise à l'écart à son renversement par l'analyse. J'ai rencontré la psychanalyse, si je puis dire, en France, pendant la guerre d'Algérie, en 1957-1958, en classe de philosophie au lycée Carnot, où il y avait deux excellents professeurs, l'un en histoire, Bouvier-Adam, l'autre, en philosophie, Verdenal, proche de Politzer et ami de Pierre Fougeyrolas. Nous avons entendu parler de Lacan, certes, de Merleau-Ponty, Sartre, mais, aussi de Freud et de la psychanalyse. J'ai immédiatement été sensible à cette sorte de clandestinité où était encore placée la psychanalyse. Clandestinité interrompue ensuite par l'enseignement de Lacan et la mondanité en laquelle cet enseignement a été reçu, puis, déployé. Mais, à l'époque, la clandestinité de la psychanalyse existait ; nous lisions les textes de Freud sur les *Considérations sur la guerre et sur la mort*, les échanges de lettres avec Romain Rolland, *Le Malaise dans la civilisation*, autant de textes qui nous invitaient à penser autrement le progrès, l'archaïque, l'émigration, la sexualité, la civilisation, et notre transformation. C'est comme cela que j'ai commencé à écrire sur la souffrance ; que j'écrirai : sous-France, coloniale, puisque, à l'époque, même si j'étais français, je me considérais, comme « indigène » et ce mot, pour moi, était loin d'être péjoratif, discriminant. Bien sûr, ceux qui pensaient l'Indigène d'une façon raciale, raciste, dirait-on aujourd'hui, et ils étaient nombreux, ne pouvaient comprendre que je

puisse me revendiquer comme « indigène » ; pour moi cela voulait dire du dedans et pas du dehors. De plus, lorsqu'on parlait de la guerre d'Algérie, on en parlait sous forme d'événements, de photographies, de violences, mais rarement sous la forme d'une souffrance indigène, du dedans.

Madame la Présidente. — Ce qui explique ton intérêt pour « l'occulté » ?

Monsieur Nabile Farès. — J'ai écrit sur la souffrance visible-invisible du dedans celle que nous partagions, nous qui n'étions nullement des héros — et nous ne voulions pas l'être —, de premier plan ou d'arrière-plan. La guerre d'Algérie, le fond de souffrances insupportables de la guerre civile, de la civilité, que fut la guerre d'Algérie, m'a conduit, invité, à la psychanalyse, pour comprendre les effets durables, catastrophiques, immédiats et à long terme de cette guerre. J'ai écrit *Yahia, Pas de Chance* à partir de l'année 1958 ; je l'ai terminé, curieusement, le 19 mars 1962, c'est-à-dire au moment même du cessez-le-feu et à la fin de cette guerre si mal venue et si destructrice. Je ne l'ai donné en lecture qu'en 1969. Entre-temps, et suite à cette guerre, j'ai dû commencer une analyse car, après la fin de cette guerre, je devais ré-apprendre à lire, à écrire, à entendre, à me débarrasser de tous les événements vécus pendant cette période, pour réapprendre à vivre. Heureusement, j'ai rencontré, en reprenant mes études, après cette guerre, en Sorbonne, un très brillant philosophe, chargé de cours, puis, maître de conférences, puis professeur, avant de devenir professeur émérite, Pierre Kaufman, subtil psychanalyste, à qui je dois mon travail, ma possibilité de travailler, ma (sans exagération aucune) survie. Autrement dit, la psychanalyse est un plus en tant qu'elle permet et construit une survie psychique là où il y a eu tentative de destruction de la vie psychique elle-même. En plus de celle du corps, de la mémoire, de l'histoire, tout ce dont nous avons parlé précédemment. « Indigène » je l'étais en Algérie, je le suis en France, et pour moi cette qualification, ce mot est loin d'être péjoratif. Il exprime ma présence dans le lieu ici, là-bas, le lieu même de l'existence au monde, dans le corps, dans la parole, la langue, l'histoire, la pensée.

Madame la Présidente. — Nabile, tu reçois en analyse des enfants, mais tu fais aussi de l'animation théâtrale pour les jeunes...

Monsieur Nabile Farès. — Oui, j'ai travaillé dans les écoles primaires, à partir de ces espaces de création que sont les contes, le théâtre, les jeux, les bandes dessinées, dans les classes où il y avait des enfants dits qualifiés, identifiés comme, non pas simplement, des enfants, mais des enfants d'étrangers, des enfants d'émigrés, des enfants d'immigrés. J'ai travaillé à leur passage scolaire, certes, mais, auparavant à leur passage possible dans l'autre langue, la langue dite d'accueil, la langue d'arrivée pour elles, eux, ces enfants, la langue étrangère, cette fois, pour elles, eux ; cette langue qu'elles, ils rencontraient au-delà d'elles-mêmes, au-delà d'eux-mêmes, dans un *no man's land* de mémoire, de paysages, de goûts, de paroles, de sons. Une langue vide qui leur rappelait les conditions de leurs départs, catastrophiques si les parents avaient vécu des catastrophes politiques et étaient ici, en France, sous un statut de réfugiés politiques ; conditions difficiles de départ si les parents avaient émigré pour des raisons dites « économiques », qui ne sont jamais économiques, seulement. Ces enfants m'ont appris qui, elles, ils étaient pour les autres. Vous savez que la place de l'autre est vitale, terriblement importante pour ces petits êtres en apprentissage et développement. Eh bien, ces enfants se dessinaient, se

voyaient, comme on les voyait, comme elles, ils, entendaient qu'on les voyait, des êtres venus d'ailleurs
- E.T. - des monstres, des filiformes, comme cela apparaît dans des dessins d'enfants confrontés à une disparition, la leur, ou celle de proches. Ils m'ont fait découvrir cette intériorité mise à mal d'où la nécessité de la construction d'un nouvel espace psychique qui rend possible l'insertion dans la langue. C'est ce que j'écris dans mes textes romanesques, poétiques, littéraires, indépendamment de ce que j'écris dans des lieux plus psychanalytiques ; tout en disant que ces deux écritures, découvertes, sont liées.

Madame la Présidente. — Tes textes, Nabile, paraissent pourtant opaques à certains lecteurs...

Monsieur Nabile Farès. — Oui, évidemment, lorsque qu'on souhaite, assez violemment, du reste, que je ne sois pas lu, on impose le qualificatif illisible, comme cela se pratique certaine fois d'une façon obtuse. Mais, illisible, pour qui, à qui ? C'est ce que j'écris en français qui est, pour certains, encore irrecevable, je dirais, pour autant que j'écris sur cette souffrance indigène, pour soi, et, de l'autre, cet autre qui ne veut encore une fois rien en connaître, car elle lui fait mal et qu'il ne pense qu'à sa propre douleur et non pas à celle des autres. Oui : le plus difficile de ce monde est de partager la souffrance, la douleur, l'amour. La haine étant ce que l'on partage le plus vite, et, le mieux. Eh bien, les enfants sont de plain-pied avec ce que l'art moderne a inventé en littérature, et dans l'espace sonore, visuel, pictural : bouger la langue, écrire comme le faisait Apollinaire, peindre dans un espace, cet espace mythique intérieur tel qu'il s'est trouvé élaboré, mis en évidence par Klee ou Kandinsky ou Miro, voilà ce qui permet aux enfants étrangers à la langue d'entrer, un peu plus rassurés, dans les contraintes vitales, nécessaires, de la langue.

Annexe II

Roswitha Geys, Autriche Interview avec Leïla Sebbar, le 16 mai 2005

Le 16 mai 2005 à 15 heures, Leïla Sebbar m'a accueillie chez elle pour une interview. À part l'occasion exceptionnelle de rencontrer une écrivaine de l'envergure de Leïla Sebbar dont les textes ne témoignent pas seulement d'un grand talent littéraire, mais qui est aussi très engagée dans les questions de société (sa participation au recueil de nouvelles *Des Filles et des garçons* (2003) en fait preuve, puisque les droits d'auteurs sont versés au mouvement « Ni putes ni soumises »), j'avais surtout la possibilité, assise à sa table de travail, de lui poser dans une atmosphère ouverte toutes les questions qui me venaient à l'esprit. Leïla Sebbar s'est montrée très intéressée par mon travail et par ma personne et a pris tout le temps nécessaire pour répondre à mes questions. Somme toute, l'interview a duré environ 90 minutes. J'aimerais saisir cette occasion pour la remercier encore une fois de l'intérêt qu'elle apportait à mon travail et de sa patience.

