

Université d'Oran 2



Faculté des Langues Etrangères

Département de Français

École Doctorale de Français

Thèse de Doctorat

Option : Sciences des textes littéraires

L'exclusion dans les œuvres de Leila SEBBAR

Corpus étudiés : Le Chinois vert d'Afrique, Parle mon fils, parle à ta mère et Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts.

Présentée par :

BOUKRI Souhila

Sous la direction de :

Pr. BENDJELID Faouzia

Pr. SCHMITT P. Michel

Membres du jury :

| | | | |
|---------------------|------------|---------------------------|------------|
| - SARI Fawzia | Professeur | Université d'Oran 2 | Président |
| - BENDJELID Faouzia | Professeur | Université d'Oran 2 | Rapporteur |
| - SCHMITT P. Michel | Professeur | Université Lumière Lyon 2 | Rapporteur |
| - MEHADJI Rahmouna | Professeur | Université d'Oran 2 | Examineur |
| - MEDJAHED Lila | M.C.A | ENS de Mostaganem | Examineur |
| - GELLAS Bruno | Professeur | Université Lumière Lyon 2 | Examineur |

Année Universitaire : 2015/2016

Je remercie tous ceux qui ont cru en mon projet et qui m'ont soutenue tout au long de cette recherche.

Remerciements

Je remercie vivement mes deux directeurs de recherche, Madame Faouzia BENDJELID et Monsieur P. Michel SCHMITT pour leur perspicacité, leur suivi continuel et leurs orientations judicieuses.

Je remercie également Madame Kamila SEFTA et Monsieur Alain Vuillemin pour toute l'aide qu'ils m'ont prodiguée.

Ma gratitude va à tous les membres du jury pour avoir consenti à lire et à évaluer ma recherche.

Sommaire

| | |
|--|------------|
| Introduction générale..... | 06 |
| Première partie : Les manifestations de l'exclusion chez Leila Sebbar..... | 19 |
| Introduction partielle..... | 20 |
| Chapitre I : L'exclusion : un produit du métissage..... | 22 |
| Chapitre II : L'étrangeté de l'être..... | 54 |
| Chapitre III : L'espace entre ouverture et enfermement..... | 75 |
| Conclusion partielle..... | 107 |
| Deuxième partie : L'exclusion comme stratégie scripturale..... | 109 |
| Introduction partielle..... | 110 |
| Chapitre I : L'écriture de « l'entre-deux » : espace de la coupure..... | 112 |
| Chapitre II : La fragmentation identitaire..... | 142 |
| Chapitre III : L'écriture de L'altérité et de l'identité..... | 170 |
| Conclusion partielle..... | 189 |
| Troisième partie : L'écriture comme espace de réintégration..... | 191 |
| Introduction partielle..... | 192 |
| Chapitre I : spatialité et identité..... | 194 |
| Chapitre II : Rencontre des textes pour la création d'un espace de métissage..... | 233 |
| Chapitre III : lecture et réception de l'écriture sebbarienne..... | 247 |
| Conclusion partielle..... | 266 |
| Conclusion générale..... | 267 |
| Bibliographie..... | 273 |
| Annexe | 285 |
| Table des matières..... | 294 |

Liste des abréviations

Nous retenons comme abréviations :

CVA pour *Le Chinois vert d'Afrique*.

PMF pour *Parle mon fils, parle à ta mère*.

Schérazade pour *Schérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*

« J'écris. Des livres. J'écris la violence du silence imposé, de l'exil, de la division, j'écris la terre de mon père colonisée, maltraitée (aujourd'hui encore), déportée sauvagement, je l'écris dans la langue de ma mère. C'est ainsi que je peux vivre, dans la fiction, fille de mon père et de ma mère. Je trace mes routes algériennes dans la France »

Leila, SEBBAR dans L'Arabe comme un chant secret.

Introduction générale

Dans le discours populaire, les enfants issus de la génération d'immigration maghrébine sont connus sous le nom de la « deuxième génération ». Ils sont nés et élevés en France. Au sens juridique, ils sont loin d'être des immigrés, en dépit de l'étiquette qu'on leur confère. De prime abord, nous pouvons attester que l'expression « immigrés de deuxième génération » constitue un oxymore. En effet, une personne née dans l'espace où elle est élevée, ne peut être, sous aucun prétexte, immigrée. La condition d'être immigré suppose par son sens, plus un déplacement, qu'un trait biologique ou social. A défaut d'autres termes, l'expression de « deuxième génération » est adoptée aussi bien par le discours populaire que par le discours académique. D'une manière détournée, cette dénomination fait apparaître l'ambiguïté de la politique et de la société françaises qui, sur le plan juridique, observent les beurs (enfants de la deuxième génération d'immigrés) comme étant, d'une part des citoyens français, soumis aux devoirs de citoyens comme de vrais Français, mais qui, d'autre part, les excluent et les écartent de la société en adoptant des pratiques racistes et ségrégationnistes. En conséquence, cette appellation demeure une marque de différences dans le but de distinguer entre les Français « de souche » et les Français « d'adoption ».

En comparant son importance sociale, politique et médiatique à son importance dans la littérature, il ne fait aucun doute que l'immigration ou l'émigration (selon le point de vue duquel on se place) est un espace d'écriture qui se tourne vers le personnage dérangeant de la société dite « d'adoption ». Dans la plupart des ouvrages, ces personnages ne sont pas seulement présentés dans leur milieu d'adoption. Le récit de leur vie en France est généralement, soit précédé, soit entrecoupé, par le biais du souvenir, dans les moments de nostalgie de la terre natale que connaît souvent l'émigré. Ce qui est d'une façon pour l'auteur, d'installer de l'intérieur et de l'extérieur son personnage, de présenter successivement ou parallèlement deux réalités : celle qui nous donne à lire toutes les informations qui nous sont rapportées sur le milieu d'origine et celle que vit quotidiennement en France chacun des personnages issus de l'émigration.

La littérature de l'immigration des années 80, fait état d'une transformation socioculturelle marquante pour la France de l'époque. L'espace des immigrés est longtemps resté un espace sans parole. Bien plus encore, un espace qui exclut la parole.

Un espace non reconnu et non assumé comme tel ne peut être dit, y compris par ceux qui le vivent, émigré de la première génération habite l'ailleurs, dit Mourad Bourboune dans le muezzin, sa parole est absente tant qu'il n'assume pas pour elle ce lieu où il vit. L'émigration-immigration apparaît comme une sorte d'écriture qui signale sa différence. Nous pouvons hasarder que c'est en partie une littérature perçue comme un espace étranger à un fonctionnement littéraire, ce qui met celui-ci en question. L'apparition d'une génération empreinte d'une identité en décalage, celle des descendants de l'immigration maghrébine. Notons que l'aménagement des logements réservés aux travailleurs immigrés ne prévoit pas l'installation permanente de ces derniers en France. Un discours xénophobe a commencé à se former au moment où l'on a entrepris de regrouper les familles autour des années 70. Ce discours dévoile que l'individu étranger représente une menace à l'unité nationale. Les politiques favorisent le regroupement familial en juillet 1974, permettant ainsi à énormément de travailleurs immigrés en France de profiter de ce privilège. Ce faisant, leurs enfants seront scolarisés en France, d'autres naitront sur la terre d'accueil en leur qualité de Français. C'est aux alentours des années 80 que cette génération se fera entendre par la politique, l'action sociale et la production littéraire. Nous comptons un nombre non négligeable d'auteurs qui ont émergé en ce sens, parmi eux : Djamila Ait Abbas, Yamina Benguigui, Nina Bouraoui, Azouz Beggag, Akli Tajer, Mehdi Charef, Leila Sebbar. Que dire de leurs récits ? Une rhétorique problématique associée à des récits qui admettent une importante tonalité. Cette écriture réclame l'abandon du rêve au profit de la rudesse où se confondent chronologie intimiste et détails du trouble d'un vécu ou de larges pans exhalent le drame de la banlieue.

Leila Sebbar, écrivaine « française », s'intéresse à cette réalité sociale spécifique, celle de l'immigration maghrébine en France. Elle se préoccupe des jeunes beurs qui, nés ou éduqués en France, entendent s'affranchir de la domination parentale pour œuvrer à la réalisation de leur autonomie. L'émergence d'une littérature de jeunesse en rapport avec un horizon maghrébin se fait à partir du milieu des années quatre vingt dans le contexte de l'immigration, et plus précisément de ce qu'on appelle « la deuxième génération de l'immigration maghrébine en France ».

Cependant, on éprouve des difficultés notamment à classer Leila Sebbar dans la catégorie d'écrivains que nous avons cités plus haut. On préfère, par conséquent l'estimer dans son ubiquité littéraire comme étant une intermédiaire favorisée de ce fait même. Romancière, nouvelliste et essayiste, Leila Sebbar est née d'un père algérien et d'une mère française, tous deux instituteurs pendant la période coloniale. Elle va en France à l'âge de dix neuf ans, à la fin de la guerre d'Algérie afin d'accomplir des études supérieures de lettres à Aix-en Provence, puis à Paris. Munie d'examens et diplômes, elle adopte le pays de la mère. Le fait que Leila Sebbar soit née d'une union mixte, elle s'est trouvée malgré elle placée au milieu de deux cultures, entre deux rives algérienne et française.

Elle ne se considère pas comme une intellectuelle d'Algérie en exil, mais une écrivaine française au nom arabe, 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. Elle se définit elle-même comme une croisée dans une lettre qu'elle adresse à Michel Laronde, elle précisait qu'elle était dans une position un peu particulière, ni beure, ni maghrébine, ni tout à fait française, elle ajoutera ni pied-noir. Elle n'est algérienne que par son père et française par sa mère. En outre sa langue maternelle n'est pas l'arabe et elle n'est pas non plus une écrivaine maghrébine d'expression française. Elle affirmera, par ailleurs, que sa fiction n'est pas son identité mais la thématique littéraire découle malgré tout de la recherche identitaire. Les origines familiales sont une première constatation de cette bivalence culturelle et de la position qu'elle marque pour la personne. Ainsi la place de l'écrivaine dans la littérature française et africaine est indécidable. Elle se situe dans un « entre-deux » aux contours assez indéterminés. Ni algérienne, ni française, elle se profile comme une œuvre en voie de construction. Leila Sebbar qui traite intensément des problèmes de la génération beur dans ses romans et récits, occupe une place particulière dans le contexte de cette littérature. Pour des raisons biographiques, elle ne fait pas partie de la génération qu'elle évoque dans ses textes. C'est justement cette distance par rapport à la génération beure qui lui permet d'offrir une approche nouvelle aux problèmes d'identité et d'appartenance culturelle des beurs. Le terme par lequel elle désigne cette génération est celui de « croisée ».

Notre intérêt à l'égard de Leila Sebbar s'inscrit dans la continuité de notre travail de magistère où nous avons étudié *Le Chinois vert d'Afrique*. Nous avons pensé, dès lors, qu'une étude plus étendue était souhaitable. Nous ne pouvions nous imaginer à quel point on pouvait s'attacher à un auteur quand on cherche à comprendre sa pensée à travers ses écrits. Il faut dire que nos sentiments évoluent de plus en plus au cours de notre recherche. A la lecture des deux romans, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* et *Parle mon fils parle à ta mère*, il nous a semblé voir le prolongement du héros de *le Chinois vert d'Afrique*, cela a été un véritable déclic et un point de départ pour une recherche doctorale. Les trois romans relèvent de la visée de l'immigration sur la société maghrébine : rejet, marginalisation et exclusion, autant de variations sur le thème de l'identité maghrébine et de l'exil. Par ces thèmes, par son écriture, le roman sebbarien des années quatre vingt s'insère dans le concert de l'immigration.

Nous nous proposons d'étudier l'exclusion dans *Le Chinois vert d'Afrique, Parle mon fils, parle à ta mère et Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Quand on parle d'exclusion, il faut bien se poser la question sur le caractère même que l'on veut dire par cette terminologie. Ce terme veut dire tout simplement qu'une personne ou un groupe sont chassés d'un lieu. Cette situation provoque un sentiment de persécution chez le sujet exclu. Selon le trésor de la langue française, l'exclusion est définie comme suit :

« Eviction de quelqu'un ou de quelque chose (d'un lieu où il avait primitivement accès, d'un groupe ou d'un ensemble auquel il appartenait). Le substantif « exclusion » utilisé la première fois par Coigny dans ses miracles en 1220 , et le verbe « exclure » qu'on trouve cent trente ans plus tard dans la traduction de Tite live faite par Pierre Bersuire, proviennent du verbe latin « excludere » qui signifie « faire sortir. »¹

¹ Le Trésor de la langue française. Éd. Du centre national de la recherche scientifique, Paris,1978 , Tome sixième, p.1349.

Du point de vue étymologique, l'exclusion est une action de faire sortir quelqu'un d'un endroit ou d'une collectivité ou un état d'une personne qui est rejetée, tenue à l'écart. Le dictionnaire *Le Petit Robert* définit l'exclusion comme suit :

1. « Action d'exclure quelqu'un en le chassant d'un endroit où il avait précédemment sa place, ou en le privant de certain droits »²

2. « Action d'exclure en tenant à l'écart, en interdisant l'accès »³

3. « Action d'exclure [...] d'un ensemble »⁴

L'exclusion provoque une rupture, quels sont les procédés d'écriture de l'exclusion dans les corpus choisis ? Quelles sont les formes de son énonciation ? Comment les structures langagières viennent-elles témoigner de cette condition ? Quels sont les indices de l'exclusion dans les formes de l'écriture ? Quelle est la fonctionnalité de ces indices et structures langagières dans la quête identitaire ? Comment l'exclusion vient-elle se mêler aux textes au point de devenir une dynamique littéraire ? Quels sont ces discours sur lesquels s'appuie Sebbar pour écrire l'exclusion ? Comment s'énonce le discours de la stéréotypie identitaire dans les fictions ? Quels effets discursifs produit-il ?

Serait-il possible que les beur et les Français de souche cohabitent ? Ou serait-il question d'une impossibilité de fusion entre les deux communautés ? Nous pourrions avancer l'hypothèse que l'exclusion des personnages et leur rupture avec l'espace initial pourraient être à l'origine de la création d'un autre espace mais ce dernier serait celui de la réintégration.

Pour répondre à toutes ces interrogations, l'analyse des récits à l'étude fera appel à plusieurs approches théoriques. Il nous a paru évident de choisir des auteurs tels que Philippe Hamon dans une approche structuraliste du personnage, Vincent Jouve, l'énonciation en faisant appel à Catherine Orrechioni et Dominique Maingueneau. Nous avons envisagé une analyse psychologique en faisant référence à Jacques Lacan, Marc Gontard et Julia Kristeva afin d'examiner tous les changements dans la vie des

² « Micro Robert », Dictionnaire du français primordial, Paris, Le Robert, 1986, p.409.

³ Ibid. P.406.

⁴ Ibid. p.406.

personnages, un point de vue socioculturel pour saisir la rencontre interculturelle. Une approche thématique sera donc ouverte en égale mesure sur les aspects psychologique, physique, identitaires et culturels. Du côté des auteurs critiques, nous avons opté pour Abdelmalek Sayade, Amin Maalouf, Bakhtine, Bourdieu et Leila Sebbar elle-même. Pour ce faire, nous convoquerons le portrait physique, l'onomastique, l'espace social, la symbolique des couleurs. En effet, l'exclusion est une suite et un phénomène qui se déroulent sur plusieurs niveaux. La méthode reste comparative en essence, d'une part en raison de cette variété de points de vue qui vient d'être présentée, d'autre part pour rapprocher et éloigner, subséquemment, comparer les expériences des personnages. Nous prêterons une attention particulière à l'analyse du discours car, à travers le discours des personnages, nous démontrerons comment nous percevons l'exclusion par le biais d'un discours identitaire : discours universaliste, discours mythique, discours marginal, discours d'intégration. Le choix de la perspective socio-psychologique afin d'analyser les motifs de l'exclusion semble clair et permet de voir dans le texte une sémiologie critique de l'idéologie, d'une lecture en filigrane constitue le fondement de notre réflexion sur le motif de l'exclusion. L'étude des différents discours survenant dans la France des années 80 et leur acceptabilité au sein de la société est fondamental afin de saisir comment les protagonistes y sont habituellement perçus. Ainsi, nous pouvons avancer que les romans issus de l'immigration suscitent, à partir de la présentation des multiples discours sociaux, une problématique des modalités fixées.

En proposant ce thème dans les productions romanesques de Sebbar, nous voulons montrer quelles sont les formes de discriminations décrites dans les trois romans en nous focalisant sur la composante psychologique des héros par le biais des actions, les comportements et les descriptions que donne le texte. Dans la première partie, les manifestations de l'exclusion, nous nous pencherons sur la typologie des personnages face aux problèmes identitaires. Nous verrons l'exclusion raciale, comportementale et sociale. Ceci fera état de la prise de conscience du regard de l'Autre et de son impact sur la définition de soi. La construction des clichés sur l'adolescent de banlieue par le discours dominant sera aussi au cœur de cette analyse. Nous verrons ainsi de quelle façon Mohamed et Shérazade se distinguent des autres jeunes qu'ils

côtoient par leur intérêt marqué pour les arts et l'histoire. La photographie de guerre et la peinture orientaliste étant deux éléments fondamentaux dans les récits de l'exclusion. Il s'agira, par l'analyse des différents éléments des textes, de dégager les discours auxquels ils se rattachent pour évaluer leur place dans la construction des jeunes protagonistes. Nous observerons le portrait physique des personnages qui est un lieu d'exclusion. En effet, la notion de monstruosité provoque l'écart et la distance, nous distinguerons également les formes de l'espace mythique (l'Algérie) vs l'espace vécu (la France) à travers le discours des personnages et la dimension spatio-temporelle, par l'analyse des déplacements des protagonistes, figures fondamentales du mouvement entre l'espace métropolitain et la banlieue mais aussi de celui entre la mémoire des ancêtres et sa survivance dans la contemporanéité. Ce discours d'exclusion est un discours polémique voire de confusion. Ce qui nous amènera à démanteler le discours stéréotypé sur le français des banlieues : c'est un cliché qui est porteur, à la fois, de trouble et d'association dans la définition de l'identité. Dans la seconde partie, L'exclusion comme stratégie scripturale, nous toucherons à l'écriture de l'exclusion et les étapes de la marginalisation, nous nous pencherons sur l'analyse de la typographie comme signifiante de l'exclusion pour ensuite en dégager les effets de sens : une écriture qui adopte une structure éclatée, fragmentée exprimant les incohérences de la situation d'exil et d'exclusion. Nous étudierons l'énonciation qui présente la succession de deux systèmes (récit et discours) déclenchant une confusion chez le lecteur. A travers l'analyse du dialogue, nous explorerons la langue qui reproduit la réalité linguistique de l'espace banlieusard. Nous verrons par la suite comment le dilemme contribue à renforcer l'incertitude et le vague identitaire. Nous étudierons, en outre, l'écriture de Sebbar qui installe les personnages dans les frontières d'une poétique de l'entre-deux, sujet d'une écriture dotée d'une fragmentation des cultures : identité double, identité trouble. Nous découvrirons de quelle manière le mouvement physique (déambulations) des exclus aspire au mouvement idéologique. Il sera ensuite question de l'écriture de l'altérité et de l'identité qui nous mènera à dégager des effets de sens à partir desquels nous pourrons lire, dans le texte, la fragmentation. Nous nous attèlerons à établir la distinction entre «Le Moi » vs « l'Autre ». Nous tenterons de démontrer comment les

héros, dans les récits à l'étude, refusent l'assimilation, et déconstruisent les oppositions binaires insérées dans des signes culturels hétérogènes. Nous approcherons la question de l'espace consacré aux exclus : il s'agit de définir les lieux immanents à l'exclusion pour explorer par la suite les modes de réattribution de l'espace. Cette réflexion nous mènera à l'identification de soi qui annonce la différence vis-à-vis de « l'Autre ». Les espaces seront également le centre de notre intérêt et révéleront, métaphoriquement, les procédés selon lesquels le beur entre-voie sa relation à son pays d'origine, détermine son espace existentiel (la banlieue) et traduit sa conception de l'espace de l'autre (la ville).

Dans la dernière partie, l'écriture comme espace de réintégration, nous traiterons l'exclusion des personnages et leur rupture avec l'espace initial qui mènerait à la création d'un autre espace, cette fois-ci, de réintégration. Nous tenterons d'élucider les métaphores qui animent le récit et de déceler comment sont ordonnés, dans l'œuvre, les syntagmes retraçant leur rupture avec l'espace initial et la création d'un nouvel espace. Cette réflexion nous mènera vers la notion de la diffusion du bien culturel en positionnant le rapport entretenu entre les exclus et la culture universaliste. Ceci nous permettra de nous ouvrir sur les jeux et les enjeux de la question identitaire, nous nous engageons à dégager ainsi, tous les éléments qui montrent que les protagonistes admirent la France mais ne méprisent pas leur pays d'origine qui conserve un lien avec l'espace. Nous procéderons à l'étude du retour au passé à travers lequel nous tenterons de montrer que c'est par l'entremise des souvenirs que l'identité première est préservée. Nous démontrerons ensuite les stratégies adoptées par les personnages, dans le but de s'intégrer dans l'univers de l'Autre (le Français). Notre objectif sera de faire état du contact de l'espace des exclus par rapport à la constitution de leur identité. Nous nous pencherons sur le mouvement des exclus dans l'espace et dans le temps. Nous y verrons, à travers, une analyse spatio-temporelle, comment les exclus, intermédiaires entre la ville et sa banlieue mais aussi entre l'Eden dépossédé du pays d'origine et le trouble des parents immigrés, déclenchent la relecture de l'histoire des générations passées. Nous proposons une analyse socio-psychologique de la situation de la génération « beur » en France. Cette génération se place entre la quête de ses racines et

de son identité d'un côté ; et de l'autre côté, la rencontre avec l'Autre et l'ouverture à l'altérité et au métissage. Cette étude débouchera sur l'écriture de Sebbar en tant qu'écriture de l'Autre définie par le métissage ; nous éclairerons toutes les ouvertures de ces récits aux autres œuvres littéraires, d'autant plus que Leila Sebbar est née dans un univers métis, partagée entre deux cultures et deux rives algérienne et française. La recherche d'une identité dans l'espace et dans le temps se manifeste visiblement dans ses écrits qui gravitent autour de la question d'origine, d'exil, de mémoire, de tradition, d'enracinement et d'affirmation des jeunes beurs.

Résumé des 3 romans.

Le chinois vert d'Afrique est un roman qui met en relief l'état d'âme d'un personnage perturbé par un métissage croisant l'Asie et l'Afrique. En effet, il s'agit d'un jeune adolescent de douze ans, né en France, d'un grand-père algérien et d'une grand-mère vietnamienne. C'est pourquoi on le surnomme le chinois vert d'Afrique. Mohamed est appelé aussi Momo, Mehmet, Hamidou, Hami, Madou. Depuis qu'il a fugué de la maison parentale, il habite dans un cabanon des jardins ouvriers, près du cimetière français et des blocs de la cité. De temps à autres, il fait des incursions rapides chez ses parents, à l'insu de son père qui croit que son fils est hébergé chez une tante qui s'occuperait de sa scolarité. Melissa, sa sœur, est toujours là pour le protéger et le mater en lui réservant des victuailles et le nécessaire de couchage sous l'œil attendri de sa mère. Mohamed a une photographie fétiche de la guerre d'Algérie, une bille de jade, des amulettes, un appareil photo. Il garde, précieusement, les lettres envoyées par sa grand-mère (Minh) qui continue à vivre en Algérie même après la disparition de son époux (le grand-père de Mohamed). Elle n'a jamais cessé d'informer son petit fils sur l'histoire de sa famille, ses origines, sa culture vietnamienne et algérienne. Il tombe amoureux de « Myra », une croisée comme lui, dont le père est marocain et la mère est italienne, ils échangent des messages écrits, enregistrés, cependant ils ne se parleront jamais. Il court beaucoup, traqué par la police et une petite milice des pavillons, et les personnages qu'il nous fait rencontrer dans son errance sont passionnants. Sa quête d'identité, de mémoire, de paroles et de vérités essentielles est fondamentale.

Parle mon fils, parle à ta mère raconte l'histoire d'un jeune homme venu rendre visite à sa mère, après une absence qui a duré deux ans et demi. Cela se passe dans une habitation à loyer modéré en banlieue française, *Parle mon fils, parle à ta mère* se résume à cette formule injonctive, un fils invité par sa mère à prendre la parole et qui reste cependant bien silencieux face à la volubilité de cette dernière. Il écoute plus qu'il ne parle. Nous sommes tentées de dire qu'il s'agit plutôt du monologue d'une mère maghrébine installée en France ; tout au long du roman, c'est elle qui parle. Elle a

beaucoup à dire à son fils. Lui se contente d'écouter. Il intervient très peu. Il préfère garder le silence même quand il ne partage pas l'avis de sa mère sur les sujets nombreux et variés qu'elle aborde. Elle lui parle de son père à l'asile, de la fugue de sa sœur, des filles en général, du mariage, de la religion, de la famille, de la marche revendicative des Beurs, de la femme idéale qui pourrait être sa cousine du bled et qu'elle semble avoir déjà choisie pour lui. La mère parle longuement en arabe, elle glisse un mot en français de temps à autres. En bonne gardienne de mémoire, elle rappelle à son fils, les livres qu'il a aimés dans son enfance, les mille et une nuits, les soirées paisibles d'antan, tout en l'invitant à boire les tasses de café et de thé qu'elle lui sert accompagnées de gâteaux au miel et aux amandes : autant de repères familiaux, culturels, sociaux qu'elle évoque devant lui. Elle sollicite de temps à autre ce fils, qui a beaucoup voyagé. Le roman traite de problèmes inhérents à l'exil, au déracinement, des rapports habituels entre des enfants fugueurs et leurs mères, situation fréquentes dans les familles d'immigrées. Dans *Parle mon fils, parle à ta mère*, le fils ne parle pas beaucoup, le dialogue avec la mère se transforme en monologue. La communication est difficile entre les deux générations. Le fils, par respect pour cette mère, adopte le silence, un silence passionnément attentif et respectueux. Il se tait pour ne pas dire sa désapprobation, sans autre façon de considérer les choses, sa différence. La mère dans son élan, abordera des thèmes divers et variés. Inlassablement, elle évoquera les valeurs familiales, la solidarité, le devoir. Au moment de quitter la maison parentale pour une énième fois, le fils saisit l'enveloppe qu'elle lui tend et dans laquelle elle a glissé la photo de sa cousine en même temps qu'un billet de banque.

Le troisième roman, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Le titre veut reproduire le texte précis du signalement de police. Shérazade fugue et ses parents ne comprennent pas. Un jeune homme et une jeune fille se rencontrent dans un fast-food. Le prénom de la jeune fille, Shérazade, déclenche un comportement particulier de Julien. Le jeune homme est un grand amateur de peinture orientaliste et nostalgique de l'Algérie. Ces deux personnages vont souvent à la même bibliothèque, bien que tout, dans leurs activités et leurs comportements, les différencient. Shérazade vit au squat,

logement abandonné où se sont réunis d'autres jeunes, comme elle, en situation irrégulière ou sans logement. Shérazade passe du squat à l'appartement de Julien, de l'appartement à une boutique où elle a trouvé une place de vendeuse, du magasin à la bibliothèque sans que jamais interfèrent ces différents espaces ni les personnes avec lesquelles elle les partage. Elle repousse les propositions qu'on lui fait pour partir en Algérie (représentée idéalement par le grand père de l'enfance et commence le voyage en compagnie d'un de ses amis du squat, Pierrot qui doit s'arrêter à Orléans. En chemin, un accident est provoqué. Pierrot est tué, la voiture brûle, Shérazade disparaît.

Première partie

**Les manifestations de l'exclusion dans les œuvres
de Sebbar**

Les trois romans que nous avons choisis pour notre recherche sont centrés sur des adolescents placés dans une situation de crise, abandonnés, fugueurs, rebelles. Ces personnages vivent l'exclusion et les rejets auxquels les condamne leur société. De ce fait, des relations d'interaction avec les adultes ou des jeunes gens de leur âge est mue par le désir de vivre pleinement, hors de toute contrainte parentale ou sociale. La thématique de l'exclusion est importante et est essentiellement illustrée à travers les personnages de Mohamed ou *Le Chinois vert d'Afrique*, Shérazade et le troisième personnage dans *PMF*, désigné par sa fonction au sein de la famille « le fils » qui est déjà mentionné dans le titre du roman *Parle mon fils, parle à ta mère*. Ces fictions mettent en scène des personnages issus de l'immigration (parents d'origine maghrébine) confrontés à une société qui n'est pas celle dans laquelle ont grandi leurs parents, mais qui est celle dans laquelle ils sont nés (les beurs) et avec laquelle ils entretiennent une relation de proximité, à la fois culturelle et linguistique voire affective et spirituelle. Ils se trouvent de ce fait, en situation de décalage par rapport à elle et apparaissent comme des personnages problématiques, à la croisée de plusieurs cultures, plusieurs langues, plusieurs mémoires. C'est à partir de ces trois romans que nous tenterons d'analyser l'exclusion qui est une épreuve, à la fois matérielle et psychologique comme en témoigne la permanence d'un certain nombre de traits constitutifs des personnages beurs.

Dans cette première partie, les manifestations de l'exclusion dans les œuvres de Sebbar, nous analyserons l'ensemble des éléments confortant le concept d'exclusion dans les romans sebbariens. Par conséquent, cette étude nous mènera à nous organiser autour de trois chapitres.

Le premier chapitre se chargera d'analyser une exclusion qui se matérialise dans les portraits des personnages. A travers la description des personnages, nous dégagerons tous les éléments dont se sert Sebbar pour identifier l'exclusion. Pour déceler cette image, nous convoquons l'étude sémiologique du personnage de Philippe Hamon. Ensuite une étude de l'onomastique nous révélera comment l'attribution d'un nom au personnage peut prédire la qualité de l'être. Par ailleurs, nous dégagerons un autre phénomène ; celui de l'enfermement lié à l'exclusion. Pour la fin de ce chapitre, nous

étudierons la question de l'espace des exclus où il s'agira de délimiter les lieux en relation avec l'exclusion.

Le second chapitre portera sur l'étrangeté de l'être, cette perspective de recherche nous amènera à identifier le motif de la quête de soi en prenant en compte le regard de l'Autre (le Français de souche). Cette mise en place de la construction identitaire établie sur une identité métissée prend conscience d'une identité à la fois, en décalage et en harmonie avec le milieu dans lequel évoluent les protagonistes

Le dernier chapitre de cette première partie, propose d'aborder la question de l'espace des exclus : une esthétique qui s'exprime par la délimitation des espaces en relation avec l'exclusion. Nous nous intéresserons également au rapport à la mémoire du passé colonial chez les exclus et les difficultés de socialisation qui proviennent de cette catégorie de personnages.

Chapitre I

L'exclusion : un produit du métissage

L'exclusion est une division qui s'inscrit dans l'histoire de l'existence humaine et sépare le monde en deux catégories. Commençons par la création d'Adam et Eve et aussi de leur expulsion du jardin d'Eden. Selon les textes sacrés, après qu'Eve soit retirée du corps d'Adam, le sort de l'humanité est lié à l'histoire du péché originel. Le péché de la pomme interdite a provoqué l'exclusion du premier couple de l'histoire humaine du paradis terrestre. Par ailleurs, l'expulsion de l'enfant au moment de sa naissance est ce sentiment douloureux d'être exclu de l'utérus de sa mère. De plus, le problème de l'exclusion pour des motifs religieux est illustré par Moïse. Enfin, Robinson Crusoé, exclu aussi de la société par le naufrage de son navire, pour échapper à la solitude qui est une conséquence intraitable de l'exclusion, s'empresse de construire sur son île déserte sa propre société imaginaire : un autre univers, celui de la nature.

L'exclusion peut se situer à différents niveaux et peut admettre aussi bien le choix que la contrainte : « Il en est ainsi parce que le processus de l'exclusion s'attache principalement à la destruction des représentations collectives et n'entraîne des exclusions physiques que dans des cas de paroxysmes. »¹ Le problème de l'exclusion, lié intimement à celui de la discrimination, suppose *ipso facto* la vision manichéenne du monde. Certains sont des nôtres alors que d'autres ne le sont pas. Dans les textes de Leila Sebbar des années quatre vingt, espace métis par excellence, produit de deux hybridations fondamentales, corporelles et culturelles, la thématique qui en découle relève de la recherche identitaire. L'auteure se définit comme « une croisée »². Dans une lettre qu'elle adressait à Michel Laronde, elle précisait : « Je suis dans une position un peu particulière, ni beure, ni maghrébine, ni tout à fait française... »³ En effet, elle n'est pas immigrée, ni enfant de l'immigration. Elle est algérienne par son père et française par sa mère, elle n'est pas écrivaine maghrébine d'expression française. Son identité culturelle est à l'écoute de ces situations de croisements multiples qui inspirent sa création romanesque. Les écrits de Sebbar ont abordé une hybridation large et importante celle des générations et surtout des peuples. Son œuvre se nourrit de l'intersection de pays, de cultures, d'identités et d'histoire différentes mais en contact.

¹ Jacqueline, Sessa. (Textes réunis par) « Figure de l'exclu ». *Actes du colloque international de littérature comparée* (2-3-4 mai 1994), Centre d'étude comparatistes, Traversières, p.31.

² Le mot est emprunté au langage des cités des banlieues parisiennes

³ Michel, Laronde. *Leila Sebbar*. Paris : Ed. L'Harmattan, 2003, p.15.

Les personnages des trois romans de Sebbar, sont étrangers à tout espace comme à eux-mêmes, dans l'égarement, la rupture. Ils sont loin de toute tranquillité, écartés d'une paix illusoire, assumant les incessantes déperditions auxquelles leur statut d'exclus les convoque. L'auteure met en scène des personnages qui sont expulsés, méprisés, tenus à l'écart, tout bonnement parce qu'ils sont différents de ceux qui les excluent.

Cependant, si la représentation de l'exclusion se construit toujours en fonction de la question de l'origine, la nouvelle figure du beur va innover par rapport aux représentations précédentes dans la façon de se positionner par rapport aux questions identitaires. A l'origine, Le mot *beur* fut employé pour accueillir l'identité hybride des descendants des immigrés du Maghreb. Le beur est l'expression d'un espace multiculturel en France, les identités hybrides qu'il révèle évoquent un profond sentiment de perte et d'exclusion.