Explications concernant la transcription ci-jointe :

- La transcription commence avec la première question que j'ai posée à l'auteure.
- Pour assurer la précision des citations que j'ai parfois raccourcies ou résumées au cours de l'entretien pour ne pas me perdre dans la lecture d'extraits de textes, mais pour maintenir le contact avec l'auteure, j'ai décidé d'ajouter ici les citations correctes dans leur intégralité en bas de page.
- Les mots soulignés indiquent que le locuteur a insisté sur ce mot ou sur cette partie de la phrase, ce qui est, en général, important de savoir pour mieux suivre l'argumentation.
- Les remarques « (pause) » ou « (longue pause) » signifient que le dialogue a été interrompu pour un certain temps qui va de quelques secondes à quelques minutes.
- Les trois points de suspension « (...) » indiquent qu'une partie du texte a été omise dans la transcription. Néanmoins, cela ne concerne jamais les parties majeures et il ne s'agit surtout pas de modifications visant à falsifier le résultat de l'entretien. En général, il s'agit d'explétifs, d'hésitations, de débuts de phrases qui sont restées inachevées ou que le locuteur a tout de suite corrigées etc., et que j'ai omis pour rendre la lecture de cette transcription un peu plus cohérente.
- L'interview se termine avec la dernière question que j'ai posée à l'auteure. L'entretien qui a suivi et qui a porté sur ma personne et mes études ne fait pas partie de la transcription.

Transcription de l'interview

Roswitha Geys : Tout d'abord, j'aimerais parler avec vous de l'aspect autobiographique dans votre œuvre.

Leïla Sebbar : Il y a des textes qui sont des textes autobiographiques. Et en général, ce sont des textes que j'ai publiés dans des recueils de nouvelles, par exemple (...) dans des recueils de récits d'enfance. Donc, il y a un récit d'enfance dans *Une Enfance algérienne*, je ne sais pas si vous l'avez lu...

RG : Oui, « On tue des instituteurs ».

LS : Voilà, c'est ça. Dans *Une Enfance d'ailleurs* aussi, qui est dans la collection de poche « J'ai lu », et dans *Une Enfance outremer* aussi... un récit d'enfance. Vous l'avez lu ?

RG : Non, pas encore.

LS : C'est au « Point Seuil ». Il existe au « Point Seuil ». (...) Donc, ce sont des récits d'enfance dans ces cas-là, et ce sont des récits autobiographiques – enfin, qu'on peut définir comme « autobiographiques ». Et il y en a un, principalement, qui s'intitule *Je ne parle pas la langue de mon père* qui est aussi un récit autobiographique avec une part de fiction à certains moments. Donc, et puis, j'ai publié des textes dans des revues diverses qu'on considère comme des textes autobiographiques.

RG : Je pense que le carnet de voyages *Mes Algéries en France* est aussi en grande partie un texte autobiographique.

LS : Oui, bien sûr.

RG : Dans ce contexte, ce qui m'intéresserait, ce serait de savoir ce que représente pour vous l'image dans cette quête de l'Algérie... parce que normalement, vous êtes écrivaine, mais là, vous vous servez aussi de photographies, de cartes postales etc. Et cela élargit à mes yeux un peu cette dimension de l'écriture de ce regard sur l' « autre ». Donc... qu'est-ce que l'image représente pour vous ?

LS : J'ai écrit des textes, des nouvelles où la photographie a une place importante, mais il n'y a pas d'iconographie. La photographie fait partie du sujet romanesque. Et en général, ce sont des photographies de guerre autour desquelles s'organise le récit. Donc, il y a des nouvelles... dans *La Jeune fille au balcon*, il y a une nouvelle qui s'intitule « La photo d'identité »...

RG : Oui, « La photo d'identité »...

LS : Dans *Le Chinois vert d'Afrique* - je ne sais pas si vous avez eu l'occasion de le lire... c'est un roman que j'ai publié il y a une vingtaine d'années - et là aussi joue la photographie un rôle important pour les personnages. Dans les *Shérazades* aussi, la photographie est importante, et je crois que la présence de la photographie qui est en général une photographie de la guerre, dans ces textes romanesques, dans ces fictions, fait parti de la narration, enfin du récit romanesque. Alors que dans *Mes Algéries en France* et le *Journal de mes Algéries en France* que je viens de publier suivant le même principe, l'iconographie est là pour dire ce que le texte ne peut pas dire. Donc, la photographie raconte aussi une histoire en liaison avec le texte. Dans *Mes Algéries en France*, il y a un mélange des genres littéraires puisque... il y a des lettres, il y a des fictions, il y a des récits autobiographiques, il y a des entretiens, il y a des portraits... Dans le *Journal*, c'est le principe du journal, c'est-à-dire que c'est chronologique, je parle à la première personne, et les images sont aussi présentes, comme dans *Mes Algéries en France*.

RG : Votre rapport à la photographie est toujours un rapport double... On a cette impression, parce que d'une part, dans le récit « Mes sœurs étrangères », vous êtes fascinée par ces anciennes photographies de femmes algériennes qu'on a prises pendant la guerre. Vous dites même que vous vous constituez une sorte de « mémoire d'emprunt » et « artificielle ». Mais d'autre part, vous dénoncez aussi - toujours - la violence de ces photographies ; par exemple dans la nouvelle « La fille avec la photographie » dans *Sept filles*, vous dénoncez vraiment, vraiment cette violence.

LS : Je dénonce pas forcément, c'est-à-dire que je n'interviens pas dans la fiction. Je ne parle pas en faisant une dénonciation caractérisée, mais je fais état. Je fais état de la violence.

RG : Oui.

Dans la trilogie de *Shérazade*, vous dites aussi que la photographie rend d'une certaine façon « superflu » l'être vivant, parce que Shérazade, à un certain moment, déchire toutes les photographies et dit « Ainsi, tu n'as plus besoin de moi vivante... »¹. Mais en même temps, on a l'impression qu'un certain « jeu » avec la photographie s'établit dans le récit, parce que Shérazade, enfin, accepte d'être photographiée par ce...

LS : Julien ?

RG : Non, pas par Julien. Par Lam. Donc, elle accepte, et de plus, quand elle est libérée des geôles, elle joue cette scène plusieurs fois, bien qu'elle sache naturellement qu'elle se trouve dans un terrain vraiment très dangereux.

LS : Oui. C'est dans *J.H. cherche âme-sœur*, non ?

RG : Non, c'est dans *Le Fou de Shérazade*.

LS : Dans *Le Fou de Shérazade*, oui.

RG : Oui... donc, c'est un rapport très ambivalent.

LS : Oui, bien sûr, bien sûr, c'est ambivalent, parce que dans certains récits, dans certains textes, la photographie est un objet fétiche – dans *Le Chinois vert d'Afrique*, c'est un objet fétiche, dans « La photo d'identité », c'est aussi un objet fétiche. Et ce fétichisme, d'une certaine manière, se retourne parfois contre le personnage. Donc, très souvent, je me suis rendue compte comme ça, à revoir un petit peu tout ça, que le... Aussi dans... comment elle s'appelle, cette nouvelle sur le Cambodge... C'était dans quel recueil... Elle s'appelle « La cause du peuple ». Dans quel recueil est-elle, « La cause du peuple » ? C'est dans *La Jeune fille au balcon*, je crois, non ?

RG : Non. (...)

LS : En tout cas, dans cette nouvelle qui s'appelle « La cause du peuple », il y a aussi des photographies de guerre que prend un jeune homme qui est obligé de les prendre, et à un moment donné, la photo qui représente une souffrance... une souffrance de guerre est détruite par le jeune homme. Au cours d'une exposition, comme ça, il tague les photos qu'il voit dans la galerie. Et souvent, les photos sont aussi déchirées en plusieurs morceaux... brûlées... Et parce que vous dites « de l'ambivalence », c'est ça : à la fois, la photographie est un élément important de la mémoire et de l'Histoire, et en même temps, elle est un objet dangereux.

RG : Et violent aussi.

LS : Et violent, oui. Donc, on se bat contre l'image en la détruisant.

RG : Oui. Vous dites aussi, à un certain moment, que la photographie introduit une certaine distance entre l'être vivant et l'être photographié ou filmé. Ainsi, par exemple, quand Shérazade est enregistrée pour la première fois pour le film, elle a l'impression que ce n'est plus elle. Et aussi... oui, et aussi ce signalement de disparition... Vous introduisez un peu une opposition, parce que tout d'abord, il y a le signalement qui est un texte assez froid, qui ne dit rien sur Shérazade, qui ne dit rien sur son âme, sur ses préférences et tout ça. Mais d'autre part, il y a le récit de la jeune bibliothécaire qui parle vraiment chaleureusement de la fille, qui dit « Oui, c'est elle qui s'intéresse à tous ces livres, et c'est grâce à elle que les Français commencent à s'intéresser à cette littérature... ». C'est un moment où on voit vraiment très bien cette opposition, on peut dire, entre cet être vivant qui ne peut pas être limité à un signalement, à une description physique ou à une photographie, ou à un film, et cette image, cette image qui est un peu « détachée ».