Le discours romanesque ne représente pas la situation des trois personnages comme spécifique aux trois héros, mais comme emblématique de toute une génération. Cette généralisation est matérialisée sur le plan du récit par l'évocation de multiples personnages exposés aux mêmes épreuves : révolte, fuite, marginalité, délinquance, prostitution. Ils sont de surcroît murés dans un silence hostile et méprisant. Il serait bon de souligner que les personnages des adolescents chez Sebbar se définissent par rapport à la mère et que la représentation de cette dernière est ambivalente dans le texte. Sa relation oscille entre l'affection complice et la mésentente totale. Cela produit une incompréhension réciproque générée par un écart culturel difficile à gérer. Ce qui engendre chez les adolescents un sentiment d'exclusion vécu de façon douloureuse. Dans les trois récits, les adolescents sont considérés par les membres de la communauté comme une source d'angoisse permanente et font l'objet d'une suspicion constante liée à la crainte du déshonneur. C'est le cas où le personnage est de sexe féminin *Shérazade*. La jeune fille échappe au contrôle familial notamment si le système du pays d'accueil de ses parents est jugé permissif. Cette fuite pourrait être comprise comme étant l'expression de l'impasse où se trouvent placés les personnages refusant toute domination : « La mère n'avait dit à personne qu'elle avait trouvé, écrit par Shérazade un petit mot qu'elle fit lire par Meriem-Maman, je pars demain. Ne t'inquiète pas. Ta fille Shérazade. » (*Schérazade*, pp.131-132) C'est une forme de désobéissance vis-à-vis

des parents, ce sentiment d'exclusion animé par le désir d'émancipation peut malheureusement aboutir sur l'abus sexuel notamment s'il s'agit d'une jeune adolescente (Shérazade). Accablée mentalement par une rupture avec la famille, le personnage féminin devient fragile et innocent se trouvant pris au piège par des individus qui manquent de scrupule. Pour ce personnage c'est un moyen de remédier au manque d'affection dans un espace urbain où elle se sent exclue. En effet, les grandes villes sont un espace où les vices foisonnent, par conséquent la dépravation des mœurs est à outrance. Pour l'auteure, la jeune beurette se présente comme victime d'une brutalité systémique due à son appartenance sexiste plutôt qu'à son appartenance sociale. Dans *CVA*, la fragilisation du personnage de sexe masculin se traduit par la méfiance et l'agressivité. En effet, si l'on se réfère au récit de *CVA*, il commence par l'arrivée de la police et il s'achève par une autre expédition : « Les bougies fument. Quelqu'un est entré. L'enfant tâte la poche de son jean, celle du cran d'arrêt. Il est debout en position de karaté, comme s'il allait passer à l'attaque [...] Il a récupéré un P 38, un Luger 327 Magnum, un Smith and Wesson calibre 357. » (*CVA*, p.51) Le personnage incarne le mal-être qui l'empêche de s'intégrer difficilement dans un système répressif qui n'accepte que très mal les jeunes de son genre et leur rend la vie dure. Cependant, le personnage de *PMF* semble taciturne et ses réflexions sont délibérément évasives sur beaucoup de sujets, ne nous laissant pas découvrir sa véritable identité comme s'il voulait montrer la complexité de la vie d'un exclu vivant en situation d'enfant d'immigré en banlieue française : « Il n'a pu éviter le regard de sa mère, il sent qu'elle va l'agresser : il recule légèrement sa chaise, s'écarte de la table, à peine ; la mère remarque, ne dit rien. » (*PMF*, p.16) Dans les trois romans, la nécessité de la fuite liée à l'exclusion est une fois de plus affirmée. En revanche, elle n'est plus une façon de fuir le pouvoir parental mais comme le moyen de se créer son propre espace, loin de toute institution familiale qui reste toutefois déterminée par des lieux qui symbolisent l'exclusion. Cette génération métisse dont l'existence est marquée par la vacuité, est incapable d'un quelconque enracinement. Elle est complètement perdue dans un monde matérialisé où elle aspire à trouver sa place.

1.1 Le corps comme lieu d'exclusion

Définir le personnage physiquement et psychologiquement équivaut pour nous à dégager les niveaux de lectures et d'écriture dont il est l'enjeu. Commençons par *CVA*, Mohamed est un jeune adolescent de douze ans. Le narrateur s'abstient de faire un portrait exhaustif de ce personnage. Il se contente de nous renseigner sur deux aspects physiques : Il a les cheveux noirs frisés et les yeux bridés:« Mohamed était le seule à avoir les cheveux si noirs et si bouclés, le seul des sept enfants à avoir les yeux bridés, les yeux de sa grand-mère du Viêtname.»(*CVA*, p.37) Le mélange de races(le métissage), donne naissance à des physiques hétérogènes. Subséquemment, Mohamed rejoint la norme esthétique du métis afro-asiatique. Il porte en lui des gènes hérités d'Extrême Orient et d'autres d'Afrique. En effet, il se trouve à la croisée de deux races: vietnamienne de l'espèce humaine jaune et africaine de l'espèce humaine noire. Cependant, il n'a hérité de l'Afrique que les cheveux noirs frisés. L'exclusion se matérialise d'ores et déjà, dans le portrait du personnage (yeux bridés et cheveux bouclés.) Mohamed est un personnage hybride né du croisement de deux races loin l'une de l'autre et diamétralement différentes morphologiquement parlant. L'histoire d'amour de la grand-mère vietnamienne pour l'étranger et du grand-père algérien pour l'étrangère fait de Mohamed « *un produit contaminé* »⁴ souffrant d'une rupture généalogique. Les personnages se transforment socialement et se développent par la mise en place de traits physiques et d'une épaisseur psychologique à laquelle vient s'ajouter la possibilité de changement entre le début et la fin du roman. Observons *Shérazade*, la jeune héroïne beure a, de prime abord, des qualifications physiques peu communes dans la mesure où elle annonce par ces caractéristiques le mélange des races. Shérazade est, en effet, brune, frisée, aux yeux verts comme l'indique le titre du roman : les yeux verts fonctionnent comme adjuvants ou comme opposants mais ils précisent avant tout un signe physique, Le contraste de la couleur brune de la peau avec la couleur claire des yeux, engendre en conséquence le concept du mélange des races. En ce qui concerne le héros de *PMF*, aucune description physique ne lui est destinée. Nous savons simplement qu'il est beau : « tu es jeune et tu es beau... beau » (*PMF*, p.83.)

⁴Sebbar, Leila et Nancy Huston. *Lettres parisienne, autopsie de l'exil*. Paris : Ed. Balland, 1985, p.126.

Par ailleurs, Shérazade, par le biais des composantes qu'elle incarne, désigne la sultane des nuits qui exhorte le lecteur à se projeter dans l'imagination liée à cette figure mythique. En revanche, Shérazade revêt une forme physique singulière qui fait d'elle un personnage insolite dans un univers romanesque, elle n'est plus une forme vide qui reproduit les spécificités de la sultane. Cette œuvre attribue plus d'épaisseur à ce personnage en appuyant sur l'univers de l'exclusion. Une réécriture du personnage dont l'ancrage est le monde moderne. Nous assistons à un effort de créativité (personnage parodié). La couleur verte joue un rôle prépondérant dans le roman, cette information paraît déjà dans le titre *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* : le lecteur y est renvoyé à partir du début de sa lecture. Cette particularité est évoquée par la suite à plusieurs reprises. La couleur des yeux de Shérazade détermine le caractère pluriethnique de son pays d'origine, celle-ci est particulièrement ouverte aux questions interculturelles. Si nous prenons en considération la signification symbolique de la couleur verte, la relation de Shérazade avec son pays et avec sa culture d'origine s'approfondit : « Le vert, disaient les femmes entre elles, c'est la couleur de l'Algérie » (*Shérazade*, p. 203). De plus, le vert est la couleur de l'Islam. « Le drapeau de l'Islam est vert ; et cette couleur constitue pour le musulman l'emblème du salut, et le symbole de toutes les plus hautes richesses, matérielles et spirituelles [...] Dans l'Islam, le vert est encore la couleur de la connaissance, comme celle du prophète. »⁵

Néanmoins, l'Islam n'est pas l'unique religion où le vert connaît une valeur symbolique aussi importante. En effet, Pour les chrétiens, le vert possède une valeur équivalente, il est considéré comme la couleur de la mesure : « Le vert est la couleur de l'équilibre et du milieu. »⁶ « La couleur de l'espoir et des élus [...] le vert est symbole de paradis et du saint esprit. »⁷ Des connotations positives dans les deux cultures sont suggérées par le biais de cette couleur, c'est à travers le vert de ses yeux, que Shérazade perçoit le monde ; elle le voit d'un regard à partir duquel les deux cultures ont laissé leurs empreintes. Shérazade apparaît dans le texte comme un signe motivé qui est au service d'un programme narratif pour le personnage dont elle saisit un trait de caractère

⁵ Jean, Chevalier. (s. de la dir. de) *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1969, p. 796

⁶ Ibid. p176.

⁷ Ibid. p176.

ou d'action. De surcroît, avec la perte de la syllabe « hé » Shérazade offre une sonorité occidentale.

Aussi dans *CVA*, le titre, appartient-il à l'énoncé du discours romanesque car il apparaît dans la chaîne de langage, et cet énoncé nous renseigne sur le message dont le titre est porteur. Il désigne le héros du roman, un jeune garçon à l'âge critique (l'adolescence) dont la généalogie provient de deux continents différents (Asie et Afrique). Un Chinois mais qui appartient à l'Afrique, deux races coexistant dans un même titre. La disposition des mots sur la page de couverture en deux lignes superposent Chinois et Afrique. Comment un Chinois d'Afrique ? Pourquoi vert ?

Une interprétation se dégage à la lecture du texte : "Chinois" car le héros a hérité les yeux bridés de sa grand-mère vietnamienne, "d'Afrique" parce que son grand père est algérien, "Vert." Personne dans l'histoire n'aurait pu l'expliquer, pas même les copains de Mohamed qui avaient inventé ce surnom : « Les garçons de la bande l'appelaient le chinois vert d'Afrique, ils trouvaient ça drôle et quand il avait demandé pourquoi vert ? Personne n'avait su s'expliquer « c'est venu comme ça..., avait dit Amar, on trouve que c'est bien avec vert c'est tout. » (*CVA*, p.59) Aussi, le vert pourrait-il faire référence à l'Islam. A ce titre, il est à prendre comme énoncé connotatif. Cet énoncé est illustré dans le roman par tout ce qui renvoie à l'Asie, à l'Islam et à l'Afrique. Le titre relève du champ sémantique du lieu, il dégage une toponymie représentée non seulement par les noms des lieux géographiques proprement dits, mais aussi par des termes dont la connotation est une géographie sociale et psychologique. Nous relevons donc, dans le titre deux termes lexicaux à « *valeur locative* » :

Le chinois vert d'Afrique, renvoie à une nominalisation où le nom géographique dévoile l'origine géographique du personnage. Or, lorsqu'elle est suivie d'un nom de lieu, la préposition « de » prétend à deux sens géographiques, elle montre soit la provenance (le chinois vert venant d'Afrique), soit l'appartenance (un chinois vert appartenant à l'Afrique).

Cette fois-ci, le rejet se passe au niveau des deux pôles : la couleur et l'appartenance géographique par les deux races : blanche et jaune. Ceci nous conduit, inéluctablement à l'errance géographique. Mohamed qui est installé dans une position géographique à l'intérieur de l'Occident, se limite à des escapades ne dépassant pas la banlieue de Paris, la répétition : « *Il court* », techniquement constante dans les pages suivantes, enveloppe le roman dans la métaphore d'une fuite qu'on pourrait qualifier de temporaire :

« Il ne s'est pas arrêté comme un coureur de fond. » p.9.

« Il connaît bien par là son pays natal. » p.17.

« Il sait où il va. » p.49.

« Le garçon ne s'est pas arrêté, il n'a pas tourné la tête.» p.107.

« Courir à la planque pour retrouver les copains. » p.207.

« Il ralentit sa course.» p.153.

« Il ne s'arrête pas.» p.243.

Au nom d'une errance, même si l'idée d'échapper au monde occidental lui traverse l'esprit : « Il pourrait ainsi atteindre la frontière et aller jusqu'à la mer. » (CVA, p.17). Mohamed se cantonne dans la fuite puisqu'il s'agit d'échapper, de manière provisoire, au lieu d'habitation, « *le cabanon des jardins ouvriers* » avec l'intention d'y revenir. Ainsi le poids d'un conflit de représentation dû à un exil géographique reste souvent difficile à porter par le héros en quête d'identité. Le cas de Mohamed né en France, jeune beur dont les origines sont diverses (Vietnam, Algérie, Turquie) se sent exclu de la société dans laquelle il vit.

Aussi dans CVA, le titre attire-il l'attention sur une succession de trois couleurs : Jaune (Asie), vert et noir (Afrique). Selon la théorie de la symbolique des couleurs, il nous est possible de dégager une interprétation qui irait dans le sens de la problématique de notre sujet. En effet, le jaune fait référence tout naturellement à la race asiatique selon le critère apparent de la couleur de la peau. « Il est aussi la couleur de la lumière, de l'art de l'intuition. »⁸ « [...] Dans la tradition musulmane le vert est de bon augure, il

⁸ Chevalier, Jean et Cheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Ed. Robert Laffont, 1982, p. 299.

est symbole de la végétation [...] il est aussi couleur de la paix. »⁹ Aussi, au point de vue psychologique, « le vert indique la fonction de sensation fonction du réel, la relation entre le rêveur et la réalité. »¹⁰ Enfin il faut retenir par ailleurs que le noir (obscur) est « le milieu du germe »¹¹ et qu'il est comme l'a fortement souligné G.G Jing « le milieu des germinations, c'est la couleur des origines. »¹² Ces trois images colorées (lumière, végétation et obscurité) traduisent des conflits de forces qui se manifestent à tous les niveaux de l'existence de Mohamed surnommé *Le Chinois vert d'Afrique*.

Sebbar met en exergue l'appartenance identitaire de ses personnages en évoquant leurs origines hybrides, les termes : coupés et croisés incarnent les qualificatifs qui définissent ses personnages évoluant en marge d'une société dont ils sont également issus. En effet, ce chapitre évoque le caractère hybride qui compose les protagonistes. Cette recherche sera consacrée aux territoires incertains qui constituent l'espace où se crée une image de l'adolescent, banlieusard, en rupture avec les clichés, en évolution continue.

Lors d'une réflexion sur le texte de Mehdi Charef, *Le Harki de Meriem*¹³, Mireille Rosello illustre davantage, à travers cette étude, la notion du trouble identitaire, ce récit sépare l'histoire et la mémoire. Dans ce roman, il s'agit d'un *Harki* algérien qui a mené le combat aux côtés des Français pendant la révolution algérienne. Sa mémoire ne réveille aucun stéréotype étant donné qu'elle est exclue de toute tradition. C'est une image qui symbolise une double tragédie étant installée entre deux histoires nationales : les Français le rejettent parce qu'il est algérien, les Algériens font autant parce qu'il soutient les Français. *Le Harki* n'appartient à nulle part, il n'a pas d'ascendants ; ni Gaulois ni moudjahidines. Dans le roman de Charef, trois voyous assassinent le fils du harki pour la simple raison qu'il a en sa possession une carte d'identité française mais que sur le plan physique c'est un Arabe. Nous assistons à un crime contre le concept même de l'hybridité. Le fils assassiné du harki n'est pas un héros aux yeux des

⁹ Ibid. p.299.

¹⁰ Ibid. p.299.

¹¹ Ibid. p.297.

¹² Ibid. p.297.

¹³ Mehdi, Charef. *Le Harki de Meriem*. Paris : Mercure de France, 1989.

Algériens. Son corps, que le père refuse d'inhumer en France, ne sera pas non plus accepté en terre algérienne.

1.2 L'onomastique comme lieu d'exclusion

Dans un récit, les noms (les patronymes) et les prénoms (les autonymes) ne sont pas distribués au hasard, ils contribuent à tisser des réseaux sémantiques dans le roman. La désignation peut être plus ou moins riche : les personnages peuvent avoir un nom, un prénom, un surnom, une désignation professionnelle, régionale, religieuse, nationale. Le nom donne vie au personnage, il permet de fonder son identité. Il est considéré comme l'unité de base du personnage et il permet de le distinguer des autres. Dans la culture arabo-musulmane, André Miquel précise :

« Un nom c'est d'abord le nom : Mohamed , Ali , Ahmed , Ibrahim ; mais précédé d'une indication de paternité (Abû : père de ...) et suivi de celle de la filiation (Ibn : le fils de ...) ; faisait suite à ce bloc, et non nécessaire un surnom, titre ou titulaire , et la mention d'une relation : à un lieu, un événement, une école , un maître. Le nom en son ensemble, en réfère ainsi à l'espace d'une vie et, par la paternité et la filiation, à l'insertion de cette vie dans une histoire [...] de tous les éléments qui composent le nom, le noyau, le noyau dur, c'est le nom véritable unique donné à la naissance : Mohamed, Ali etc. ... Tout le reste n'est là que pour voiler [...] c'est que le nom, à l'exemple de ce qui se passe, dit à la fois l'être et le voile, le protège. »¹⁴

Dans toute œuvre romanesque, le fait d'attribuer un nom au personnage est un acte d'onomatomancie, autrement dit, c'est l'art d'augurer, par le biais du nom, le caractère de l'être. Le premier signe qui différencie le Beur est le nom, son identité. Avec Mohamed, l'identité nominale du jeune métis n'est fixée que par le seul prénom : dans la culture française, « Mohamed » se veut le signe de l'arabité ; c'est un prénom dont le sous-entendu réunit l'histoire coloniale de la France permettant de réinscrire par

¹⁴ Miquel, André cité par Achour, Christiane et Amina, Bekkat. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*. Blida : Ed. Du Tell, 2002, p.81.

association les stéréotypes du mythe colonial. « Mohamed » est un prénom d'origine arabe (Mohamed =digne de louange). C'est le nom du prophète de l'Islam, il est devenu Mahomet (indigne de louange) le préfixe « ma» étant une négation+Ahmad (loué en français). Les musulmans arabophones n'utilisent pas cette variante étrangère pour désigner le prophète :

« Jean-Luc regarde la flûte de Mohamed qu'il appelle Mahom pour s'amuser, mais cela ne plait pas à Momo [...] Mahomet était devenu Mahom dans les vers épiques du moyen âge. Il a expliqué que Mohamed c'était Mahomet chez les européens de cette époque et qu'ils disent toujours Mahomet pour le prophète.-Nous, on dit jamais Mahomet, c'est un mot des roumis, dit Mohamed qui, deux minutes auparavant n'en savait rien. Alors là, ne m'appelle plus Mahom » (CVA, p. 80)