LS : Oui, vous le dites bien. (*rires*)

RG : J'espère. (*rires*) Ce qui est aussi intéressant, c'est que dans le récit « Mes sœurs étrangères », cette image est aussi liée à la dimension de la voix. Vous dites que c'est à ce moment, où vous avez découvert que ces femmes ne sont pas des prostituées déguisées, mais vraiment des femmes algériennes en chair et en os, que vous les entendez. C'est donc à ce moment-là que la voix est libérée. Est-ce qu'on pourrait dire ça ? Que cette prise en compte qu'il s'agit vraiment de femmes vivantes a finalement libéré leur voix ?

LS : Oui. Elles ne se réduisent pas à des images de papier. Et effectivement... je veux dire qu'enfin, moi, j'ai toujours envie d'aller au-delà de la matière, du papier et d'aller à l'intimité de la personne. C'est ça.

RG : Et donc c'est la voix qui vous permet de toucher vraiment la personne.

LS : Oui.

RG : J'ai l'impression que les sentiments qui vous lient à ces femmes algériennes – par exemple à Noria Boukhobza que vous citez, et les autres – sont aussi un peu ambivalents, parce que vous les appelez « Mes sœurs étrangères ». Et c'est un terme qui me plaît vraiment beaucoup, parce que d'une part, cela entraîne la familiarité, mais d'autre part aussi la distance. C'est un rapport assez complexe. Vous vous décrivez aussi une fois comme « l'étrangère de la famille ». Je pense que cela est certainement dû à votre biographie...

LS : Oui, c'est ça, oui...

RG : ... et au fait que vous avez été coupée des femmes de la tribu de votre père.

LS : Mon père n'appartenait pas à une tribu. Tous les Algériens n'appartiennent pas à des tribus.

RG : Oui... Pardon... Je crois que j'ai confondu deux choses.

LS : Oui. ... C'est la séparation... enfin pour dire ces... effectivement, pour dire le... la permanence des images dans ce que j'écris. Je crois que, symboliquement, ça marque cette séparation. Et tout le travail que je fais à travers les fictions, les réflexions etc., c'est justement ce rapport à ce qui sépare, et ce rapport à ce qu'on peut appeler « l'altérité », à ce qui est étranger. Et je pense que c'est en relation avec l'Histoire coloniale de l'Algérie... Et le fait que je suis, moi, un produit de cette division entre l'Algérie et la France par mon père algérien et ma mère française. C'est ça... Quand je dis « mes sœurs étrangères », c'est ça.

RG : Mais il y a des choses que je ne comprends pas vraiment. Tout d'abord, vers la fin du récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous dites « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. »². Il est certainement vrai qu'il existe cette barrière linguistique, mais je ne comprends pas vraiment pourquoi vous refusez la possibilité d'apprendre l'arabe maintenant.

LS : Oui. Parce que ce que j'ai compris, en écrivant ce que j'écris, et dans... – j'en parle un peu dans un livre qui s'intitule *Lettres parisiennes* ; c'est un échange de lettres sur l'exil avec Nancy Huston – ce que j'ai compris c'est que j'ai écrit – et j'ai besoin d'écrire de la fiction, et donc de faire un travail d'écrivain – parce que je n'ai pas appris la langue de mon père... parce que l'arabe a été une langue absente... et parce que j'ai été séparée de la langue arabe, la langue de l'Algérie, la langue de la civilisation arabo-musulmane. Et quand j'ai dit que je ne l'apprendrais pas, je veux dire que cette langue a une existence très forte parce que je ne la connais pas. Elle a une existence, une présence à travers sa propre voix. La voix de cette langue qui est une langue étrangère pour moi et une belle langue, et si je l'apprenais, elle deviendrait un outil de communication, et elle perdrait cette force de langue sacrée.

RG : Mais vous refusez aussi la possibilité de vous faire traduire les récits.

LS : Non, je n'ai jamais dit ça.

RG : Mais si.

LS : Ah, bon ?

RG : Vous avez écrit : « J'aurais pu (...) m'asseoir contre le mur chaulé, là où chantent les colombes de la vieille tante, et écouter les contes traduits par un ami. Mais il n'y a pas eu d'ami pour transmettre parce que le père lui-même n'a rien transmis. »³

LS : Oui. Ça, c'est pas un refus. C'est un constat. C'est un constat, c'est pas un refus. C'est pas un refus. Qu'on me traduise des contes arabes, si quelqu'un me les avait traduits, j'aurais pas dit non.

RG : Mais ce n'aurait pas été la même chose que si on vous avait raconté ces légendes dans votre enfance.

LS : Bien sûr, bien sûr.

RG : Et c'est donc ça, cette distance.

LS : Oui.

RG : Vous avez déjà dit que dans le récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous recourez aussi à la fiction à certains moments. Par exemple, vous tissez toute une histoire fictive autour des deux bonnes, Aïsha et Fatima, qui ont travaillé dans la maison d'école, mais vous remettez aussi constamment en question cette fiction. J'ai cette impression, parce que vers la fin, vous dites, par exemple : « Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il ne l'a jamais rencontré à la prison (...). »⁴ Mais aussi pendant le récit, il y a plusieurs passages où vous la remettez en question. Donc... que représente pour vous la fiction dans ce récit autobiographique ? Est-ce pour vous une possibilité de créer un passé possible ? Qui est aussi « vrai », mais qui n'a pas existé, mais qui aurait pu être comme ça ?

LS : Oui, oui, puisque... je veux dire que dans l'Histoire coloniale et dans mon histoire en Algérie, où j'ai vécu jusqu'à l'âge de 18 ans, où j'ai vécu la guerre, il y a tellement de blanc... de blanc, je veux dire, des choses non-dites, que je n'aurai jamais sues et que je ne saurai jamais, que j'ai besoin d'écrire sur ce blanc-là. C'est ça, le rôle de la fiction dans ce récit autobiographique. C'est-à-dire que ce que j'imagine aurait pu arriver ; je ne saurai jamais si j'ai raison. Mais c'est pour ça, cette nécessité d'inventer.

RG : Ce qui est vraiment très présent dans toute votre œuvre autobiographique, c'est l'image du père. Vous vous approchez du père d'une part à travers les femmes qui l'ont entouré, à travers la grand-mère que vous évoquez aussi dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, à travers ses sœurs – surtout les sœurs – et aussi à travers l'image de l'élève studieux qui est admiré par ses sœurs et qui est soutenu par ses sœurs. Est-ce que votre père a parlé avec vous de sa formation à l'école coranique et de son enfance ?

LS : Il m'en a peu parlé, peu.

RG : Mais il a parlé.

LS : Mais il a parlé, oui. Il a parlé. Pour dire ce que je dis concernant l'école coranique, concernant ses sœurs... c'est peu de choses, mais c'est ce que mon père m'a dit. Et il m'a dit peu de choses. Donc j'ai besoin d'inventer. J'ai besoin d'inventer. J'invente contre le silence.

RG : Oui. Le dialogue avec votre père commence seulement en 2003 avec ce récit...

LS : Alors, il faut faire attention, parce que mon père n'était pas un homme mutique, il n'était pas un homme qui ne parlait jamais. J'ai toujours parlé avec mon père. Mon frère, mes sœurs aussi ont toujours parlé avec mon père. Mon père n'est pas un homme qui est absent tout le temps – non. Mon père était très présent dans la maison, dans la vie quotidienne, dans les discussions... Et on avait beaucoup de discussions sur des sujets contemporains. Mais quand je parle du silence, c'est le silence sur sa propre histoire, sur l'Histoire de son peuple. Et quand je dis « Mon père n'a pas parlé, mon père n'a pas parlé... », c'est ça. Il m'a parlé non plus de la guerre.

RG : Peut-être pour protéger...

LS : Oui.

RG : En tout cas, entre la mort de votre père et la publication du récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, il y a six années de silence. Vous avez eu besoin de ce silence pour... pour... je ne sais pas... pour...

LS : Il n'y a pas six années de silence parce que j'ai publié d'autres livres.

RG : Oui, mais...

LS : Mais ce livre, je ne pouvais pas l'écrire. De toute façon, je ne l'aurais pas écrit du vivant de mon père. Et j'avais besoin, probablement, de quelques années de réflexion et de prise de conscience aussi pour l'écrire. Et d'une certaine manière, c'est un livre qui fait suite – enfin, pas directement, mais si on y pense – à un autre livre que j'ai écrit du vivant de mon père et dont je sais que mon père le lisait, et il le relisait même pendant sa maladie, et c'est un livre qui s'appelle *Le Silence des rives*. Il est épuisé, il n'est pas facile à trouver, on peut le trouver dans les bibliothèques. Mais, enfin, pour moi, c'est tout un livre, *Le Silence des rives*, qui a un rapport très, très fort à mon père et à la mort. (longue pause)

RG : Et vous l'avez publié quand ?

LS : Je l'ai publié... il y a au moins dix ans, en quatre-vingt treize, je pense.

(Longue pause)

RG : Oui... J'aimerais parler de l'image de votre mère. Votre mère a aussi travaillé comme institutrice de français en Algérie, mais elle n'a jamais appris l'arabe, sauf les noms de ses élèves. Avait-elle des contacts avec des Algériens, des Algériennes, en dehors de sa classe ou pas ?