Mohamed est un prénom masculin très populaire parmi les musulmans. En effet, il est de tradition de donner le nom du prophète au premier enfant mâle de la famille : « Parle moi, je suis ta mère, tu es mon fils, mon premier fils. » (CVA, p.112) Les colons français appelaient généralement les Algériens« Mohamed » ou « Fatima » suivant le sexe. Cette appellation est accueillie comme étant une dépersonnalisation blessante. Comme nous l'avons indiqué plus haut, Mohamed n'a pas de patronyme. Le nom de famille a, métaphoriquement une valeur sociale. La patronymie est la présence d'un modèle, d'un tuteur-protecteur, d'un père. C'est l'élément fondamental, dès la petite enfance, afin de prendre conscience de son identité. En revanche les éléments que nous venons de citer ne sont pas réunis chez Mohamed. En effet, il est convoqué de différentes manières par les personnages qui l'entourent. Nous pourrions expliquer les variantes autour du prénom « Mohamed », tour à tour Madou, Mehmet, Mahom, Hami, Momo, le héros donne l'impression de ne pas vouloir se laisser prendre, il ne faut pas perdre de vue qu'il court vite. Il inventorie les composantes de son identité à Myra, une fille envers laquelle il éprouve des sentiments. Il lui adresse une lettre qui porte l'empreinte du registre onomastique : « -Myra, Je sais ton nom. Moi c'est Mohamed pour mon père, Mehmet pour ma mère, Madou pour ma sœur Melissa, Hammidou pour ma grand-mère Minh, Momo pour les copains, ou le Chinois ou le Chinois vert d'Afrique. »(CVA, p .89)

Il s'agit là, d'une anthroponymie qui serait affective puisque c'est une liste des diminutifs de son prénom. Les diminutifs sont généralement hypocoristiques (intention affectueuse), donnés par la grand-mère (Hamou, Hammi, Hammidou), la mère (Mehmet), la sœur (Madou), les copains (Momo) sous l'intention affectueuse. Le nom trouve aussi son sens au niveau du registre ethno-racial. Effectivement « *Mehmet* » annonce les origines turques de sa mère: « C'est en France que naquit Mohamed que sa mère appela toujours Mehmet, ou, Mehmet, à la turque » (CVA, p.74) En outre « Hamou, Hammi et Hammidou » révèlent les origines maghrébines de son père : « Minh somnolait sur la natte d'alfa, posée à même le carrelage rouge de la chambre, où venait souvent son petit fils qu'elle appelait Hamou, Hammi ou Hammidou, diminutifs qu'elle avait appris des autres femmes, mères de petits Mohamed. » (CVA, p.66) Par ailleurs, « Madou », le diminutif utilisé par sa sœur, noie le signifié explicitement ethnique des deux autres et se tient dans la bande intermédiaire de l'étrangeté. C'est par la suite des consonnes et des voyelles que le diminutif sonne français mais ce n'est qu'une chimère. En effet, il ne correspondrait à aucun diminutif français courant, contrairement à « Madou », « Momo » affranchit le signifié ethnique et s'inscrit dans la culture française. Le surnom, employé par les copains de Mohamed suggère un sens péjoratif. Il est très utilisé dans les banlieues françaises pour désigner les jeunes immigrés maghrébins. La répétition de la syllabe « *Mo* » n'est pas très élogieuse. « *Momo* » est un surnom léger à prononcer, il symbolise la légèreté du personnage qui le porte : un personnage irréfléchi, une cervelle d'oiseau, remarquable par sa mauvaise conduite, instable : « Salut Momo ! Il dit « salut », fait semblant de se diriger vers le porche, attend que la voiture disparaisse, et se faufile à petit pas vers le chemin qui sépare les blocs. » (CVA, p.26) L'utilisation des pseudonymes est courante par ceux qui souhaitent se fondre dans la foule ou qui cherchent à être plus appréciés. Les pseudonymes sont fréquents aussi parmi les étrangers dont le nom présente une difficulté de prononciation. Le pseudonyme « Momo » a des sonorités plutôt françaises, par contre Mohamed est un nom bien étranger, parfaitement arabe. Bien que ces surnoms aient jalonné le récit, nous enregistrons chez Mohamed vers la fin du roman, la redécouverte de soi par le biais de son prénom originel: « -Comment tu t'appelles ? - Mohamed -Mohamed comment ? -Mohamed Mohamed... » (CVA, p.222) Ainsi, la répétition du prénom « *Mohamed* » révélerait que celui-ci voudrait rassembler tous les

éléments disparates qui font de lui un personnage- mosaïque qui porte en lui des gènes radicalement différents. Il serait un personnage qui souhaiterait trouver son ancrage après une longue quête identitaire. « Mohamed », comme nous l'avons dit au début de ce chapitre est le signe de l'arabité. Mohamed vaut pour Arabe. En outre, le pseudonyme *Le Chinois vert d'Afrique* est un signifiant du métissage racial mais l'unité « *Le Chinois* » est aussi un signifié de l'Indochine comme colonie ; puis le terme « vert » suggère une variation dans la lecture de ce métissage racial : il est inconnu, et par voie de conséquence nouveau ; et enfin, « *d'Afrique* ». En faisant varier le lieu de la colonisation. CVA désigne le héros du roman, un jeune garçon dont la généalogie provient de deux continents différents : l'Asie et l'Afrique. Mohamed ne passe pas inaperçu, et les regards portés sur lui nous indiquent que l'image qu'il présente est négative. Son nom est perçu comme étant un obstacle à l'intégration du Beur dans la société française.

Shérazade évoque immédiatement la sultane des mille et une nuits, l'orthographe a été modifiée : de Schéhérazade à Shérazade pour la simple raison que : « Le greffier français l'a simplifié sur les papiers. Mon père n'a rien dit, il est étranger, ma mère aussi » (*Shérazade*, p.163) Cette simplification du prénom de Shérazade, en supprimant la syllabe à consonance orientale est considérée comme une perte de son identité arabe. L'orthographe est inaccoutumée et étrangère, mais le signifiant prescrit son pouvoir de fascination : Julien est surpris par ce prénom qui captive : « -Vous vous appelez vraiment Shérazade ?-Oui-Vraiment ? C'est ... c'est tellement... Comment dire ? Vous savez qui était Schéhérazade ?-Oui.-Et ça ne vous fait rien ?-Non.-Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade comme ça ?...-Je ne sais pas. » (*Shérazade*, p.58)

Julien est étonné de constater l'indifférence manifestée par Shérazade à l'égard du prénom qu'elle porte. Notons que ce prénom s'associe parfaitement au personnage qu'il désigne : Shérazade est lointaine et énigmatique. Julien veut la fasciner en étalant ses connaissances en matière de culture arabo-musulmane :

« -Vous avez appelé vraiment Schéhérazade ?-Oui...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-Et pourquoi pas Aziyadé ?-C'est qui ?-Une très belle

turque de Stamboul que Pierre Loti a aimée, il y a un siècle.-Pierre Loti je connais mais Aziyadé. » (*Shérazade*, p.37)

En examinant ce passage, nous comprenons vite que Julien est plus informé que Shérazade sur le plan de la culture arabo-musulmane. Lorsque Shérazade accompagne Julien au Louvre afin de découvrir, pour la première fois, les femmes d'Alger de Delacroix, elle se sent contrainte de se soustraire à l'image de l'odalisque reproduite dans les phantasmes de son accompagnateur. Cependant, Shérazade, depuis qu'elle s'est sauvée de la maison parentale, n'éprouve plus ce sentiment d'emprisonnement, refusant de se soumettre à cette image.

Par ailleurs, dans *Shérazade*, le prénom déclenche en général des réactions curieuses. En effet, même ceux qui n'ont jamais entendu parler des *mille et une nuits* sont saisis par l'étrange sonorité de ce nom accolé à ce personnage qui parle aussi parfaitement français qu'eux. Par ailleurs, même lorsque Shérazade n'est pas présente, la sonorité inhabituelle de son nom excite l'intérêt des autres. A titre d'exemple, au moment où elle est en fuite, ses parents tentent de la localiser en révélant son nom dans une transmission de radiophonie. Shérazade écoute les réflexions suivantes :

«Je voudrais bien la voir celle qui porte ce nom-là, si c'est pas un faux nom...parce que quand on s'appelle comme ça...Il répéta le nom plusieurs fois, s'interrompit pour donner le numéro de téléphone de la radio pour cette Shérazade, si elle voulait appeler on lui laisserait carte blanche, elle pourrait dire et faire tout, tout, tout...avec un nom pareil... » (*Shérazade*, p.34)

Cette réflexion qui appuie l'incertitude liée au nom de Shérazade relève de l'ironie qui incarne, toutefois, la légitimité et l'habileté de Shérazade à jouer le rôle de l'héroïne des *Mille et une nuits*. Ainsi, si elle veut persister à être l'objet du désir de l'animateur de la radio, il faut qu'elle joue le jeu. Shérazade tire son attirance de la contradiction qui confronte son prénom aux consonances arabes et son style de jeune beur affranchie.

Dans *Shérazade*, une importance capitale est accordée aux pseudonymes : elle se fait appeler tantôt Camille, tantôt Rosa. C'est une façon pour elle de paraître sous différentes composantes de son identité, mais également c'est une manière de se soustraire aux regards en se déguisant derrière des masques: « Ils ne savaient rien d'elle. Son prénom. Et encore, ils n'en étaient pas sûrs. Elle avait dit un jour qu'elle s'appelait Camille Z. Pierrot lui avait demandé de montrer ses papiers. Elle s'était mise en colère. » (*Shérazade*, p.47) Ce déguisement séduit aussi bien Shérazade que Pierrot qui est stimulé par la physionomie de la jeune fille et son audace. Dans des lettres qu'il lui envoie, il invente des prénoms qui lui correspondent :

« Il lui avait écrit une longue lettre qu'il avait déposée en évidence sur sa couverture rouge, mais chaque matin en jetant un coup d'œil par la porte entrouverte, il apercevait l'enveloppe au nom de *Shérazade*. Il en avait écrit plusieurs, une par jour, avec un nom différent chaque fois : *Rosa, Kahina, Olympia, Suzanna, Leïla, Roxelane*, mélangeant ainsi, à l'insu de Shérazade qui ne connaissait aucune de ces femmes célèbres, révolutionnaire, prophétesse et chef de guerre, odalisque, brigadiste italienne, poétesse arabe, sultane turque... » (*Shérazade*, p.48)

Avec les faux prénoms, Shérazade déconstruit son identité, replonge dans le vide, en vue de dominer cet espace confus et incertain entre les langues et cultures opposées, en effet c'est seulement là qu'elle peut se réinventer.

A contrario, le personnage principal de *PMF*, n'a ni patronyme (nom) ni autonome (prénom), Il est défini par la troisième personne du singulier « il » ou par sa fonction dans la famille « le fils » Par le biais de cette technique, l'auteure tend à renforcer le flou identitaire. Laronde confirme la visée de l'auteure :

« Non seulement l'anonymat ajoute-t-il une qualité mystérieuse et atemporelle au récit mais encore transforme-t-il l'histoire d'un individu en parabole sur l'exil et l'errance. L'anonyme dans l'exil, l'homme n'a ni prénom qui l'individualiserait ni nom de famille qui le

rattacherait à une lignée d'ancêtres. Il est en réalité sans identité spécifique. »¹⁵

Le nom est indispensable pour attribuer un cachet à l'identité, mais également il permet à celui qui le porte de faire partie prenante d'une communauté. L'absence du nom peut être, donc, envisagée comme une impossibilité d'intégration du beur au sein de la société française. Ce faisant, le fait de n'être doté ni d'un nom ni d'un prénom, mure le beur dans l'exclusion.

Quand on nomme quelqu'un cela traduit sa reconnaissance en tant qu'individu qui a sa propre identité. Le contraire signifie son inexistence. L'ensemble entraîne à la création de personnages aussi bien peu déterminés que surdéterminés : l'insuffisance de détermination provient du peu d'éléments qui constituent les personnages ; la surdétermination découle d'un nombre d'éléments essentiels qui annihilent la narration.

Dans *PMF*, le personnage semble, d'emblée, peu déterminé. Très peu d'informations sont fournies sur lui. Nous notons certains signes éparpillés et souvent fugaces. Ainsi, c'est une manière de passer sa vie personnelle sous silence : il incarne l'indétermination. Ce faisant tous les noms finissent par devenir identiques. En revanche, chacun souhaiterait jouir d'une identité. Les différentes façons de procéder donnent naissance à une confusion qui parasite la visée.

Dans cet espace démunie de repères, où les vérités vacillent, se poursuit la quête obscure d'une identité qui se construit. Notons que les noms donnés aux personnages, dans les récits à l'étude, collaborent à décrire des personnages éclatés où l'exclusion est fondée en fonction du lien qu'entretiennent signifiant et signifié.

1.3 L'Enfermement comme espace d'exclusion

L'enfermement nous est présenté comme étant l'un des axes les plus importants de *PMF*. Ce thème observé à partir du début du roman, nous révèle le mutisme d'un jeune beur. Le sentiment d'enfermement est caractérisé par la fuite où, celui qui en est victime, découvre une échappatoire.

¹⁵ Michel, Laronde. *Leila SEBBAR*, Paris : ED. L'Harmattan, 2003, p.75.

A travers ce mutisme traité dans *PMF*, Sebbar décrit toutes les manifestations de marginalisation, d'enfermement et d'exclusion qui résultent de l'immigration. L'auteure met en scène deux personnages principaux, dont la mère représentant la première génération d'immigré, et le fils incarnant la seconde. Un dialogue qui se déroule dans une cuisine, espace scénique par excellence, un espace clos, dépourvu de paroles. Le mutisme et l'enfermement sont assimilés à des paroles non prononcées, le silence se révèle comme étant une méfiance par rapport à la parole. De prime abord, l'enfermement exprime un égarement vis-à-vis des cultures qui l'entourent. Le fils, comme nous l'avons vu dans l'étude onomastique, est dépourvu de nom, il n'est désigné ni d'Arabe ni de Français, il nous est impossible d'accéder à ses pensées, approuve-t-il les assertions de sa mère ? Il s'enferme dans le silence. Il ne la regarde même pas, en revanche, il l'écoute, mais il appréhende ses attaques, le fils est un personnage sceptique : « il n'a pu éviter le regard de la mère, il sent qu'elle va l'agresser : il recule légèrement sa chaise, s'écarte de la table, à peine ; la mère le remarque, ne dit rien, sourit. » (*PMF*, p.16) Le fils est centré sur lui-même, ce qui le préoccupe, c'est la manière dont il gère son exclusion. Ce mutisme fait de l'exclu un personnage psychiquement inhibé : toute possibilité de réaction est suspendue. Souffrant d'un profond sentiment de rejet et de marginalité, il se réfugie dans son mutisme mais ce mutisme est un mal nécessaire dans la mesure où il lui permet de prendre une résolution vis-à-vis de son identité.

Ce jeune beur est à la recherche d'une autonomie, en effet ses déambulations et ses voyages lui permettent de forger sa personnalité, et par voie de conséquence ils lui ouvrent la possibilité de se libérer de ce mutisme qui le contraint à la réserve et à l'introversion. Cependant, à cheval entre deux cultures (occidentale et orientale) visiblement différentes, il est face à une double référence culturelle, celle du pays des parents (première génération d'immigrés) et celle du pays natal. Cette position est son souffre-douleur, il a conscience de cette binarité mais il est dans l'incapacité de prendre une décision.

L'enfermement ne concerne pas que le fils, la mère en souffre aussi : elle s'enferme dans un monde qui lui est propre, cet enfermement incarne sa passion pour les traditions algériennes : la religion et les us et coutumes. Tout au long du roman, la mère ne cesse de rappeler à son fils les traditions de son pays d'origine (l'Algérie), toutes les belles choses qu'il faisait en étant petit, telles que la récitation du coran et la pratique de

la prière. De manière indirecte, la mère rappelle son fils à l'ordre. Elle s'enferme dans la mémoire de son identité originelle, elle est considérée comme gardienne de celle-ci. Cette ferveur semblait convenir à son fils, en faisant abstraction à l'environnement français comme étant étrange et hostile. En dépit de l'écoute que le fils accorde aux propos de sa mère, il ne semble pas partager ses avis, mais il préfère garder le silence ou tout simplement sourire. Ce personnage se trouve dans l'espace de l'entre-deux, au carrefour de deux cultures, en attendant un *modus vivendi*, son mutisme demeure la seule échappatoire.

Le jeune beur se trouve partagé entre l'envoûtement de la société occidentale et l'emprisonnement des traditions, entre le permis et l'interdit, le dit et le non-dit. Dans la littérature de l'exil et plus précisément dans les fictions de Leila Sebbar, le jardin d'éden par association à la métaphore du jardin qui n'est pas toujours ce paradis terrestre d'où l'individu a été arraché représente parfois un aspect bien plus modeste comme celui de l'exil, de l'enfermement, il reflète un malaise. Ces jardins peuvent être le lieu privilégié du souvenir d'où rejaillit parfois l'espoir. Pour Mohamed, dans *CVA*, qui vit dans les cabanons des jardins ouvriers, son jardin devient l'espace symbolique de ses échecs et de ses vaines quêtes, mais il lui offre aussi paradoxalement, un refuge qui, même s'il n'a rien d'édénique, lui permet de se retrouver. De plus, le cabanon des jardins ouvriers est également un lieu où se déroule le combat que se livre Mohamed contre lui-même avant de se battre contre les autres. Par ailleurs, *PMF* traduit un autre aspect d'enfermement : le fils ne maîtrise même pas la langue arabe, sa langue originelle est réduite au silence. Ces fusions sont un terrain fertile pour appuyer la vision de l'enfermement, de l'exil intérieur ou de la réclusion solitaire. Subséquemment, des espaces de refuge se présentent comme un retour aux entrailles de soi.