LS : En dehors de sa classe... je pense qu'elle avait des contacts à travers les amis, leurs amis. Ce sont des amis qui... Elle n'avait pas de contacts, elle n'allait pas... elle n'était pas ni sage-femme, ni infirmière... Elle n'avait pas de ce métier qui permet d'aller dans les maisons arabes dans le quartier arabe où on habitait, comme la mère de Julien dans *Shérazade*. Dans *Shérazade*, la mère de Julien fait ce travail-là. Ma mère, non. C'est vrai que – une fois sortie de sa classe – elle n'avait pas de contacts directs avec la population du quartier. Mais leurs amis, les amis de mes parents, qui étaient presque toujours instituteurs (elle rit), parmi eux, il y avait des Algériens.

RG : C'est donc cette société coloniale, cette société presque d'Apartheid, je dirais, qui se reflète...

LS : Non, d'Apartheid non, d'Apartheid non.

RG : Pas dans votre cas, mais en général, où les deux mondes sont strictement écartés, éloignés l'un de l'autre.

LS : Non, il y a une juxtaposition, mais je ne crois pas qu'on puisse parler d'Apartheid, parce que l'Apartheid, c'est un système très particulier qui n'est pas le système de l'Algérie à ce moment-là...

RG : Oui, je veux seulement comparer les deux systèmes en ce qui concerne la violence... cette violence et ce mépris à l'égard des indigènes – surtout le mépris.

LS : Oui, oui, les deux étaient assez largement répandus, c'est vrai. Mais il y avait, par exemple, des enfants... des enfants musulmans qui allaient à l'école comme les autres enfants. On ne disait pas... on ne disait pas « L'école est interdit aux enfants musulmans »... l'école française, non. Et les postes dans l'administration n'étaient pas non plus interdits. Il n'y avait pas les interdits qui sont les interdits de l'Apartheid, même s'il y avait des inégalités, bien sûr.

RG : Oui. (Pause) Dans le récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous parlez aussi très ouvertement de vos souffrances, je dirais presque, à cause des insultes des garçons arabes qui vous ont injuriées, vous et vos sœurs, sur le chemin d'école, tous les jours, à cause de votre tenue vestimentaire qui était vraiment celle d'une petite Française et qui se distinguait de la manière dont s'habillaient les filles musulmanes. Pourquoi n'avez-vous jamais parlé de ces insultes avec vos parents ? Parce que j'imagine qu'un enfant a besoin de la protection de ses parents et parle plutôt...

LS : Oui, c'est vrai, c'est une question qu'on peut se poser. Pourquoi on n'en a pas parlé ? Parce que... Si les agressions avaient été des agressions physiques, je pense qu'on en aurait parlé et que mes parents auraient su. Mais ces agressions n'étaient que des agressions verbales, gestuelles, toujours de loin, jamais de près. Donc, je pense qu'on ne voulait pas mettre en cause la sécurité de nos parents... (pause) Je ne sais pas.

(...)

Je n'ai jamais eu des reproches à faire à mes parents, jamais. (Pause) Justement, à propos de ce passage-là, des garçons, dont je parle assez souvent dans un certain nombre de textes, donc c'est une variation là sur cette scène comme espèce de scène primitive, je reprends ça, cet épisode, dans une nouvelle, ici⁵, dans ce recueil qui est récent, c'est un recueil collectif, dans une nouvelle qui s'intitule « Les trois sœurs et les filles des cités ». Enfin, vous le verrez. Et j'imagine que l'un des garçons qui est perturbé par ces petites filles françaises, « bizarres », est le père d'un enfant dans l'immigration dans une cité de banlieue.

RG : C'est justement ce dont je voulais aussi parler avec vous : de l'immigration et de la situation des immigrés et des Beurs, des Beurettes, ici en France. Dans votre œuvre, vous décrivez souvent la situation des immigrés ici en France, et aussi des Beurs et des Beurettes, vous parlez souvent des banlieues parisiennes, des cités, du béton, et aussi de la pauvreté, de l'illettrisme...

LS : Non, je n'écris pas sur l'immigration. Je n'écris pas sur l'immigration. Il y a une présence d'enfants d'immigrés et d'immigrés dans ce que j'écris, mais jamais une présence d'immigré en tant que telle. Ce sont toujours des personnages qui sont en croisement avec la France, avec ce que représente la France : des Français, des livres français ou des films français, enfin, bon. Comment dire... Je parle toujours de... Je n'en parle pas pour eux-mêmes et pour dénoncer la situation. C'est pas mon projet. C'est pas ça. Ce qui m'intéresse, c'est de voir ce qui se passe dans la rencontre – qui est une rencontre problématique, difficile – entre des hommes et des femmes en exil qu'on appelle des « immigrés » et leurs enfants nés sur le sol français, et la population française qui vit en

France et qu'ils rencontrent forcément dans leur vie quotidienne. Donc, moi, c'est ça qui m'intéresse, la rencontre, la manière dont se passent ces rencontres, les conséquences de ces rencontres. Dans *Shérazade*, c'est ça : pour dire *Shérazade*, moi, je ne parle pas de l'immigration dans *Shérazade* ; s'il est question de la situation d'immigration, c'est la situation de l'exil et des touches qui se passent quand on est enfant d'exilé ou en exil soi-même. Non, ce n'est pas une dénonciation de l'immigration. (...)

RG : Oui. J'aimerais parler avec vous un peu de ce terme « traversière » dont vous vous servez pour décrire les jeunes Beurettes...

LS : Justement, justement, c'est exactement le terme qui me convient. « Traversière », ça veut dire : elle va de l'un à l'autre et elle est entre deux espaces étrangers l'un à l'autre. Et la fugue – par exemple pour *Shérazade*, pour *Le Chinois vert d'Afrique*, pour plusieurs personnages comme ça, c'est cet espace de conquête entre la maison maternelle et la maison de France. C'est là où est le chemin de traverse de cet espace qu'ils se construisent par eux-mêmes. Donc, c'est l'espace de ce carrefour, de ce croisement... de tout ce qui se passe là.

RG : Oui, c'est une sorte de « no man's land »...

LS : Oui, c'est ça. Voilà. On quitte la cité, mais on n'est pas encore au cœur de la France.

RG : C'est là où se construisent les identités des jeunes Beurettes.

LS : Oui, c'est ça. C'est ça. Donc, c'est pas du tout une dénonciation de l'immigration et de la situation des immigrés, etc.

(Pause)

RG : Vous êtes donc intéressée par ce croisement des cultures.

LS : Oui, parce que moi je suis là aussi.

RG : Et donc, comme vous êtes une femme qui est aussi très engagée dans les questions d'actualité, j'aimerais savoir quel est votre point de vue sur la situation des Beurs maintenant, surtout en ce qui concerne tout ce débat autour du foulard islamique. C'est une question très vaste, je sais, mais...

LS : Oui. Enfin, moi, je ne la traite pas dans mes fictions.

RG : Oui, je sais.

LS : Il y a des jeunes filles qui portent le hidjeb, il y a toutes sortes de jeunes filles dans *Sept filles* que vous avez peut-être lu.

RG : Oui.

LS : Ce sont des nouvelles dans lesquelles il y en a certaines qui portent le hidjeb. Mais je ne prends pas position. (...) Non, je ne prends pas position dans mes fictions, je ne prends pas position, je n'interviens pas, c'est pas... c'est-à-dire c'est pas un travail d'idéologue. Comme citoyenne je peux prendre position. C'est différent. On peut dire que je prends position comme citoyenne, une position politique, que je ne traduis pas dans mes fictions.

RG : Oui, je sais, et c'est justement pour cela que je vous pose cette question, parce que dans vos nouvelles, quelqu'un qui n'a jamais lu une de vos nouvelles pense peut-être que c'est là l'enjeu quand vous parlez des Beurettes, parce que tout le monde parle maintenant du foulard. Mais vous ne prenez jamais position...

LS : Dans mes fictions, non.

RG : ... dans vos fictions. Mais je pense que cette attitude est un peu contradictoire : vous vivez ici en France où tout le monde parle de ce problème, et je pense que vous êtes vraiment très engagée dans les questions des Beurs, et vous êtes peut-être aussi plus sensible que quelqu'un d'autre parce

que vous écrivez, parce que votre père était Algérien, parce que vous avez vécu en Algérie... Vous ne voulez donc pas prendre position ?

LS : Non, pas dans mes fictions, dans mes fictions je ne prends pas position...

RG : Mais...