Le coran représente l'enfermement par l'image de la caverne, celle-ci symbolise un abri de défense, de protection et de réintégration de soi. L'image de l'absence du père, dans les trois corpus, représente également une autre forme d'enfermement, en effet, l'exil intérieur se rapproche étroitement et particulièrement au concept de la folie, un terme qui n'est jamais manifesté dans le roman seulement le mot « *asile* » comme si, évoquer la folie était un sujet tabou qu'il faut impérativement éviter. D'ailleurs, l'asile est un thème récurrent presque dans tous les romans maghrébins. Le phénomène de l'enfermement est aussi représenté par le thème de la mémoire : la mémoire de la mère,

un thème vaste que nous allons tenter de développer par la suite, à travers *L'ailleurs comme espace d'évasion*. Leila Sebbar arbore un égarement dans le développement des thèmes, notamment celui de l'enfermement. Ce malaise est à l'origine d'une perte de repère dans l'amalgame démesuré des différences culturelles, linguistiques, religieuses et des différences dans les traditions. En revanche, elle montre son aptitude de distanciation par rapport à ce monde extérieur qui l'engage à créer un système interne, un monde imaginaire et des limites amplifiées par ses capacités individuelles. Cet aspect bien particulier, prouve, alors l'implication individuelle de chaque être par rapport à son propre enfermement.

1.4 La banlieue comme espace d'exclusion

Cette partie du chapitre se veut une étude de la spatialité, nous tenterons d'approcher l'espace de la banlieue qui est un territoire sans repères, espace des exclus, rejetés réellement ou symboliquement hors de la cité.

Les jeunes sont établis en banlieue ou plus précisément à la périphérie de la capitale, lieux qu'ils transgressent généralement et que l'on peut facilement assimiler à une fuite vers un espace qui ne leur est ni destiné ni permis. Dans les récits à l'étude, nous retrouvons le squat de Shérazade ou la cabane des jardins ouvriers de Mohamed, abris de fortune après leurs absences de leurs foyers familiaux. Ainsi, pour ces jeunes l'appropriation d'un espace qui ne les concerne point est pour eux une manière de faire face aux discours dominants.

« Le mot « Banlieue » est étymologiquement apparenté au verbe « bannir » ; or la banlieue est un lieu que l'on dirait « mis au ban » de cité puisqu'il rassemble les « exclus ». Les habitants de la ville intra-muros ne franchissent jamais le mur invisible mais bien réel qui sépare leur monde de cet autre monde à la fois lointain et menaçant »¹⁶

¹⁶ Kerbrat, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris : Ed.PUF, 1995.p.65

Marie-Claire Kerbrat explique dans *Leçon littéraire sur la ville* que :

« Jadis, l'enceinte protégeait et rassurait les citadins. Puis les bourgeois se mirent à craindre la « ceinture rouge ». Aujourd'hui on n'ose guère imaginer la haine déferlant en pleine ville, de même que les sauvages il ya deux ou trois siècles suscitaient chez les civilisés autant d'horreur que de fascination, de même que les « barbares » d'aujourd'hui suscitent chez les intellectuels diverses attitudes qui se traduisent par diverse représentations exotiques moralisantes, ethnographique ou provocatrice » Les banlieues sont extérieures (topographiquement), exclus (socialement), étranges (culturellement), abandonnées (administrativement) : les services publics n'y sont pas assurés, la police, dit-on, n'ose pas s'aventurer dans tel ou tel quartier. »¹⁷

L'espace parisien dans les récits, objet de notre étude, est sans aucun doute caractérisé par la dimension historique qui lui est conféré par le colonisateur. Michel Laronde met en exergue l'importance de la première ville de France comme espace dans le roman moderne. L'agencement urbain des communautés d'origine maghrébine en France et notamment à Paris découle de l'histoire coloniale. Michel Laronde fournit une configuration spatiale qui est un élément caractéristique du discours social. Ainsi, l'aspect concentrique de Paris aurait, d'après l'auteur, un rôle certes symbolique mais fondamental dans l'émission et la diffusion du discours. Ainsi, le centre représenterait le discours officiel tandis que ce qui est communément appelé la banlieue ferait figure de contre-discours. Cette banlieue où ces jeunes sont établis, représente le lieu qu'ils fuient pour atteindre le centre de la ville. Cette fuite dénote une exclusion et une transgression qui sont à l'origine d'un parcours marqué par l'injustice.

« Vous ne savez pas que la profession est infestée ... je dis bien infestée, des rats qui nous rongent. On est colonisé dans le taxi. Vous avez pas remarqué ? Ça se voit à l'œil nu [...] de plus en plus c'est des bougnoules, des chinetoques ... ça se reconnaît non ? Les basanés, les

¹⁷ Ibid. p.65

jaunes, quelques nègres, des antillais surtout, ceux-là ils disent qu'ils sont Français et ils nous marchent sur les pieds, à l'aise [...] les Français, y en aurait plus, plus du tout, plus un seul, ça deviendrait la minorité. » (CVA, p.251)

En ce qui concerne la question de la ghettoïsation, il est important de penser aux banlieues devenues incontestablement des ghettos empêchant l'intégration de ceux qui sont considérés comme étant des « étrangers », en dépit de leur naissance en France. Pire encore, les banlieues sont transformées en quartiers criminogènes. De ce fait, les jeunes sont animés par la rage car ils ont le sentiment d'être abandonnés. Rappelons que la majorité des immigrés de la première génération ont un niveau scolaire très bas pour la simple raison qu'ils viennent de pays pauvres, c'est pourquoi ils souffrent de problèmes liés au travail et au chômage. De surcroît, à cause de certains préjugés, une bonne partie d'employeurs excluent le fait d'employer un immigré ou un beur. Ils se retrouvent alors au chômage où se plient à accomplir de dures besognes refusées par les Français. Paradoxalement, les Français n'arrêtent pas de reprocher aux immigrés de leur voler le travail, ce qui rend la situation encore plus haineuse.

CVA, *PMF* et *Shérazade* sont des récits violents qui nous font pénétrer dans l'univers clos de la banlieue où se côtoient les immigrés venus du Maghreb. La banlieue constitue l'espace majeur des visages basanés et des cheveux frisés et où les personnages conservent un tant soit peu de liberté face à une société qui les rejette. Autrement dit la solitude, l'isolement et le sentiment d'étrangeté ne sont que le résultat d'un écart qui détruit toute possibilité de contact et creuse un abîme infranchissable entre les Français de souche et les beurs. Nous noterons, à titre d'exemple, le départ de Shérazade à la découverte d'autres horizons. Cependant, où qu'elle aille, même si c'est au bout du monde, Shérazade retrouve inévitablement la banlieue qui constitue un espace psychique, une sorte de prison mentale à laquelle les personnages ne peuvent échapper. Cette banlieue est celle des cités et des blocs où se situe un espace incertain, d'aliénation et d'enfermement réservé à ceux que l'on exclut. Sa situation et sa fonction relève de l'exclusion et de la marginalisation. Cet espace représente matériellement la marginalisation des immigrés face à l'hostilité de la France. Ce faisant, la France

reproduit le schéma colonial en opérant un transfert géographique. A ce sujet, Frantz Fanon observe cette scission de l'espace colonial par ces appareils oppressifs de l'Etat colonisateur :

« Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. Aux colonies, l'interlocuteur valable et institutionnel du colonisé, le porte-parole du colon et du régime d'oppression est le gendarme ou le soldat. (...), le gendarme et le soldat, par leur présence immédiate, leurs interventions directes et fréquentes, maintiennent le contact avec le colonisé et lui conseillent, à coups de crosse ou de napalm, de ne pas bouger. On le voit, l'intermédiaire du pouvoir utilise un langage de pure violence. L'intermédiaire n'allège pas l'oppression, ne voile pas la domination. Il les expose, les manifeste avec la bonne conscience des forces de l'ordre. L'intermédiaire porte la violence dans les maisons et dans les cerveaux du colonisé.»¹⁸

Dans la banlieue française, on inflige à l'immigré de faire ce qu'on a inculqué à son peuple pendant la colonisation dans le pays d'origine : « La première chose que l'indigène apprend, c'est rester à sa place, à ne pas dépasser les limites.»¹⁹ Les médias, l'idéologie politique et l'école jouent aussi un rôle prépondérant quant à la domination des habitants murés dans la banlieue. Cette idéologie politique, scolaire et médiatique se complète réciproquement dans le but de dominer les immigrés. La première idéologie consiste à catéchiser les bandes racistes à des actions violentes. Elle persuade les citoyens français que la France a tous les droits d'un pouvoir colonial. La seconde idéologie aborde les sujets de l'immigration seulement d'un point de vue péjoratif, c'est le cas de la délinquance : « La cocaïne commençait à coûter cher. Lorsqu'ils ne pouvaient pas en avoir à des prix intéressants, ils s'en passaient. Ils avaient appris à Shérazade à fumer et à distinguer l'herbe frelatée qu'elle brûlait aussitôt. » (*Shérazade*, p.49) La peur est à l'origine de ces comportements pernicieux. La dynamique de la peur se situe entre le refus des jeunes beurs et leur acceptation dans un espace où ils se

¹⁸ Frantz, Fanon. *Les Damnés de la terre*. Paris : la découverte, 1961, p.27.

¹⁹ Ibid. p.31

sentent rejetés : la source de la peur est traduite par le manque de considération et l'attitude ethnocentriste affichés par les Français, à l'égard des jeunes beurs. Dans *PMF*, Samira et toutes les beurettes ont abandonné leurs cités : un espace d'enfermement et de claustration ; celui du silence. En effet, cet enfermement ne peut exister que dans la contrainte extrême exercée sur la parole féminine ; celui de la peur dans laquelle tant de jeunes filles et de femmes sombrent ; celui enfin, de l'égarement et de la révolte. Se réfugiant dans la rue, leur fuite est due aussi à une blessure identitaire, mais à partir du moment où le traumatisme se fait « fuite », c'est à ce stade de l'affranchissement que les beurs sortent alors de leur « ghetto » pour entamer une négociation, quant à leur devenir dans la société dominante dans laquelle ils vivent. *PMF*, se passe dans une maison de la banlieue, et précisément dans une cuisine ; cet espace qui représente l'hermétisme où les regards sont impénétrables. C'est, d'une part l'espace, par excellence, de la réclusion féminine, et d'autre part son royaume où elle règne comme détentrice d'une mémoire vivante, devenant également la prison de celle-ci. L'enfermement est vécu aussi par le père qui se trouve à l'asile : une absence symbolique de l'identité algérienne : un espace pour conjurer la sanction sociale :

« La banlieue est désignée de ghetto, ce terme désigne l'existence de frontières au sein de la ville ; autrement dit celle de la fracture sociale. Cette expression suggère deux métaphores qui rendraient compte de ce que devrait être et la ville et la société. La première métaphore, c'est celle de l'organisme : « on parle du corps social, du corps politique. Il n'est pas rare qu'une ville soit personnifiée : la place de la concorde est ornée de huit statues allégoriques représentant chacune une ville de France (Brest, Rouen, Lille Strasbourg etc.). »²⁰

Cette représentation anthropomorphe illustre l'organisation propre à tout organisme. Mais les villes perdent leur identité et sont souffrantes ; singulièrement parce que les organes ne sont plus aussi unis les uns aux autres, et que le corps social est

²⁰ Kerbrat, Marie-Claire. Op.cit.p.67

fracturé : d'un côté les « inclus » de l'autre les « exclus. » La deuxième métaphore est celle :

« Du tissu urbain on parle couramment du tissu social comme du tissu urbain. Une ville est en effet un réseau de voies, un réseau de service, un réseau de vies. Mais si le tissu social tend à se distendre puisque les exclus sont ceux qui passent à travers les mailles du filet, le tissu urbain au bord effilochés, s'est déchiré là où, jadis, les « fortifs » affirmaient la force de la cité. »²¹

Les immigrés algériens en France constituent une population qui rencontre des difficultés particulières en matière d'intégration à la société française. Nous constatons chez Leila Sebbar l'évocation des banlieues. Celles-ci, sont présentées dans tous ses romans, « la banlieue toujours. » (*PMF*, p.7) Ces banlieues sont caractérisées par un clivage spatial basé principalement sur des motifs raciaux. La ségrégation spatiale s'accompagne d'un racisme brutal qui atteste du rejet absolu de l'Autre. Les romans sebbariens reflètent la réalité des rapports sociaux dans les banlieues françaises, dans toute leur brutalité et dépeignent des personnages en proie à l'oppression sur le plan familial et social. *PMF* est un texte qui fait état d'une cohabitation entre français et immigrés aussi, vécus sous le signe de la défiance, de la haine et de la violence. « il a claqué la porte[...] il a dit qu'il se sauverait, ou qu'il se tuerait, ou qu'il tuerait les surveillants. » (*PMF*, p.12) Comme nous venons de le voir plus haut, les jeunes beurs sont perçus comme des délinquants et qualifiés de voyous qui passent leur temps dans les couloirs du métro à chercher des proies faciles telles que les femmes et les vieux, « son frère a peur de revenir à la maison parce qu'il est avec une Française et aussi parce qu'il a été en prison ; il a voulu voler des vieux. C'est pas bien ...Tu vois, il est allé en prison plusieurs mois » (*PMF*, p.88)

La crainte de se faire attaquer par les jeunes issus de l'immigration et le sentiment d'aversion des Français conduisent à l'exclusion. Le narrateur nous dépeint des situations où les Français se méfient des enfants d'immigrés de crainte que leurs enfants ne soient influencés par ces derniers, par leur religion notamment :

²¹ Ibid. p.67

« Tu es propre c'est bien, mais tu étais musulman quand tu étais petit, tu le disais toi-même aux petits Français et tu leur apprenais à faire ce qu'il faut ... Certains t'ont imité ... Des mères sont venues me demander pourquoi leur fils refusait de manger du cochon, et pourquoi le soir avant de s'endormir, il faisait pointer vers le plafond l'index de la main droite. Moi je riais et je leur disais que leur fils serait bientôt prêt pour être circoncis, en même temps que le mien; elles poussaient des cris d'horreur, elles prenaient leur voix pointue et partaient en disant-Jamais de la vie, vous m'entendez, jamais de la vie. » (*PMF*, pp. 60-61)

L'hostilité des Français vis-à-vis des immigrés et de leurs enfants est prédominante dans le texte et témoigne d'une réalité sociale violente. Alors que la différence existe d'emblée, dans l'opposition culturelle et sociale mais aussi entre le centre et la banlieue. *PMF* est un espace imprégné de cités, cette opposition cité/centre se place toujours dans le contexte de l'immigration. Il s'agit d'une description qui dénonce l'exclusion et la véhémence des Français à l'égard des beurs.

L'espace de l'Autre (le Français de souche) représente un danger pour le beur, il refuse de s'y aventurer tout seul. Nous remarquons le phénomène de la marche en groupe. Rachid Djaidani en fournit le motif dans son roman *Boumekoeur* : « parce qu'on est entre nous dans la même galère. »²² Même en intégrant les Autres, « dans leur bande ce sont pour la plupart ceux dont les vieux étaient comme les (leurs), des prolos du bas de l'échelle. »²³

A partir de là, nous pouvons affirmer que le beur est dans l'incapacité de s'approprier la rue, sous prétexte qu'elle demeure un espace de l'Autre. Il peut y traîner en bande refusant d'être enfermés dans la cité, où l'Autre l'a placé par une espèce de « mise en dehors » par rapport à son espace. De ce fait, la rue se transforme en un subterfuge par rapport à cet enfermement et à l'autorité parentale. C'est « là où il

²² Rachid, Djaidani. *Boumekoeur*. Paris : seuil, 1999, p.134.

²³ Ibid. p.135.

se consume dans un ressentiment nourri d'aigreur, contre sa famille et la société française. »²⁴ La rue est aussi l'espace de la délivrance et de l'errance.

Dans le même esprit que le roman de Djaidani, ceux de Sebbar traduisent un cri et un écrit de malaise et de rejet vécus par les jeunes adolescents. Il s'agit de l'écriture de la marginalisation spatiale et de la revendication identitaire. La banlieue est représentée comme un espace d'exclusion ce qui nous mène à dévoiler son influence sur les personnages exclus. De ce fait, cet espace purement symbolique ancre les récits dans le réel et il constitue à la fois un espace carcéral et un espace ouvert à la liberté. Sebbar fait donc de la banlieue un espace d'isolement où une kyrielle d'immigrés, tout azimuts, est séquestrée, tourne en rond dans une spirale qui va de la périphérie au centre, puis vice et versa : cet univers clos représente la solitude, la souffrance faisant plonger les personnages dans un climat d'insécurité. Henri Mitterrand fait de l'élément spatial un élément crucial sans lequel aucune action n'aurait eu lieu: «L'espace est un opérateur par lequel s'instaure l'action [...].La transgression génératrice n'existe qu'en fonction du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe les marques géographiques et les marques sociales. »²⁵ Dans les récits de Sebbar, le narrateur nous plonge d'emblée dans un espace romanesque dont la fonction ne réside pas dans les choses elles-mêmes mais dans la manière de charger ces choses d'un sens second. Selon Yves Reuter « Les fonctions des lieux sont multiples, ils s'organisent et produisent du sens. »²⁶

Nous avons identifié dans *CVA*, des lieux de confinement qui s'opposent aux lieux d'évasion autour desquels s'organise l'espace du texte et tel qu'il est montré dans le tableau suivant:

²⁴ Ibid. p.138.

²⁵ Mitterrand, Henry. *le Discours du roman*. Paris : Ed. Puf, 1980, p. 201.

²⁶ REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed. Nathan, 2000, p. 56.

| Espace d'évasion | Espace de confinement |
|----------------------------|--|
| -Le cabanon -La rue | -La maison des parents du héros -Le café –restaurant de Kader et Simone -La librairie d'Eve et Rosa -Chez le bouquiniste Jean-Luc -Le café –chantant |

A Mohamed correspond le lieu d'évasion et aux autres personnages celui du confinement. En effet, le héros en perpétuel mouvement, traverse ces lieux de confinement. Ses déplacements se limitent à des escapades autour d'un centre de fixation interne : la banlieue de Paris où tous les personnages s'y retrouvent. Le héros accompagne ses errances d'un arrêt pendant lequel il rencontre des hommes et des femmes. Ces arrêts nous installent dans un espace scénique. En l'occurrence, dans le café chantant, dans la librairie d'Eve et Rosa et dans le café-restaurant de Kader et Simone :

« Mohamed prend son bol, le beurre, le couteau, la petite cuillère, le sucre, les dépose sur le comptoir. Simone lui donne une éponge. Il nettoie la table, passe un torchon pour qu'elle soit bien sèche et s'installe. D'une chemise cartonnée, il sort son matériel de travail, des feuilles, des photos, des étiquettes, des enveloppes. Dans la poche de son blouson, il prend de la colle et des ciseaux. » (CVA, p.128)

Chaque espace révèle une fonction, Christiane Achour évoque « des espaces signifiants » lorsqu'elle affirme: « L'espace est à la fois indication de lieu et création narrative ; le déroulement narratif peut lui-même faire surgir du décor qu'il a planté, de nouveaux espaces signifiants. »²⁷ L'appartement du bloc de la cité est un espace clos

²⁷ ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG. *Convergences critiques*. Alger : Ed. OPU, 1995, p.208.

que le héros réintègre occasionnellement. C'est un lieu de sécurité éphémère où il ne retrouve personne.

« Mohamed est sûr que la maison est vide. Même Melissa n'est pas là. Elle lui a dit la veille qu'il n'y aurait personne. Il a la clé : c'est Melissa qui l'a fait faire pour lui. Aida ne le sait pas mais elle s'en doute. Mohamed est entré à la maison sur la pointe des pieds, comme s'il arrivait dans une famille endormie. » (CVA, p.111)

De temps à autres, Mohamed retourne dans la maison qu'il a quittée, le héros a ce besoin permanent de revenir dans son lieu d'origine « la maison de ses parents », Gilbert Durant fait de la maison un doublet du corps : « La maison va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison et finalement du giron maternel. »²⁸ La rue, en revanche, est un lieu ouvert : un espace d'évasion, d'errance, d'insécurité et de course/poursuite : « Il court. Il ne s'essouffle pas. Il sait courir longtemps sans regarder derrière lui. Il perdrait les secondes qui le mettent à distance d'éventuels poursuivants. » (CVA, p.24.) Le récit se poursuit avec une image de va- et -vient qui devient comme une obsession dans la pensée de Mohamed. Ce va-et-vient imaginaire entre deux espaces ici /là-bas caractérise la vie psychique de tout exclu. « L'entre-deux » s'avère être un déclencheur nostalgique. Ainsi pour lui, la police, la milice et le père sont là pour marquer un sentiment d'hostilité et de violence du dehors. Un espace de non-liberté contrôlée par tous ces hommes à commencer par son géniteur.

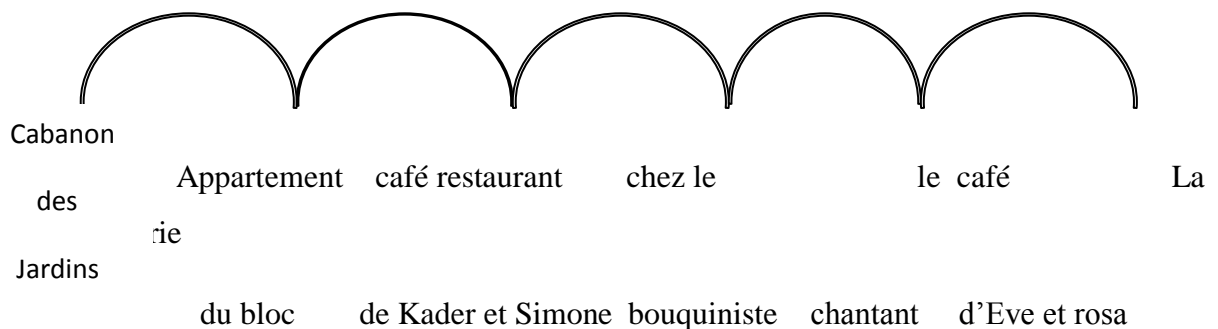
« Le père avait frappé fort, mais Mohamed n'avait pas pleuré. Son père ne l'avait pas laissé s'expliquer et depuis ce jour Mohamed, dès que son père rentrait du travail, allait dans sa chambre et n'en sortait que lorsque son père allait se coucher. Cela dura jusqu'au moment où Aida décida de l'envoyer chez la tante. Le lendemain soir, Mohamed passait la nuit chez un copain. » (CVA, p.34)

Mohamed est contrôlé de toutes parts, c'est un personnage condamné à vivre dans la fuite, c'est une épreuve d'humiliation de la part des policiers qui ne manquent

²⁸ Durant, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Ed. Dunod, 1992, p.277.

pas, dans la plupart du temps, de l'agresser psychologiquement. Cette pression psychique cache des émotions négatives qui les rendent incapables d'agir. Dès lors il s'aménage un lieu-refuge " *Le cabanon des jardins ouvriers*". C'est un lieu d'évasion clos. Le plus souvent la figure de l'enfermement s'oppose à celle de l'ouverture. Dans cette même optique, Charles Bonn affirme : « Une clôture n'existe que par rapport à un extérieur, ou même à un envers, qu'elle récuse et qui la fonde. »²⁹ De ce fait, l'espace d'évasion se présente comme un espace hostile, violent et angoissant. « Personne n'est entré. Souvent il pense qu'un jour... mais ce soir tout va bien. Tout est en place. » (CVA, p31) L'espace de confinement constitue pour Mohamed une halte après une longue errance. Le récit respire par cette course/ errance / arrêt que nous avons schématisé comme suit :

Errance



Lieux

²⁹ BONN, Charles. *A propos de la répudiation de Rachid BOUJEDRA, le roman algérien de langue française*. Paris : Éd. L'Harmattan, 1985, p.258.

Cette diversité des lieux traversés par Mohamed, ces images disparates qui défilent sous nos yeux font de lui un personnage instable vivant une exclusion qui le maintient en marge de son héritage culturel. Mohamed représente l'exil dans son pays natal. Cette instabilité spatiale renverrait *Ipsa Facto* à une instabilité psychologique. Par ailleurs Mohamed traverse des territoires hostiles à la recherche de soi. Il parcourt un monde et sur son chemin, se croisent des espaces qui disparaissent les uns après les autres. La question ici n'est pas tant de rechercher un nouveau refuge que de fuir. Le cabanon, pendant des moments d'accalmie, la nuit surtout, devient un lieu d'introspection, du retour sur soi : « Mohamed ne ferme pas la porte du cabanon [...] Il fait nuit. Mohamed a toujours dans sa poche un briquet avec Marilyn dessinée dessus [...] Il pousse la porte, tout est en place. » (CVA, p.31) Pour reprendre les mots de Céline, la nuit est souvent symbole de mort, image de la fin. C'est autant de termes qui renvoient à une unique idée, perte de la vie, perte de soi. Le cabanon marque également la réalité de l'exil, c'est le refuge précaire situé à la périphérie de la ville. Mohamed est l'étranger, il porte la marque de la différence, il est coupé de la société à laquelle il ne peut pas s'identifier. De plus, pendant son interminable errance, Mohamed rencontre des hommes et des femmes qui sont implantés dans des espaces purement professionnels.

- Simone et Kader ───────────────────▶ Le café-restaurant

- mini ───────────────────▶ Le cinéma

- Jean Luc ───────────────────▶ Le bouquiniste avec une arrière boutique faisant
Office de laboratoire de développement de photos

- Rosa et Eve ───────────────────▶ La librairie

- Le vieil homme ───────────────────▶ Le café chantant

Dans CVA, l'odorat, le goût et la vue semblent être des éléments vivants dans ce milieu. Ces trois sens nous font connaître cet espace de la banlieue avec ses senteurs culinaires, ses goûts orientaux.

« Les poivrons sont grillés à point, elles enlèvent la peau, les graines qu'il ne faut pas retirer avant de les suspendre à des cordelettes sur le balcon et dans la cuisine [...] De la rue Mohamed a senti l'odeur qu'il aime, une odeur qu'il ne cherche même plus à retrouver dans le quartier des pavillons. Une fois, il a cru sentir des oignons frits, le poivron et la tomate. » (CVA, p.211)

A n'importe quel détour de la banlieue, une perception sensorielle du présent convoque une certaine image du passé. Il est bon de souligner que la nostalgie est intimement liée à la sensorialité, comme le précise Lya Tourn :

« L'exilé languit après la couleur du ciel de son enfance, après les images du paysage familier gardées au fond des yeux, après les recoins bien-aimés et mille fois parcourus..., après les sons et les musiques, les odeurs et les parfums évocateurs, les goûts propres à la nourriture du pays natal. »³⁰

Les personnages sont vite imprégnés de ce microclimat et semblent revivre pleinement leur passé, sur leur terre d'origine. La perte du pays d'origine est assimilée à la perte de l'être le plus cher « *travail de deuil*. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud accorde une place privilégiée à la perte du pays d'origine dans la définition du deuil. L'emploi en psychanalyse de la perte équivaut au regret et à l'absence. En effet, le manque est animé par le désir obsédant de reconquérir la terre des origines :

« Venez à midi pour la chorba de Simone, ses amis ont pensé qu'il plaisantait, mais à l'odeur ils ont compris qu'ils mangeraient presque la chorba de leur mère, l'un d'eux a reniflé en fermant les yeux une odeur qu'il connaît bien, mais qu'il ne sent jamais dans les chantiers ni dans le béton. »(CVA, p.123)

L'ère géographique et sociolinguistique de la banlieue française semble dicter la limite de ce lieu. Toutes les communautés se retrouvent murées dans cet espace. Toutes races confondues cohabitent par affinités linguistiques et ethniques. Il est à noter que

³⁰Lya, Tourn. *Chemin de l'exil, vers une identité ouverte*. Paris : Stock, 1997, p.52.

l'apparition d'autres lieux que le narrateur évoque, prétend à des espaces plus lointains au point où Mohamed utilise un globe terrestre pour localiser le lieu: « Dans le cabanon, Mohamed regarde Minh, sa grand-mère d'Asie, Mina, mà d'un pays lointain. Sur le globe, il a vu le Vietnam tout petit à côté de la Chine, une bande de terre longue et mince en Extrême-Orient. » (CVA, p.77) En outre certains noms de lieux donnent l'illusion de la réalité: « Elle voyage à cheval et s'arrête à chaque fois à Aflou, dans le djebel Amour chez des amis. C'est là qu'elle a acheté le beau tapis de haute laine. » (CVA, p.229).

En somme, le roman est bâti sur deux espaces : le premier est abstrait c'est l'Algérie et le Vietnam (lieux mythiques construits par l'imaginaire des personnages). Ils symbolisent la pureté des origines. Le second est concret, la banlieue française que l'on pourrait assimiler à un tapis bariolé où se trouve une multitude de races et de langues, une société cosmopolite. Le héros est implanté dans un lieu qui n'est pas un topo mais un lieu construit par l'univers romanesque. Il prend une signification allégorique : l'allégorie du métissage qui influe sur le héros-mosaïque.

Au terme de ce chapitre, il est aisé de constater qu'à ce stade de notre étude, les personnages des trois romans soumis à l'analyse sont définis comme étant actifs. Ils sont au centre de l'histoire tout en étant à l'arrière plan. Les personnages doublement étrangers par leur physionomie, présentent une identité structurée à partir de leur statut culturel : ils sont étranges et donc étrangers et autres. Cette altérité conduit aux attitudes les plus exacerbées. Les héros partagent avec les autres personnages l'air furtif et les rapides allées et venues. Ils ont de surcroît, l'air énigmatique ainsi que la paisible assurance et l'économie de la parole.

Chapitre II
L'étrangeté de l'être

2.1 Le mythe de l'être étrange

Le visuel constitue le thème central des textes sebbariens, servant ainsi de motif de la quête de soi en prenant en compte le regard de l'Autre (le Français de souche). Sartre considère l'Autre comme un élément essentiel par rapport à la définition de soi qui ne se réalise qu'en se basant sur le regard d'autrui :

« Et lorsque je pose naïvement qu'il est possible que je sois, sans m'en rendre compte, un être objectif, je suppose implicitement par là même l'existence d'autrui, car comment serais-je objet si ce n'est pour un sujet ? Ainsi autrui est d'abord pour moi l'être pour qui je suis objet, c'est à dire l'être par qui je gagne mon objectivité. [...] Et dans l'épreuve du regard, en m'éprouvant comme objectivité non révélée, j'éprouve directement et avec mon être l'insaisissable subjectivité d'autrui. »³¹

Selon Sartre, il n'est pas possible de se proclamer « sujet », sans que l'Autre n'existe. Le rapport d'interdépendance entre l'objet et le sujet du regard est inhérent. L'Autre est celui qui marque les limites de l'identité. Surtout, ne pas trop s'exposer au regard de l'Autre, ne pas tenter de l'offenser par sa seule présence dans son champ de vision. Ce sentiment de ne pas appartenir à une communauté engendre chez les jeunes beurs une appréhension qui les conduit inévitablement à se protéger en sanctionnant cette société qui leur témoigne de la malveillance et du mépris. Victimes de leur inadaptation à tout ce qui représente l'ordre, les jeunes adolescents optent pour la rébellion, la révolte en devenant, dans la majorité des cas, des insurgés, malgré eux.

Il est à noter que le rapport de Shérazade et Mohamed aux autres personnages dépasse ce simple cadre. Si nous prenons en considération le concept d'« objet » afin de définir le lien qu'entretiennent l'exclusion et le regard de l'Autre, l'aspect physique des adolescents qui inspire l'exotisme exprime leur altérité quant aux personnages qu'ils croisent tout au long de leurs rencontres. Mohamed désoriente par l'association de ses cheveux frisés et de ses yeux bridés : « Mohamed était le seul à avoir des cheveux si noirs et si bouclés, le seul des sept enfants à avoir les yeux si bridés, les yeux de sa

³¹ Jean-Paul, SARTRE. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 309-310.

grand-mère du Vietnam, Minh » (CVA, p.37) L'étrangeté est également illustrée par l'irrégularité des traits : le brassage des traits maghrébins et asiatiques surprend les vieux ouvriers dans un café de la ville au moment où ils interpellent Mohamed : « - Comment tu t'appelles? - Mohamed. [...] Momo comprit, aux mimiques des hommes qu'ils s'étonnaient de ses yeux. Il dit : - Ma grand-mère paternelle vient de loin. » (CVA, p.164)

Cette physionomie étrange et inhabituelle de Mohamed n'est pas une cause pour que les ouvriers du café repoussent le jeune adolescent. Au contraire un lien vient de se tisser entre eux. Notamment au moment où il émet le vœu de manger de la galette qui est le symbole de l'espace naturel, le « bled », c'est une occasion pour eux de dévisager Mohamed. Celui-ci incarne les mélanges et les croisements qui sont à l'origine de la colonisation française, sans oublier la guerre d'Indochine, pendant laquelle bon nombre d'Algériens y ont participé sous la colonisation française. Les hommes du café se remémorent ces instants :

« Un village oranais et même un quartier d'Oran où les enfants ressemblaient à cet enfant-là. [...] Des Algériens qui avaient fait la guerre d'Indochine étaient revenus en Algérie, dans leur région natale avec des femmes vietnamiennes. Ils avaient eu des enfants aux prénoms asiatiques ou algériens qui parlaient l'arabe et le français comme tous les enfants algériens. » (CVA, p. 164)

Nous assistons ici, à un mouvement d'identification dans la mesure où le jeune adolescent porte de l'intérêt aux histoires racontées par les ouvriers du café qui partagent avec Mohamed des traits culturels communs. Le mouvement de dissociation est marqué par l'absence du lien de parenté avec les vieux. Cela lui permet de se fondre au milieu de ces hommes qui sont devenus ses amis « qu'il connaît depuis qu'il a quitté la maison de sa mère. » (CVA, p.162) L'enfant métis né d'une union mixte alliant l'Algérie au Vietnam engendre la tragédie psychologique. C'est un intérêt certain pour le double héritage de la culture qui correspond à cette double quête de la réappropriation mémorielle et identitaire.

Le même schéma se reproduit quand Mohamed commence à fréquenter le bistro, Kader et Simone, un couple mixte dont les enfants sont également « des croisés [...] ou des coupés » (CVA, p.120), symbole de l'union de la Française et l'Algérien. Simone, la gérante du bistro, maternelle Mohamed : un substitut de la mère qu'il a laissée derrière lui. L'étrangeté dont le jeune garçon est investi, ne le détourne pas du processus d'évolution au milieu d'un monde empreint de diversité culturelle, mais paradoxalement de xénophobie et de crainte de l'Autre. Le pays natal de Mohamed est la France, son grand-père est algérien et sa grand-mère est vietnamienne, serait-il possible de le partager en deux, simplement parce qu'il a hérité deux langues et deux cultures. Cela révélerait que quand on hérite deux ou plusieurs cultures, on devient dans l'incapacité d'assumer tous les constituants qui forment l'identité, ou on se constitue une identité alambiquée, mais harmonieuse, tout en restant déchiré de l'intérieur : « L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées », ³² affirme Amin Maalouf.