LS : Mais si, j'ai pris position, si, si, j'ai pris position dans des articles de presse. Oui, j'ai pris position. J'ai pris position... Lors de la première affaire du foulard en 1989, j'ai publié un article dans *Le Monde* où je disais que l'école républicaine et laïque devait avoir les moyens et la force d'accepter les jeunes filles avec un foulard islamique. Vingt ans plus tard, ma position a changé. Vingt ans plus tard, il s'est passé un certain nombre de choses, l'Histoire a changé aussi, il y a eu tout ce qu'on sait de l'actualité politique, tout ce qui s'est passé en Algérie pendant dix ans – de l'islamisme et de ses armées, des guerres civiles. Et d'une certaine manière, tout cela a rejailli sur la France et sur les jeunes filles en France. Et le fait que le Parti communiste se soit affaibli, que les syndicats soient affaiblis aussi, que donc, pour un certain nombre d'enfants de ces générations aujourd'hui, il n'y a plus de possibilité d'avoir une conscience et une réflexion politiques... je pense que le fait que le mouvement islamiste ait gagné dans les cités en France – ce qui est vrai, ce qui est vrai – et qu'il ait touché comme ça un certain nombre de jeunes Musulmans, garçons et filles, qui, il y a vingt ans, ne se revendiquaient pas comme Musulmans. Non, il y avait la Marche des Beurs en 83 où il n'était pas du tout question d'Islam, à aucun moment. Donc, tout cela a fait que les jeunes filles qui revendiquent aujourd'hui le port du foulard islamique dans la société française et en particulier à l'école – dans une société laïque, aujourd'hui, je dis que je ne suis pas d'accord, et que je suis d'accord avec la loi. Avec la loi qui interdit le foulard à l'école. Ailleurs, la loi n'interdit pas le foulard, ailleurs. On peut se promener dans la rue avec le foulard et dans un parc, dans des jardins, dans des commerces... partout, sauf à l'école, puisque à l'école, les élèves sont mineurs et ils dépendent de leurs parents. Donc, à l'université, je pense que c'est différent, et que les jeunes filles portent le foulard islamique, les étudiantes portent le foulard islamique... je crois qu'on est tolérant en général. Alors que dans l'école primaire et secondaire, non.

RG : En tant qu'Autrichienne, je peux dire que ce débat n'existe pas vraiment chez nous. Il y a des jeunes filles qui portent le foulard, mais normalement, ce n'est pas ce grand débat, cette question est réglée à l'intérieur de l'école. Ce n'est donc pas la même chose dont on discute : de l'Islam, du rôle de l'Islam et du fondamentalisme. C'est vraiment la question : « A-t-on le droit de porter le foulard ou un bonnet ? » - cela est toujours comparé avec le bonnet. À l'école, on n'a pas le droit de le faire. Mais ici, en France, j'ai l'impression que le débat autour du foulard n'est plus vraiment un débat autour du foulard, mais seulement un débat autour du fondamentalisme. C'est seulement le fondamentalisme...

LS : Pas seulement. Je veux dire qu'en Autriche, je ne sais pas quel est le nombre de Musulmans, je ne sais pas quelle est l'importance des Musulmans, je ne sais pas... Je ne crois pas que ce soit comparable à la France.

RG : En partie, en partie c'est comparable. Il y a aussi des mouvements... il y a aussi beaucoup de Musulmans, mais ce n'est pas comparable du point de vue du statut de la religion dans l'État, parce que chez nous il n'y a pas de laïcité.

LS : C'est ça.

RG : C'est ça la différence. Mais ici... J'ai lu tous les articles sur la Commission Stasi, les témoignages, et j'avais vraiment l'impression qu'on discute seulement du fondamentalisme, de cet aspect fondamentaliste de l'Islam, mais plus de l'Islam en tant que religion, et plus du foulard en tant que signe religieux, mais « signe du fondamentalisme ». J'avais vraiment cette impression, parce qu'il y avait plusieurs témoignages – je me les rappelle bien – où on parlait seulement des différentes « associations » comme « Ben Laden », qui existent ici et qui recrutent des adeptes et qui font du prosélytisme partout, etc. etc. Et c'est pour ça que je vous ai posé la question parce que vous vivez en France, ...

LS : Oui.

RG : ... vous avez un autre point de vue sur la situation que moi. Parce que moi, je reste en dehors.

LS : Oui. Mais je vous ai donné mon point de vue.

RG : Oui, c'est vrai.

LS : Je suis laïque. Je défends la laïcité.

RG : Oui, pour moi, c'est la même chose. Moi, je suis aussi pour la laïcité, mais pour la laïcité qui est une laïcité « tolérante ».

LS : C'est pas de la tolérance. C'est pas de la tolérance parce que... Cela veut dire, symboliquement, cela veut dire que l'espace scolaire est un espace neutre. On n'arrive pas avec ces insignes. Ni politiques, d'ailleurs ! Ni politiques, ni religieux. Donc, on prend ses distances.

RG : Oui. Maintenant j'aimerais parler avec vous d'un autre sujet que j'ai intitulé « La passion Algérie » parce que vous avez choisi un titre comparable dans le carnet de voyages *Mes Algéries en France*⁵, et vous évoquez dans ce chapitre beaucoup de femmes pour qui l'Algérie était vraiment une passion. Vous commencez avec Isabelle Eberhardt, mais vous évoquez aussi Juliette Grandgury, Marthe Stora et Josette Audin etc... J'aimerais parler avec vous maintenant d'Isabelle Eberhardt parce que vous m'avez dit que vous aviez publié un livre sur elle intitulé *Isabelle l'Algérien*. J'aimerais bien savoir ce qui vous fascine à cette femme. C'est aussi une question vaste...

LS : (*rires*)

RG : ... mais intéressante.

LS : Ce livre dont vous parlez que j'ai intitulé *Isabelle l'Algérien*, c'est un recueil de nouvelles. Ce sont dix nouvelles, et des nouvelles qui constituent une sorte de portrait d'Isabelle Eberhardt. Donc... je m'intéresse à Isabelle Eberhardt depuis très longtemps. On avait fait avec Nancy Huston un numéro spécial de revue qui s'appelait *Cahiers du G.R.I.F.* – enfin, c'est la revue qui s'appelait *Cahiers du grief* – et le numéro s'appelait « Recluses et vagabondes ». Et c'est un recueil collectif de textes, d'analyses, de commentaires etc., concernant les femmes-écrivains, celles qui écrivent dans la réclusion – je veux dire dans l'enfermement –, et celles qui sont nomades, des écrivaines-voyageuses, disons. Et donc, Isabelle Eberhardt faisait partie de cette série de femmes. (...) Donc, ça a été publié il y a environ dix-sept ans ou quinze ans, et Isabelle Eberhardt, qui avait été oubliée pendant très longtemps, a été redécouverte il y a une quinzaine d'années. Donc, on a republié ses textes et il y a une biographie très importante d'Edmond Charlerot la concernant, donc, j'avais un matériel intéressant. Et j'avais envie d'écrire des textes de fiction qui disaient quel regard je porte sur ce personnage. Qu'est-ce qui m'intéresse d'elle ? Parce qu'elle est restée comme un personnage excentrique, et on a retenu le personnage et on a oublié ce qu'elle a écrit – de manière générale. Donc, on la redécouvre, c'est intéressant, et elle m'intéresse que... C'est amusant, parce qu'elle m'intéresse autant que des femmes recluses – je veux dire Virginia Woolf, c'est une recluse, d'une certaine manière, elle m'intéresse... et Isabelle Eberhardt, qui est une nomade qui ne reste pas en place... Donc, ce qui m'intéressait, c'est le fait qu'elle ait vécu un exil qui était l'exil de sa mère parce que sa mère est Russe et elle s'est exilée à Genève avec le précepteur de ses enfants qui est probablement le père d'Isabelle. Et ensuite, sa mère s'exile encore en Algérie avec sa fille pour des raisons qu'on ne connaît pas. Et Isabelle adopte ce pays et c'est un exil – pour elle – un exil parfaitement heureux. Donc, ça m'intéressait de comprendre ce que c'est qu'un « exil heureux ». Et en même temps, c'est une femme qui pour son époque – elle est morte en 1904, à l'âge de 27 ans... très jeune... elle a vécu quatre années en Algérie, de 23 à 27 ans, elle était très jeune – et elle a vécu exactement comme elle le souhaitait, sans protection, sans protecteur, sans souteneur... (elle rit)

RG : Dans une parfaite liberté.

LS : Dans la liberté qu'elle avait choisie et qui est d'autant plus paradoxale qu'elle se convertit à l'Islam. Or la situation des femmes dans l'Islam n'est pas la situation d'Isabelle Eberhardt, elle n'est pas la situation qu'elle vit parce qu'elle vit exactement comme elle le veut, elle boit de l'alcool avec les soldats de l'armée d'Afrique qu'elle rencontre dans ses pérégrinations, elle fume le kif, elle dort sur des nattes sur le terrain des cafés maures... elle partage la vie des hommes. Elle n'aime pas du tout la vie des femmes. Les seules femmes qu'elle accepte de rencontrer, qu'elle écoute – parce qu'elle écoute beaucoup, elle observe beaucoup –, sont des prostituées.

RG : Des danseuses...