A supposer que des individus soient nés d'un mariage mixte, nous réfutons que l'identité soit indivisible, et que nous tous avons une identité unique, que divers éléments façonnent et avec lesquels nous sommes en contact, c'est le cas du mode de vie, des liens familiaux, des convictions, de la langue et des penchants culinaires et artistiques. Cependant, cette multitude ne doit sous aucun prétexte compartimenter ce qui est indivisible.

« La schizophrénie ne résulte pas du fait que l'individu est divisé en deux ou en trois par ses appartenances multiples, mais plutôt du fait qu'en tout homme et en toute femme se rencontrent, s'entrelacent et rivalisent des appartenances parfois antagonistes qui contraignent l'individu à des choix douloureux et déchirants. » ³³

L'extrait précédent nous révèle que deux mondes contradictoires cohabitent généralement de manière impressionnante. Selon le dictionnaire *Petit Robert*, une définition nous est fournie sur les symptômes fréquents de la schizophrénie :

³² Amin, Maalouf. *Les identités meurtrières*. Grasset et Fasquelle, 1998, p. 10

³³ Ibid. p.12

« désagrégation psychique, ambivalence des pensées, des sentiments, conduite paradoxale et repliement sur soi. »³⁴ Nous retrouvons ces symptômes chez les Beurs contraints à vivre entre deux cultures. Le phénomène de schizophrénie se résume alors dans un « ni... ni... », plus précisément « ni arabe, ni français ».

Dans *Shérazade*, La couleur de ses yeux génère le questionnement sur son identité. En effet, Ses yeux verts ne répondent pas au type « oriental » dont la jeune fille est investie. Julien est rapidement saisi par les yeux verts de la jeune héroïne et décide donc de l'aborder en lui attirant son attention sur sa ressemblance avec Aziyadé, l'odalisque turque : « Elle avait des yeux verts, comme vous » (*Shérazade*, p.10) Il apparaît clairement qu'elle ne correspond pas aux suppositions de ceux qui la regardent. Le rapprochement entre les traits physiologiques et l'origine géographique opérés par les autres est remise en question et installe le doute. Mohamed et Shérazade sont considérés comme des objets à caractères curieux s'écartant ainsi des normes. Ils deviennent, à un moment ou un autre de la narration, objet du regard ; ils sont dévisagés par les autres personnages, qui repèrent en eux les signes d'une culture étrange.

En dehors de l'apparence physique des exclus, ils sont également installés comme objets du regard vis-à-vis de la loi, puisque leur fuite qui est à l'origine de l'exclusion s'effectue illégalement. Le titre même du roman, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* indique le signalement de la disparition de la jeune fille par son père. Le départ de Mohamed par contre, est provoqué involontairement, par Slim (son père) le héros considère inconsciemment que son propre père est à l'origine de l'instabilité spatiale dans laquelle il se trouve. Les policiers Mercier et Bonin sont les ennemis jurés de Mohamed et jurent par tous les saints de rattraper le héros. La haine exacerbée de ces deux personnages va jusqu'à employer des termes péjoratifs pour désigner le sujet « ce zoulou de merde. »(C.V.A, p.235) Une milice des pavillons vient se joindre au projet des policiers et traquent à leur tour le héros. Mohamed (le sujet) est victime de l'exclusion et de la précarité sociale. En tant que beur, il est en délicatesse avec les autochtones du pays natal et la justice. Il est recherché par l'inspecteur Laruel dans le cadre de l'affaire des jardins ouvriers (la police est à la recherche d'un jeune

³⁴ Le Nouveau petit Robert, p.297.

ayant élu domicile dans les jardins de la cité) et par une milice de voisins racistes qui tentent de régler le problème d'eux-mêmes. En développant la dynamique du regard dans le lien hiérarchique du pouvoir de l'état sur le peuple, Michel Foucault maintient que : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraint par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui il s'applique. »³⁵

La pulvérisation du Panopticon observé par Foucault autour des relations entre le Pouvoir et le public permet également de réfléchir sur la notion du regard posé par la loi sur les jeunes exclus. L'aspect de l'espace urbain où les jeunes errent emprunte, d'après Michel Laronde, le modèle panoptique présenté par Foucault :

« La figure architecturale du Panopticon a pour principe une tour centrale ouverte sur des bâtiments périphériques percés de fenêtres de part et d'autre [...] dans l'axe de l'œil central (la tour), et qui permettent au Regard produit par l'œil central d'être centrifuge, donc de s'exercer sur la périphérie ; mais la tour étant protégée du regard externe [...], le regard excentré ne peut en contrepartie être centripète, ne peut donc s'exercer de la périphérie (l'anneau) vers le centre (la tour). »³⁶

Foucault décrit parfaitement l'espace de Paris avec son aspect concentrique où des comportements purement racistes sont à l'origine des contrôles d'identité provoqués par la police. Il est toutefois, évident que Shérazade et Mohamed ne s'inclinent pas devant cette position du regard panoptique. Au contraire, ils inversent les rôles en s'écartant obstinément de celui-ci. Etant donné que l'issue des romans admet que les exclus sont inlassablement en fuite, nous pensons donc que le regard porté sur le beur, dans les récits de Sebbar montre un rapport dynamique. Comme le dévoile Azouz Begag, « la visibilité de l'Étranger dans l'espace urbain est une caractéristique fondamentale du vécu de la migration. »³⁷ On y perçoit l'étranger comme un élément perturbateur qui n'inspire aucune confiance, engendrant par conséquent chez celui qui

³⁵ Michel, Foucault. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 201.

³⁶ Michel, Laronde. *Autour du roman beur immigration et identité*. Paris : Ed. L'harmattan, 1993. p. 95.

³⁷ Azouz, Begag et Abdellatif, Chaouite. *Écarts d'identité*. Paris : Seuil, 1990, p. 55.

l'observe le désagrément et l'appréhension. Kristeva, note en revanche que l'Autre, envers lequel on semble se dissocier à tout point de vue, présente :

« 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. »³⁸

C'est le cas de Laruel qui, à force de cumuler les traces de Mohamed, finira par s'apercevoir qu'il s'identifie à celui-ci. Ce faisant, Laruel se prend d'affection pour Mohamed ainsi, une curieuse amitié s'établit mais à sens unique au point où l'inspecteur en arrive à appréhender l'arrestation de l'enfant. L'intérêt de l'inspecteur grossit les personnages des deux policiers et met en valeur la différence de leur chef. Dès le début du roman, l'inspecteur manifeste l'envie de voir celui qui habite dans les jardins des ouvriers: « - Génial... votre sauvage est génial. Si vous le retrouvez vivant, je veux le voir, absolument. » (CVA, p.14) A chaque fois, Mohamed n'est pas identifié, il brouille les pistes par la collection d'objets hétéroclites. Le policier pense qu'il s'agit d'un Arabe en découvrant des inscriptions en arabe durant la fouille de la cabane. A ce moment là, il fait l'examen de son passé durant lequel il a vécu en Algérie pendant la guerre et où il a aimé une femme qu'il a dû quitter. La description psychologique du personnage laisse entendre que l'inspecteur s'écarte de son équipe ; il s'isole et ne s'identifie pas à Bonin et Mercier (ses lieutenants) qui sont décrits moins profondément que Laruel et à travers lesquels le roman prend des dimensions raciales. Le lien qui unit Laruel à Mohamed est confirmé et vient soutenir la pensée de Kristeva à propos de la place de l'Autre au niveau de la construction individuelle de l'identité.

En dépit des efforts acharnés de la milice composée par des voisins obstinés à traquer Mohamed, ils ne parviennent pas à le rattraper. Celui-ci inverse les rôles et se

³⁸ Julia, Kristeva. *Étrangers à nous-mêmes*. Cité par Jean-Louis Hippolyte dans « Storytelling of the Run in Leïla Sebbar's *Shérazade* », dans *Maghrebien Mosaic : A Littérature in Transition*, sous la direction de Mildred Mortimer, Boulder, Lynne Reinner, 2001, p. 294.

met à observer ses assaillants. C'est ainsi que nous assistons à une dynamique, observant vs observé, qui fonctionne à contre sens dans le récit du héros de *CVA* ; elle installe, comme l'affirme Michel Laronde une sorte d'opposition à l'égard des constructions institutionnelles, assimilant l'exclu en fuite à un *infiltrateur*³⁹ apte à interroger les instances discursives tentant de l'enfermer et de le régulariser vis-à-vis de la loi. Tout comme Mohamed, Shérazade échappe au regard de la loi mais contrairement à lui, au lieu de cacher son existence, la jeune héroïne camoufle son identité afin de déjouer les différents systèmes qui essaient de l'assujettir à l'autorité du père qu'elle a quitté. L'ambiguïté identitaire se limite à la substitution de son prénom à d'autres prénoms à consonance occidentale. C'est une façon pour elle de se fondre dans la masse. La couleur de la peau et des yeux ainsi que le prénom mythique font de la jeune fille une cible facile pour ceux qui la recherchent. Alors, elle s'approprie une carte d'identité falsifiée dans le but de circuler librement dans un espace où elle se sent de trop : « J'ai pas encore ma fausse carte d'identité [...] Rosa, je m'appellerai Rosa Mire, étudiante en psycho, née à Paris XIVe, 18 ans, je serai majeure, tu comprends. » (*Shérazade*, p.171) Toujours selon Laronde : « l'émission de la fausse carte d'identité peut dépasser le champ politico-légal pour entrer dans le champ culturel et psychologique. »⁴⁰ l'action adoptée par Shérazade nous permet de relever l'influence de l'Autre dans la définition de soi en vue de conserver un statut « régulier » à l'égard des autres qu'elle rencontre à la faveur de ses déambulations , Shérazade se voit dans l'obligation de se convertir : « Camille ou Rosa, ça dépend avec qui je suis » (*Shérazade*, p.171).

Les traits de Shérazade, contrastant la couleur de ses yeux à celle de sa peau, sont un atout qui lui permet de s'identifier aux occidentales en plus de son prénom à consonance européenne. En revenant à la notion observant vs observé, Shérazade met en place un subtil procédé qui, grâce aux comportements d'empreint qu'elle adopte, lui permet de s'infiltrer dans les codes d'identification du pouvoir qui domine, et d'inverser la dynamique et « prendre l'initiative de saper les mécanismes de la chaîne du pouvoir,

³⁹ Michel Laronde. Op.cit, p.65.

⁴⁰Ibid. p.65.

d'en détruire le fonctionnement unilatéral »⁴¹, selon toujours Laronde. Nous comprenons que cet impératif qui consiste de passer d'un comportement à un autre, soit particulièrement symbolique. S'oublier dans le comportement de l'autre c'est revenir à soi. Ce jeu sur l'identité dépasse le regard de l'autre. Dans son ouvrage *Le Moi étrange*, Marc Gontard expose en ces termes les causes de ce comportement :

« L'Etrangeté qui pose d'une manière remarquable le problème de l'être, c'est-à-dire celui de l'identité...Et tout son intérêt réside dans cette forme sens que construit le récit : l'incertitude modale de l'événement et son montage sous forme d'itinéraire initiatique où le narrateur-personnage se débat dans l'intervalle d'étrangeté qui sépare l'être dans la fuite infinie, d'un paraître illusoire mensonger. »⁴²

Shérazade déchiffre dans sa propre dualité les signes d'une étrangeté par laquelle elle accède à l'aventure de l'être qui aspire à la postmodernité. Elle induit les instances légales en erreur et trouve son plaisir à être observée. Cette situation lui accorde le privilège de circuler partout en toute liberté. Quant à Mohamed, la prise de conscience de son altérité est une occasion de se faire entendre et d'exclure le pouvoir incontesté de l'autorité publique. Mohamed conteste le regard de l'Autre et inverse les rôles pour accéder au statut d'observant. L'identité des exclus est vécue comme une étrangeté où l'Autre est incapable de les déterminer entièrement. C'est cette figure du *Moi étrange* saisie dans un effet de métissage du texte qui fait de l'écriture sebbarienne une véritable écriture d'avant-garde qui nous renvoie l'image mystérieuse de l'être, pris dans le tumulte d'un monde chaotique. Cette écriture est aussi une manifestation caractéristique de ce mouvement entre deux langues et deux cultures.

Shérazade est une jeune fille originaire d'Algérie ayant grandi à Paris, elle représente par conséquent les Beurs qui vivent un conflit identitaire particulièrement important, dans la mesure où ils ont pratiquement perdu leur culture originelle à laquelle ils n'adhèrent plus, mais en plus, ils ne font pas totalement partie de la culture française.

⁴¹Ibid. p. 117.

⁴² Marc, Gontard. *Le Moi étrange, littérature marocaine de la langue de la langue française*. Paris : Ed. L'Harmattan, 1993, p.25.

Nous avons vu, plus haut, dans l'étude onomastique que tout prénom que s'attribue Shérazade lors de ses errances symbolise une identité autre. Ceci est incontestablement un signe apparent de la schizophrénie. Sans perdre de vue le fait que son prénom a subi une mutilation de la syllabe la plus arabe : de Schéhérazade à Shérazade. A travers ce changement de nom, nous assistons à un métissage culturel qui détermine la personnalité du personnage.

2.2 L'identité plurielle et conflit

L'identité est un ensemble de mécanismes cognitifs et affectifs par lesquels l'individu se conçoit. C'est également la composante psychique qui découle de ces mécanismes. C'est grâce à cette composante interne que l'individu va saisir sa propre personne et le monde dans lequel il vit. Cette conception met en évidence deux caractéristiques essentielles de l'identité : « D'abord, l'identité est un système dynamique à la fois processus et structure. En construction permanente, elle demeure une organisation stable. Ensuite, l'identité est à la fois interne au sujet et en interaction avec l'extérieur »⁴³

Le Soi indique l'axe totalement interne des personnages sebbariens. Le Moi s'ouvre sur la réalité extérieure permettant à l'individu de s'adapter à son milieu, et ce, par le biais de ses fonctions adaptatives. La construction identitaire passe d'abord, par une attribution de l'espace. Dans *Shérazade* et *CVA*, le besoin d'errer est une fois de plus avéré. C'est une manière de bâtir son espace, loin de toutes contraintes familiales espace qui se limite à des lieux, symboles d'exclusion. C'est le cas du squat, dans *Shérazade* : « Sa mère pleurait en disant à sa fille que si Shérazade voulait revenir, elle serait contente et son père aussi. Ils n'avaient pas compris pourquoi elle était partie. Elle ne manquait de rien. Elle ne sortait pas beaucoup mais les raclées du père n'étaient pas si terribles, tout de même. » (*Shérazade*, p.35) Et le cas également du cabanon des jardins ouvriers : espace constituant un refuge temporaire pour Mohamed : « Madou (...) Je t'ai cherché. Je sais que tu es là. Je ne te demande rien, maman non plus, mais dis-nous où tu es ou bien viens à la maison. » (*CVA*, p.135)

⁴³Leanza, M.L et M. La vallée. *Enfants de migrants : l'apparente double appartenance*. Université Laval, Québec, Canada, 1991, p.5

Shérazade et Mohamed s'octroient le droit de dénier la loi de l'autorité en s'efforçant à se réinstaller dans à un ordre symbolique fondé sur des règles et des comportements. La construction identitaire passe ensuite, par la conscience d'une différence ethnoculturelle ancrée dans une identité métissée, cette fois-ci certifiée. Les personnages sebbariens sont à la croisée de deux mondes : le milieu originel et la société française. Cette double culture va avec leurs tenues vestimentaires, ils sont un brassage d'éléments composites, issus de plusieurs cultures. C'est le cas de Shérazade qui représente l'image type de la jeune occidentale : « Shérazade, en jean, Adidas et blouson de cuir n'évoquait pas immédiatement les odalisques ou les Algériennes » (*Shérazade*, p.198) Ce qui la singularise néanmoins est le port d'un foulard, l'apanage des femmes arabes, et dont les couleurs et la texture révèlent une esthétique vestimentaire propre à l'Orient. Ce « foulard à franges brillantes, comme les aiment les Arabes de Barbès et les femmes du bled » (*Shérazade*, p.08), elle le présente avec une espèce de joie immorale, sans oublier qu'il représente son identité originelle et symbole, en même temps, de son altérité en sa qualité d'Algérienne, mais aussi du bon vouloir d'annihiler la conformité de l'habit occidental. Le lien entre identité et apparence est admissible dans *Shérazade*. Il est impossible de le séparer de l'image que Shérazade veut donner d'elle-même, celle d'un personnage qui fusionne modernité et arabité. C'est une façon à elle de déconcerter les Français, amenés à croire qu'il s'agit d'une identité qu'on ne peut saisir. Les vêtements nous offrent un réel travail sur les apparences, le but visé est de capter l'attention sur un aspect vestimentaire qui façonne un personnage associant deux identités diamétralement opposées. En outre, la façon de porter les vêtements et les accessoires divulguent, non seulement, l'aptitude à la révolte et au bouleversement des normes mais annoncent aussi la spécificité des jeunes filles : « Elles (Zouzou, France) avaient toujours des boucles d'oreilles ou des broches qui attiraient les gens de la mode, des maquillages surprenants, jamais outranciers, qui arrachaient des petits cris d'admiration et de jouissance à tous ceux qu'elles attiraient autour d'elles. » (*Shérazade*, p.122) Ici les deux personnages expriment leur liberté, au sujet de leur identité en déviant l'ordre vers un nouvel esprit identitaire.