LS : Oui, c'est ça.

RG : ... des courtisanes.

LS : Oui. Donc, des femmes aussi irrégulières qu'elle, et aussi transgressives. Donc, ce qui m'intéressait, c'est cette forme de transgression, y compris par rapport à la religion qu'elle adopte, parce que sa vie n'a pas été conforme exactement à ce que l'Islam impose à une femme musulmane.

RG : Et elle est pour vous donc un symbole de la liberté.

LS : Oui.

RG : De la « parfaite liberté en Islam »... paradoxalement, mais...

LS : Pas seulement en Islam. Là, il se trouve que c'est en Islam, parce qu'elle a adopté l'Islam, mais c'est un transfuge heureux. Cela ne veut pas dire qu'elle n'avait pas une vie difficile. Elle vivait dans la précarité la plus totale : elle n'avait pas d'argent, elle vivait dans la pauvreté, vraiment, elle n'était pas... La vie était pour elle difficile, la vie quotidienne et matérielle, mais elle avait comme ça une spiritualité importante.

RG : J'ai lu une nouvelle que vous avez publiée dans le recueil *Sept filles* qui est intitulée « La fille de la maison close », avec la jeune courtisane Mériéma et « Madame », la maîtresse de la maison... Et là, vous évoquez aussi Isabelle Eberhardt, il y a le jeune cavalier français qui raconte sa biographie à Mériéma. C'est justement à ce moment-là qu'on a l'impression que la libération de Mériéma commence vraiment. C'est une libération qui va vraiment petit à petit...

LS : En tout cas, un désir... un désir de liberté.

RG : Oui. C'est un désir de liberté qui va vraiment petit à petit, qui commence avec les promenades au bord de l'eau – donc, avec le symbole de l'eau qui est chez vous aussi toujours le mouvement et la libération... -, et cela se termine finalement avec la fugue de la fille qui quitte la maison...

LS : Oui, encore une fugue.

RG : Oui. Et entre ces deux points se situe la libération de son corps, parce que son corps, en tant que courtisane, est vraiment aux services des hommes, et aux services surtout de « Madame », ce qui m'a vraiment beaucoup choquée. Et maintenant elle commence – c'est-à-dire à partir de ce moment – de libérer son corps, elle l'expose à l'œil de la caméra de l'ami de l'officier. Elle le libère, c'est elle qui dispose de son corps, et c'est justement ce que fait aussi Isabelle Eberhardt, elle dispose aussi de son corps, elle ne se soumet à aucune contrainte.

LS : Oui, oui, aucune contrainte sociale.

RG : Aucune contrainte... Et bien qu'elle se convertisse à l'Islam, elle n'accepte pas ces contraintes de l'Islam qui pèsent justement sur le corps de la femme. C'est donc cet aspect de la libération.

LS : Oui.

(Pause)

RG : Maintenant, j'aimerais parler avec vous de Josette Audin.

LS : Oui.

RG : Oui... vous parlez de... je ne veux pas vraiment dire « disparition », parce que c'était vraiment un meurtre à mes yeux...

LS : Oui !

RG : ... le meurtre de Maurice Audin qu'on a arrêté, qu'on a torturé et qu'on a porté disparu.

LS : C'est ça.

RG : Vous décrivez la voix de Josette Audin quand elle entre pour la première fois dans la classe. Et vous la décrivez comme une voix « monotone », comme une voix « éteinte » et comme une voix « blanche ». Qu'est-ce qui signifie la couleur « blanc » dans ce cas pour vous ? Est-ce l'effacement ?

LS : C'est une protection contre la douleur pour cette femme, puisque elle venait de... Enfin, pendant toute cette année où elle a été mon professeur de mathématiques, c'était l'année où son mari avait été arrêté, incarcéré et il avait été porté disparu. Donc, c'est une image vivante de la douleur qui ne peut pas s'exprimer.

RG : Donc, « l'effacement des mots », l'effacement du côté affectif de la langue...

LS : Oui, c'est ça.

RG : ... qui se limite vraiment à la « langue des mathématiques », comme vous le dites.

LS : Oui, c'est ça, c'est ça.

RG : Et vous dites aussi que – quand elle entre dans la classe – il y avait le silence parmi les élèves. D'une part, c'était un silence complice...

LS : Oui, pour certaines, oui.

RG : ... donc un moyen pour exprimer un peu qu'on partage la douleur, mais d'autre part, c'était aussi un silence...

LS : Hostile.

RG : ... hostile. Est-ce que c'était vraiment comme ça dans le lycée, que les jeunes filles étaient vraiment divisées en deux face au sort de leur professeure ?

LS : Oui. En tout cas, c'était la guerre. Donc, il y avait une division de fait...

RG : Des élèves dans le lycée ?

LS : ... de l'ensemble des Européennes qui étaient favorables à l'Algérie française et puis des Musulmanes qui étaient favorables à l'Indépendance. Oui, ça ne se manifestait pas de manière bruyante.

RG : Mais dans le silence.

LS : Oui. De manière sourde.

(Pause)

RG : Maintenant j'aimerais parler avec vous un peu de l'Algérie actuelle. J'ai commencé à lire le recueil de nouvelles *La Jeune fille au balcon*, et justement dans la nouvelle qui porte le même titre, vous vous intéressez vraiment à la situation en Algérie : aux massacres, à la violence quotidienne qui enferme encore plus les femmes, encore plus les filles. Et face à cette situation, à ces menaces intégristes, à ces massacres qui éradiquent toute une famille avec enfants, avec femmes, avec tout, quelle est votre attitude ? Vous vous sentez proche des femmes, j'ai l'impression...

LS : C'est passé en tout cas, c'est passé... ces années-là sont passées. Elles sont présentes dans la nouvelle « La jeune fille au balcon », dans la nouvelle, parce que je l'ai écrite pendant ces années-là, alors que je ne vis pas en Algérie. C'est une nouvelle qui se passe en Algérie où je ne vis pas.

RG : Oui, mais je pense que cette distance ne nuit pas à la nouvelle. Au contraire : elle est peut-être favorable à la nouvelle, parce que vous avez une distance, vous regardez les choses autrement que quelqu'un qui vit en Algérie et qui vit quotidiennement avec la violence et qui n'a peut-être pas

la force d'en parler, qui doit s'y habituer et se taire... surtout se taire. Mais vous avez la possibilité de parler.

LS : Oui, j'ai le privilège d'être ici, d'écrire à partir d'ici. Et c'est vrai que des lecteurs français – et algériens d'ailleurs ! – ont pensé que je vivais en Algérie. Ils n'ont pas cru... Enfin, ils ne croyaient pas quand je disais que je l'avais écrite ici, que je vis ici depuis plus de trente ans, et que je ne vis pas en Algérie, parce qu'ils avaient l'impression que j'étais dans l'action de ces années-là. Et la distance dont vous parlez, je crois qu'elle est là toujours et que j'en ai besoin et, d'une certaine manière, il me semble que c'est la... ce qu'on pourrait appeler en psychanalyse « la bonne distance », parce que, comme je suis « des deux », j'ai la bonne distance critique à l'égard de la France, et la bonne distance critique à l'égard de l'Algérie. Ce qui ne veut pas dire que je sois toujours dans une attitude de critique et d'agressivité. Il peut y avoir de l'émotion, de la tendresse même si je ne suis pas au cœur de... Bon, je n'ai jamais vécu dans une cité de banlieue, jamais. Je ne vis plus en Algérie depuis très longtemps.

RG : Et vous vous décrivez aujourd'hui comme une écrivaine « française » ou « francophone » ?

LS : Non, francophone, non.

(Pause)

RG : J'aimerais revenir à la question comment vous vous voyez aujourd'hui, si vous vous voyez plutôt comme écrivaine « française » ou comme écrivaine « francophone ».

LS : Ce qu'on appelle les écrivains « francophones », sont les... pour ce qui concerne le Maghreb et ailleurs aussi... Des écrivains « francophones » sont des écrivains dont la langue maternelle n'est pas le français.

RG : Oui, je sais.

LS : Ma langue maternelle, c'est le français.

RG : Oui. Mais je vous pose cette question justement parce que j'ai lu de Glissant *Introduction à une poétique du divers*, et il dit qu'aujourd'hui, même quand un écrivain ne parle qu'une seule langue en apparence, il tient compte nécessairement dans son texte de l'existence de toutes les autres langues qui l'entourent.⁷ Et c'est justement le cas dans votre œuvre parce que l'arabe est vraiment très présente dans votre œuvre. Par exemple dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, c'est la langue de la beauté – et aussi la langue de la brutalité avec les insultes, les injures des garçons – et c'est pour ça que je vous ai posé la question.

LS : Moi, je ne sais pas si Edouard Glissant dit que ces écrivains sont « francophones ».

RG : Non.

LS : Il ne les appelle pas « francophones ».

RG : Non...

LS : Non.

RG : Non, ce n'est pas ce qu'il dit. Mais compte tenu de ces éléments, il est aussi difficile de parler de vous comme une écrivaine « française », parce qu'enfin, vous êtes influencée par les autres langues. (pause) Cela se montre, par exemple, quand on va dans une librairie : on trouve vos ouvrages toujours sous la rubrique « Littérature du Maghreb », « Littérature francophone ».

LS : Oui, parce que j'ai un nom arabe. C'est tout !

RG : (Rires) Mais c'est pas seulement le nom...

LS : Non. Non, mais pour les libraires, pour les libraires, c'est le... le nom arabe... Vous croyez qu'ils ont lu les textes ? Non, ils n'ont pas lu les textes. Non, non, un libraire ne peut pas lire tous les

textes, tous les livres qu'il a dans sa librairie. Donc, par commodité, effectivement, il classe « Maghreb » ou il classe « Francophone », parce que j'ai un nom arabe et que j'écris en français. Mais il ne va pas réfléchir au-delà. Donc, le meilleur classement, ce serait de mettre en littérature par ordre alphabétique. (elle rit) Oui ! Non, moi, je me considère comme un écrivain français.

RG : Vous n'insistez pas sur le mot « écrivaine » ?

LS : Ça ne me dérange pas qu'on dise « écrivaine ».

RG : Ce n'est pas important pour vous ?

LS : Pas spécialement, pas spécialement. Je veux dire, je peux dire « écrivaine », je peux dire « écrivain »... ce n'est pas le plus important. Donc, je m'inscris en tout cas dans la littérature française avec des particularités. Et, d'une certaine manière, je dirais, j'écris dans la littérature française, dans la langue française qui est la langue de ma mère et ma langue maternelle, de la littérature étrangère avec, effectivement, l'arabe en accent, avec la voix de l'arabe et l'accent de l'arabe.

RG : Oui. (*Pause*) Dans mon mémoire, je m'intéresse aussi à la situation linguistique en Algérie, aux rapports langue-domination qui traversent toute la société avec l'arabe comme langue dominante qui domine le berbère, le français qui a dominé l'arabe et maintenant l'arabe qui domine le français, le berbère et aussi l'arabe dialectal. Je sais que la question est compliquée, mais vous êtes intéressée par la situation linguistique ?

LS : Je m'y intéresse, oui, je m'y intéresse. (*Rires*) Je veux dire que cette question-là m'intéresse, mais ça ne veut pas dire que je la pose dans ce que j'écris,...

RG : Oui, je sais.

LS : ... mais elle m'intéresse. Moi, je pense que, avec l'indépendance algérienne, ce qui s'est imposé comme langue nationale – parce qu'il fallait former une nation, et une nation se définit aussi par sa langue –, et l'arabe a été la langue de la nation algérienne, langue nationale. Donc, la langue de touche, de même que le français est la langue nationale en France, et l'allemand – langue nationale en Allemagne, etc. Cela dit, il y a eu des problèmes avec les Berbères, parce que le berbère est aussi la langue d'une partie importante de l'Algérie. Et c'est vrai que les Berbères ont dû lutter assez violemment pour imposer le berbère – non pas encore comme langue nationale, mais comme langue des Algériens –, et dans un certain nombre d'universités, on enseigne aujourd'hui le berbère. On ne l'enseigne pas encore à l'école parce que le berbère n'était pas une langue écrite, donc il faut que l'on travaille pour avoir l'appareil scolaire pour enseigner le berbère. Donc... Ça, c'est un vrai problème. Et le berbère a sa place – doit avoir sa place, et je pense qu'il l'aura. Quant au français, le français a été enseigné comme langue étrangère, ce qu'il est. Le français est une langue étrangère en Algérie. Donc, il a une place dans l'enseignement scolaire comme langue étrangère, mais il a un statut particulier puisqu'il est enseigné dès l'école primaire aux enfants algériens.

RG : Mais ne pensez-vous pas que l'arabe qu'on enseigne en Algérie, cet « arabe classique » soit aussi d'une certaine façon une « langue étrangère » ?

LS : Non, je ne crois pas, je crois que l'arabe qui est enseigné de plus en plus, ce qu'on appelle l'« arabe moderne »...

RG : Oui, l'« arabe standard »...

LS : ... donc, ce n'est pas non plus l'arabe classique, ni du Coran que personne ne comprend sauf si on a été enseigné dans cette langue, ni l'arabe du Siècle d'or arabe. C'est une langue moderne, l'arabe moderne, qui concerne tous les pays de langue arabe en Moyen-Orient et le Maghreb.

RG : Vous avez déjà parlé un peu de la situation du berbère. Comment avez-vous vécu le « Printemps berbère » ici, en France, en 1980 et 1981 ?

LS : Je l'ai vécu...

RG : Est-ce qu'il y avait – je ne sais pas – une « réflexion française » sur les événements en Algérie ou y avait-il plutôt une distance entre les deux pays ?

LS : Non, je crois que c'était la réflexion des Algériens berbères en France. Ils étaient concernés par cette question-là. Je ne pense pas que les Français dans leur ensemble aient été concernés par la question berbère des Algériens. Les Algériens – et ici en particulier les Berbères – parce qu'il y en a beaucoup dans l'immigration, il y a une proportion importante de Berbères. Il y a des associations berbères, il y a des centres culturels berbères, une télévision berbère où on parle en berbère – et pas en français – bien sûr aussi des questions berbères.

RG : Enfin, j'aimerais parler avec vous du passé franco-algérien. Dans *Mes Algéries en France*, vous vous intéressez beaucoup à ce passé franco-algérien, à ce passé où les deux mondes sont très proches l'un de l'autre et très liés l'un à l'autre. Et j'aimerais parler avec vous justement de cette sixième partie qui s'intitule « Champ des morts » et dans laquelle vous interrogez le passé franco-algérien sur la participation des soldats musulmans dans les deux grandes guerres mondiales, dans l'armée française. D'où vient-il, ce grand intérêt ? Est-ce que c'est pour vous le fait que ces soldats aient aussi, d'une certaine façon, « passé des frontières », avec ce va-et-vient entre leur culture d'origine et la France ?

LS : Oui. Je pense, je pense. En fait, il y a ce passage de frontières qui les concerne évidemment, et puis aussi le fait que leur présence physique dans les cimetières des deux guerres mondiales est importante. Symboliquement, ce sont des lieux de mémoire dont il faut tenir compte et qui appartiennent à l'Histoire de la France. C'est ça qui m'intéressait.

RG : C'est tout un travail contre l'oubli dans votre livre.

LS : Oui.

RG : Par exemple, vous transcrivez les noms des combattants que vous avez trouvés dans les cimetières, je pense en Alsace mais je ne suis plus sûre...

LS : De l'Alsace à la Somme. Partout où il y a eu des combats.

RG : Oui. Et vous transcrivez ces noms et vous les portez donc – je ne sais pas – à la conscience du lecteur d'aujourd'hui. Je pense que ma génération ne se rend pas souvent aux cimetières, et surtout nous ne lisons pas les inscriptions sur les tombes. Nous sommes déjà un peu « éloignés » de ce passé. Et c'est donc un travail contre l'oubli que vous faites dans votre livre...

LS : Oui.

RG : ... parce que vous touchez aussi ma génération avec.

LS : Bien sûr. Et c'est d'autant plus important que ces dernières années, il y a eu dans un certain nombre de cimetières des profanations de tombes...

RG : Oui.

LS : ... à la fois juives et musulmanes. Donc... ça dit à quel point le symbole est fort.

RG : À part ces soldats musulmans qui ont lutté dans les deux grandes guerres, vous vous intéressez à la situation des harkis. Je pense que leur situation est vraiment très difficile, parce qu'ils se situent aussi entre les « deux mondes », mais chez eux, ce n'est pas seulement un passage dans l'« autre monde », mais un passage dans le camp ennemi. Et c'est pour ça qu'ils ont dû quitter l'Algérie à l'indépendance, où on les a considérés comme des traîtres. Vous dites que vous avez besoin de voir ces anciens camps pour « savoir » parce que c'est l'Histoire de l'Algérie avec la France.⁸ C'est donc aussi ce passage qui vous intéresse, ce rapport entre les deux mondes.

LS : Oui, et je dirais la « différence » entre les soldats de l'armée d'Afrique, qui ont combattu avec les Français, et ces soldats harkis qui ont combattu avec les Français et qui ont combattu contre les Algériens. Donc, ils sont passés du camp ennemi qu'ils ont choisi pour des raisons diverses, aux camps dans lesquels on les a installés en France. Donc... la situation est différente puisque, d'une

certaine manière, ce sont des camps de la honte et de la famine. Et la France n'a pas su reconnaître ceux qui se sont combattus à ses côtés. Donc... il y a l'injustice aussi, pour les harkis.

RG : On les a laissés de côté en France. Vous dites, par exemple, qu'on ne leur a pas donné une toute petite partie de la terre pour laquelle ils se sont combattus. Mais au lieu de cela, ils ont été enfermés, surveillés, maltraités... C'est vraiment une histoire terrible qu'on ne connaît pas vraiment en dehors de la France.

LS : Oui.

RG : Et je pense que votre ouvrage sert un peu à ce processus de prise en considération de la lutte des harkis qui est maintenant en train...

LS : Oui.

RG : ... parce que je sais – mais je n'ai pas encore lu le texte – qu'il existe maintenant une loi qui prend en considération la participation des harkis à la guerre. Je crois que cette loi est passée en janvier ou en février.

LS : Oui, c'est une loi un peu bizarre. C'est une loi un peu bizarre. Déjà Chirac a fait un geste de reconnaissance à l'égard des harkis en posant une plaque aux Invalides. Je ne sais plus en quelle année...

RG : Le 25 septembre 1999... ?

LS : Enfin, oui, il y a quelques années. Par contre, cette loi qui est passée – malgré la présence parlementaire socialiste et communiste qui ne s'y sont pas opposés, ce qui est quand même étrange – c'est une loi qui dit qu'il faut dans l'enseignement de l'Histoire insister sur le rôle positif de la colonisation.

RG : Oui, c'est justement cet aspect qu'on est maintenant en train de discuter à Paris VII, je pense.

LS : Voilà. Donc, des historiens se sont élevés contre cette loi et demandent l'abrogation de la loi : d'une part, un gouvernement n'a pas à dire ce qui doit être enseigné dans les écoles en histoire, et d'autre part, on enseigne la colonisation, mais on n'a pas enseigné seulement le côté positif de la colonisation parce que ça n'a pas été globalement positif.

RG : C'est justement ce qu'on discute maintenant à Paris VII, je sais, mais je ne suis pas à Paris VII. Mais on nous a parlé de cette loi et de l'indignation des historiens de là-bas.

LS : Oui, c'est ça. Cela dit, il faut préciser que dans les programmes d'enseignement scolaire, les nouveaux programmes des classes de terminale pour le nouveau bac – ce sont des programmes qui datent de 2004 – donc, dans ces programmes d'histoire, il y a au moins vingt à trente pages dans chaque manuel pour les terminales L, S et les autres, sur l'Histoire coloniale, et c'est pas du tout passé sous silence. Enfin, il faut le signaler, quand même. Il faut les regarder les manuels scolaires. Il y en a, ils existent, et l'Histoire coloniale est racontée là... avec ses côtés négatif et positif.

RG : C'est donc l'essentiel, c'est ce que je voulais vous demander. Je vous remercie beaucoup, surtout de votre patience, parce que je sais que j'ai préparé les questions en peu de temps. C'était aussi la première fois que j'ai fait une interview...

LS : Non, mais vous avez fait un vrai travail. Donc... c'est intéressant.

(...)

1: « (...) tu n'as plus besoin de moi vivante, finalement... », citation tirée de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1980, p 158

2: « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. » citation tirée de : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Juillard, 2003, p 125

3: « J'aurais pu (...), vingt ou trente années plus tard, m'asseoir contre le mur chaulé, là où chantent les colombes de la vieille tante, et écouter les contes traduits par un ami. Mais il n'y a pas eu d'ami pour transmettre parce que le père lui-même n'a rien transmis. » citation tirée de : *Mes Algéries en France*. Carnet de voyages. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2004, p 56

4: « Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléansville ni au vieux Ténès. » citation tirée de : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 124

5: Leïla Sebbar m'a offert quatre livres pour « encourager » un peu mon travail : le recueil de nouvelles *Le Baiser* (Hachette, 1997), le roman récent *Marguerite* (Eden, Folies d'encre, 2003), le roman bouleversant *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961* (Thierry Magnier, 1999) ainsi que le recueil de nouvelles *Des Filles et des garçons* (collectif ; Thierry Magnier, 2003), dont les droits d'auteurs sont versés au mouvement « Ni putes ni soumises ». La nouvelle « Les trois sœurs et les filles des cités » se trouve dans le dernier recueil, pp 159-168

6 :cf. « Une passion algérienne », *Mes Algéries en France, 2004*

7: « Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. » citation tirée de : Glissant, Edouard : *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p 112

8: « Alors, je ne sais pas. J'ai besoin de voir pour savoir, c'est l'histoire de l'Algérie avec la France, je ne suis pas la fille d'un harki, mais... » citation tirée de : *Mes Algéries en France, 2004*, p 197

Table des matières

Introduction	5
Première partie	
Les enjeux identitaires	14
Chapitre I : Statut d'une écrivaine croisée	17
I-1- Les aspects d'une double appartenance	19
I-2- Dualité sociale.....	25
I-3- Dualité culturelle.....	28
Chapitre II : La question de la langue.....	34
II-1- Le français comme langue maternelle	37
II-2- Leïla Sebbar et l'arabe paternel.....	41
II-3- Le statut de la langue : Interdits et transgression	48
-II-3-1-L'interdit parental.....	48
-II-3-2-Formes et signification de la transgression.....	53
Chapitre III : La quête des origines	57
III-1- Récit d'une enfance algérienne	61
III-2- Relation Père/Fille	68
III-3- Identité et déracinement.....	76
III-4- Stratégies identitaires.....	80
Deuxième partie	
Diversité générique et unité : le voyage et la quête	86
Chapitre I : L'entre-deux rive : L'identité beur	89
I-1- L'identité beur.....	91
I-2- La marche des beurs : vers une identité au pluriel	94

I-3- La légitimité d'un bien culturel	97
Chapitre II : A la recherche d'une mémoire	102
II-1- Lecture d'un iconotexte	104
II-2- Le rôle des images	115
-II-2-1- Les photos de famille	119
-II-2-2- Photos de femmes.....	122
-II-2-3- Photos de lieux	126
-II-2-4- Photos des personnes qui ont des liens avec l'Algérie.....	129
II-3- La quête identitaire dans une pratique fragmentaire de l'écriture.....	132
Chapitre III : Vers une écriture composite.....	137
III-1- La diversité des genres littéraires	139
III-2- Une diversité interne.....	144
III-3- D'une recherche formelle à une quête identitaire	150
Troisième partie	
L'écriture sebbarienne	156
Chapitre I : l'écriture du double exil	159
I-1- Autopsie de l'exil dans des lettres parisiennes	160
I-2- Une écriture des enjeux identitaires	168
Chapitre II : aspects intertextuels	176
II-1- Croisements identitaires et textuels	178
II-2- Pratiques textuelles dans la trilogie <i>Shérazade</i>	184
Chapitre III : le projet littéraire	193
III-1- Mémoire et écriture féminine.....	197
III-2- Une écriture autobiographique	201
Conclusion	210

Bibliographie.....	216
Annexes.....	226
Tables des matières.....	250
Résumés.....	253

Résumé

Ce travail de recherche se propose de soulever différentes interrogations sur la problématique liée à la diversité générique qui caractérise la production littéraire de Leila Sebbar. À travers des écrits dont les thématiques s'associent avec une esthétique assez particulière, pour donner une écriture d'un espace mobile, celui de l'entre-deux. Cette littérature du divers reflète une quête de L'Algérie que mène inlassablement l'auteure, l'exil et la dualité socioculturelle s'inscrivent dans une réalité, celle des origines et de la terre natale. Ainsi, les œuvres sebbariennes reflètent cette écriture féminine personnelle et collective, pour écrire en français une mémoire algérienne.

Mots clés : quête- exil- Algérie- écriture- dualité- mémoire- identité.

Abstract

This research project proposes to raise different questions about the problematic linked to the generic diversity that characterizes the literary production of Leila Sebbar. Through writings whose themes are associated with a particular aesthetic, to give a writing of a mobile space, that of the in-between. This literature of the diverse reflects a search of Algeria that tirelessly leads the author, the exile and the socio-cultural duality are part of a reality, that of the origins and the native land. Thus, the Sebbarian works reflect this personal and collective feminine writing, to write in French an Algerian memory.

Key words: quest- exile- Algeria- writing- duality- memory- identity.

ملخص

يقترح مشروع البحث هذا طرح أسئلة مختلفة حول الإشكالية المرتبطة بالتنوع العام الذي يميز الإنتاج الأدبي لليلى صبار. من خلال الكتابات التي ترتبط مواضيعها بجمالية معينة ، لإعطاء كتابة لمساحة متنقلة ، تلك التي في الفترات الفاصلة بينهما. تعكس هذه الأدبيات المتنوعة بحث الجزائر الذي يقود المؤلف بلا كلل ، المنفى والثنائية الاجتماعية - الثقافية هي جزء من واقع ، أصله وأرضه الأصلية. وهكذا ، تعكس أعمال ليلى صبار هذه الكتابة الأنتوية الشخصية والجماعية ، لتكتب باللغة الفرنسية ذكرى جزائرية.

الكلمات الرئيسية بحث- منفى- الجزائر الكتابة- الازدواجية- الذاكرة- الهوية.