Shérazade se singularise des Françaises de souche par les vêtements qui sont, à la fois, une pièce d'identité et un écart identitaire. En dépit du contraire, elle se voit comme innovatrice. Elle désire être française au point de pousser le jeu vestimentaire à outrance et, en conséquence, se met à l'écart. Elle s'exhibe dans tout ce qu'elle fait et, de manière paradoxale, elle désire être visible en cherchant, à la fois, à s'assimiler. Elle est loin de s'apercevoir comment la voit le monde qui l'entoure, beure et française. Shérazade a eu le courage de quitter le foyer familial, le quartier où elle a vécu. On a beau souffrir de l'intégration dans la société française, il est encore plus douloureux de réintégrer la communauté qu'on a quittée, la réintégration devient ardue. Face à cette double exclusion, étrangère par rapport à une nouvelle communauté et étrangère par rapport à la communauté d'origine, Shérazade répond de manière hautaine à l'égard de tous. Le squat lui ouvre le droit de s'installer dans un espace loin des deux communautés et de poursuivre avec obstination un autre chemin, hors des conduites normatives. A la limite, durant un moment, elle y trouve un tant soit peu de liberté.

Le regard de l'Autre est un facteur capital dans la construction de l'identité plurielle. Sebbar, dans *Shérazade*, évoque souvent le regard porté par certains milieux parisiens, qualifiés de « nouvelle bourgeoisie esthète et cultivée » (*Shérazade*, p.116), sur les jeunes qui sont originaires du Maghreb. Shérazade, France et Zouzou s'exposent intentionnellement au regard que nous qualifions de voyeuriste. Ces Français sont simplement fascinés par la sensualité provenant des jeunes filles assimilées à des objets : « On s'approchait des trois et de Shérazade qu'on reniflait. » (*Shérazade*, p.123) A travers de multiples exemples, Sebbar précise que les jeunes étrangères ne sont acceptées qu'en raison de leur charme et de leur excentricité : « C'était excitant de les avoir et de les regarder. » (*Shérazade*, p.117) De manière implicite, l'auteure condamne ces milieux mondains parisiens qui divulguent une société avilissante, où on accepte les étrangers « pour le charme et la grâce dont ils savaient user » (*Shérazade*, p.116) et où les frontières sociales sont bannies le temps d'un soir : « On n'exigeait d'eux ni cursus universitaire, ni famille honorable. » (*Shérazade*, p.116) Il s'agit d'un comportement hypocrite qui fournit une liberté factice mais qui ne fait en réalité qu'appuyer l'idée d'un racisme omniprésent. Les personnages ne se leurrent pas face à ce comportement fallacieux. Ce semblant de valorisation est, pour eux, un moyen d'affirmation de soi

dans une société hostile. Ainsi, la physionomie et les apparences visent à bouleverser les normes de la société qui domine « ils n'ont aucune honte à se plier à ce jeu de la séduction dont ils connaissent les règles et les limites. »(*Shérazade*, p.119) Une amie de Shérazade abuse de son image de femme évoquant la luxure en incarnant « les héroïnes hollywoodiennes de jungle, brousse et tropiques, revues et corrigées à sa fantaisie de mulâtresse qui cherchait à séduire Paris. »(*Shérazade*, p.119) L'existence de cette « génération métisse » est sous le signe de l'artifice, les personnages n'ont pas d'idéal, ils sont incapables de s'enraciner. Ils sont entièrement perdus dans un monde matérialiste où l'espoir de trouver sa place les transperce au quotidien. En effet, ce qui caractérise particulièrement cette génération dans *Shérazade* est sa marginalité : marginalité sociale, d'un côté puisque les personnages vivent dans un squat et garantissent leur subsistance par de petites besognes passagères, des braquages, et marginalité fictionnelle, de l'autre car ils sont dépouillés de toute épaisseur psychologique, leur rôle étant de justifier le thème de l'œuvre. Shérazade échappe à la « stéréotypisation » grâce à ses acquisitions culturelles découlant de sa soif de connaissance, sa hantise à rechercher son identité originelle et son abnégation vis-à-vis de tout ce qui l'enserme.

Avec la représentation de Shérazade, nous accédons à un discours érotique, en rapport avec une représentation embellie de la femme orientale. Sebbar mentionne maintes fois la magie que peut exercer l'héroïne sur les hommes qu'elle croise. Grâce à son biculturalisme, Shérazade tient en même temps de l'Orient et de l'Occident. En effet, ses yeux verts évoquent les éternelles odalisques reproduites par les peintres orientalistes du XIX^e siècle, ils reflètent un Orient mythique, charnel et exotique, provoquant des réactions que nul ne peut contrôler. Les gestes révèlent l'appartenance à une culture différente. En regardant Shérazade attacher son foulard, Julien se remémore les femmes du village algérien : « Cette fille le nouait devant lui à la manière des femmes arabes qu'il avait vues chez lui, dans ce petit village d'Oranie » (*Shérazade*, p.12)

L'image de la femme arabe des toiles orientalistes se manifeste par l'action de la jeune fille qui attache son foulard : « Elle nouait une dernière fois son foulard et Julien pensa seulement alors au tableau devant lequel il aimait rester debout longtemps. [...] ces gestes émurent Julien au point qu'il eut à se retenir au bord de la table. » (*Shérazade*, pp.12-13) Julien éprouve une attirance foudroyante à l'égard des femmes algériennes. Cette exaltation incontrôlable traduit sa passion pour les toiles orientalistes, c'est le cas de ce témoignage qui relate les propos d'un personnage lors d'une vente aux enchères : « Je me sentais prêt à acheter n'importe quoi, pourvu qu'il y ait une femme algérienne, une femme arabe. » (*Shérazade*, p.98) Par le biais de ces comportements et à travers ce discours, Sebbar met l'accent sur la persistance des fantasmes coloniaux et de stéréotypes réducteurs qui, dans l'esprit de l'homme occidental voit l'orientale comme une femme mystérieuse et étrange. Ces personnages, à l'origine séparés par l'histoire, la religion et la culture, se rencontrent et s'unissent, de cette rencontre va éclore l'écriture de Sebbar. Aux yeux de Julien, Shérazade représente la réincarnation concrète et contemporaine de l'odalisque qui est représentée en position allongée et à moitié nue, associée au harem rappelle l'interdit et l'inaccessible incarnant une certaine tolérance sexuelle, nous dévoile Sebbar, « pour les peintres de l'Occident, la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales » (*Shérazade*, p.190) L'odalisque est principalement peinte dans une position aguichante, et son corps souligné par des vêtements qui découvrent plus qu'ils ne cachent. Shérazade contemple « la femme allongée, les seins nus. La culotte bouffante rouge arrive au-dessus du nombril découvert. La chemise a glissé sur les côtés et dénudé le torse et le ventre » (*Shérazade*, p.245) Shérazade paraît insaisissable : Julien use de la photographie pour tenter de s'emparer d'elle. C'est par le biais de l'image qu'il désire exercer un pouvoir sur le personnage en le soumettant à de différentes prises, La photographie se manifeste par la possession, au moins visuelle, d'un corps qui fuit sans cesse. Consentante au départ, Shérazade conteste aussitôt sa collaboration, son caractère indépendant la pousse à se révolter contre ce qu'elle désigne d' « *exotisme d'artifice* » (*Shérazade*, p.75.)

Julien perçoit en elle son modèle féminin, l'odalisque voluptueuse et soumise. Cependant, Shérazade refuse de lui soumettre une image attirante d'elle-même. La personnalité réelle de celle-ci lui échappe complètement, son refus d'être complice de

son propre asservissement traduit sa fuite incessante. Nous prenons l'attitude de Julien qui éprouve le besoin d'« en finir avec ce trouble étrange qui lui faisait battre le cœur » (*Shérazade*, p.75) Shérazade ne correspond en aucun cas à l'odalisque recluse, docile et sensuelle qui nourrit l'imaginaire fantasmé de l'Occidental. Shérazade est une révoltée, qui, involontairement sous-estime sa beauté et ignore le pouvoir qu'elle exerce sur les hommes. Elle conteste le fait de se soumettre aux lois prescrites par les institutions (familiales sociales, et religieuses). La négation des valeurs paraît assurer le point de départ de l'inattendu. La transgression s'exécute dans le silence. Son comportement détruit l'oppression et les restrictions auxquelles les femmes sont confrontées. Or, la véritable nature de sa relation avec Julien est ambiguë mais certains propos nous conduisent à penser que l'héroïne s'est insurgée contre l'intouchable virginité, ce qui montre une grave transgression vis-à-vis de son groupe d'appartenance. Cette transgression devient un moyen de liberté, de résistance et de démarcation. Les conflits annonciateurs de déséquilibre, dans la trame romanesque, suscitent des réactions qui vont à l'encontre de la société conflictuelle dans laquelle elle vit. Cette inconvenance représente l'esprit d'indépendance de la jeune fille vis-à-vis de l'ordre préétabli. Se démarquer de l'autre, se libérer des contraintes du milieu dans lequel elle vit. Tels sont les objectifs véhiculés par la fiction. Shérazade révèle ses sentiments conflictuels par le biais de ses comportements. Elle refuse le sentiment d'exclusion et incarne par sa perpétuelle disposition à la transgression. Cette transgression s'opère par une parole de résistance au protagoniste, illustré à travers le travestissement d'un texte représentant l'ordre colonial. C'est la symbolique d'une résistance non violente à une norme par un procédé de dérision : celui de la parodie.

« On donne le nom de parodie à un ouvrage en vers, dans lequel on détourne dans un sens railleur des vers d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose ; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on empreinte les paroles. »⁴⁴

⁴⁴ Memo Référence. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Bordas, VUEF, p.334.

Cette parodie est à la fois négation et affirmation : Shérazade montre à travers sa transgression l'expression de l'affirmation de soi et évoque l'aspiration d'une génération nouvelle qui fait d'elle l'antithèse de l'orientale modelée. En amputant le symbole de l'ordre établi, Shérazade marque son élan de résistance. C'est l'unique manière d'exprimer le rejet d'une dépersonnalisation forcée. Nous assistons ainsi au travestissement d'un texte symbole, celui de la résistance française à travers l'histoire au profit d'un autre travestissement, celui d'une résistance à l'ordre de ce symbole. Il est question d'une liberté qui sert une autre liberté devenant tremplin d'une contestation. Le positionnement illustre un jeu complexe de renvoi auto référentiel. Pour Mikhaïl Bakhtine : « La parodie mène à un jeu joyeux et entièrement débridé avec ce qui est le plus sacré, le plus important aux yeux de l'idéologie officielle. »⁴⁵ Deux libertés sont affirmées : liberté de la parole et celle de la pensée. Celui qui transgresse exprime sa résistance et sa liberté d'agir. Une identité est définie, elle est née au rythme de ces transgressions.

Sebbar accède à un glissement culturel qui ne l'emprisonne pas au sein de n'importe quelle culture, elle évoque la question du conflit entre les cultures en contact. L'auteure examine des considérations centrales ou marginales liées à l'identité. Vu qu'elle se situe au carrefour des traditions, elle ne peut rejeter les représentations de l'occident au détriment de l'orient et inversement. En conséquence, afin d'accéder à une approche objective, tour à tour, Sebbar glisse dans une conception orientale ou occidentale. L'auteure use de ce moyen pour leurrer le discours hégémonique, sans pour autant négliger ce dernier. Notons que toute communauté soumise à l'hégémonie d'une communauté dominante peut prétendre à deux formes essentielles d'opposition (idéologiques et psychologiques). La première admet la création d'un cadre niant totalement le pouvoir hégémonique et encourageant une réappropriation de la période pré hégémonique et précoloniale. Dans ce cas là, il s'agit de focaliser sur un passé quelque fois imaginaire mais fixe, précédant le pouvoir dominant dont bénéficie l'Autre. C'est une stratégie qui indique généralement des spécificités stéréotypées que le discours hégémonique impose. La seconde stratégie inclut la réattribution du discours

⁴⁵ Mikhaïl, Bakhtin. *L'œuvre de français, Rabelais au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Éd. Gallimard, 1982, p.92.

de l'Autre. Cette stratégie qui est celle de Sebbar divulgue, à la fois, la période précoloniale et postcoloniale. L'auteure s'investit dans la représentation aussi bien orientale qu'occidentale. Prenons le cas de Shérazade : l'héroïne, étant très jeune, n'a pas pu accéder directement à l'histoire du pays de ses origines. Pour elle, la quête de l'origine se fait donc par le biais des souvenirs évoqués par son grand-père et ceux de son enfance en Algérie, sans compter l'exposition par l'entremise de l'orientalisme occidental. De surcroît, Shérazade passe le plus clair de son temps à la bibliothèque à lire les livres qui relatent sa propre histoire, l'histoire des pays et des civilisations qui s'entrecroisent.

2.3 L'identité : entre décalage et harmonie

L'intérêt primordial de cette étude consiste à prendre conscience d'une identité, à la fois, en décalage et en harmonie avec le milieu dans lequel évoluent les protagonistes des romans soumis à notre analyse. Mohamed et Shérazade illustrent cette réalité en soutenant la relation ambivalente qu'entretiennent les enfants des immigrés avec la culture léguée par les parents, et celle qu'ils acquièrent en dehors de la famille. L'écriture de Sebbar offre des récits qui relatent la vie des jeunes beurs. Dans une étude sur le contexte d'écriture de la littérature beur, Habiba Sebkhî s'enquiert de ce sujet :

« 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? »⁴⁶

Il est à noter ici que le « *malaise des origines* » est évoqué dans le but d'informer sur le vécu des jeunes protagonistes, malaise qui émane de l'aliénation mais également du rejet du sujet beur par le biais d'un discours social focalisé sur l'unité de l'identité, celui de « la France aux Français. »⁴⁷ La situation des jeunes beurs à l'intérieur d'un système réfute la légitimité de leur existence. Laura Reeck retient les principes

⁴⁶ Habiba SEBKHI. « 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.

⁴⁷ Slogan popularisé dans le cercle xénophobes représente « le dégoût viscéral de côtoyer les gens dans le physique et les mœurs sont différents », Marc Agenot, 1889, *Un état du discours social*, p.261.

d'intégration en vue d'évoquer l'échec ou la réussite à l'intérieur de la société dans laquelle évoluent les jeunes issus de l'immigration. L'intégration engendrerait l'«échec se produit souvent au moment où les protagonistes tentent de faire corps avec le monde social les entourant»⁴⁸Dans *Shérazade*, le personnage de Basile illustre particulièrement cette réalité ; au lieu de respecter les codes de l'identité française, il se soumet aux stéréotypes qui proviennent du discours racial sur le Noir. Le jeune Antillais, abonné aux élégantes soirées de Paris, se fait passer pour « Louis ou Bob : [...] Comme Armstrong ou comme Marley... » (*Shérazade*, p.54) Il se complait alors en s'assimilant aux musiciens noirs auxquels l'associent les femmes qui le courtisent. Basile accède à la possibilité d'intégration au moment où il essaie de ressembler à l'image qui le réduit. En jouant la comédie, Basile prévoit de reproduire les clichés que l'on accorde aux hommes noirs. A travers son étude des stéréotypes qui circulent en France à propos des Arabes et des Noirs, Mireille Rosello affirme que les citoyens français qui arrivent de l'Afrique du Nord s'aperçoivent que leur identité est réduite à une liste de caractéristiques (comportements, accent...) La situation décrite par Rosello rejoint le cas de Basile, qui, conscient de cette condition, adopte le stéréotype en relation avec la couleur de sa peau, dans l'espoir d'accumuler des conquêtes et plus précisément blanches. « La satisfaction de dominer l'Européenne [...] pimentée d'un certain goût d'orgueilleuse revanche. »⁴⁹Selon Fanon, la relation qu'entreprendrait l'homme noir avec la femme blanche serait symboliquement le triomphe du Noir sur le Blanc, et plus exactement celle du colonisé sur le colonisateur. Basile, par exemple, rappelle les propos d'un jeune squatteur maghrébin qui « nique les Françaises, mais ne touche pas aux Arabes qu'il laisse pucelles pour le mariage.» (*Shérazade*, p.73) Cette épreuve d'intégration qui a pour but d'exercer son ascendant sur l'Autre se transforme en aliénation au moment où Basile se trouve avec sa dernière conquête dans un hôtel de luxe croise « une jeune Antillaise, avec un tablier blanc de rigueur, la coiffe blanche sur ses cheveux défrisés, jupe noire, [...] qui ne baissait pas les yeux. » (*Shérazade*, p.54) Basile est tiraillé par une double aliénation : celle provoquée par son intégration et celle qui résulte de l'occidentalisation de la jeune antillaise qui lui reproduit sa propre image.

⁴⁸ Laura, Reeck. « De l'échec à la réussite dans le bildungsroman beur ». p. 79.

⁴⁹ Mireille Rosello. *Rencontres méditerranéennes : Littératures et cultures France-Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 2006, p.41.

Nous observons également l'aliénation en inversant le procédé ; au lieu de se reconnaître à travers l'Autre, l'étranger utilise la perception de son identité afin de s'intégrer à la communauté. Azouz Begag qui, en adoptant la dynamique inverse, recommande de «se cacher un peu plus»⁵⁰, est une autre politique d'intégration. Cette réalité est présente dans les romans de Begag, en particulier dans *Béni ou le paradis privé* où le protagoniste remplace son prénom arabe par un prénom à consonance occidentale :

« Je déteste qu'on m'appelle Ben Abdallah, même si c'est le nom de mon ancêtre mort du typhus à Sétif au début du siècle. [...] Mais j'aime surtout qu'on m'appelle Béni, parce que là, on voit pas que je suis Arabe. Pas comme Ben Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe. »⁵¹

Nous apprenons aussi dans *CVA*, que Malika, une jeune ouvreuse de cinéma, se fait appeler Mimi afin de faire « croire à des garçons qui la sortaient en boîte, des Français, qu'elle était française. Peut-être qu'ils n'auraient pas payé. C'est ce qu'elle aurait pensé, si elle avait raconté sa vie » (*CVA*, p.54) Par ce procédé, Malika veut taire ses origines au profit de l'image occidentale, dans le but de ne pas être exclue de la société dans laquelle elle évolue. Reconnaître sa différence la conduirait à l'exclusion. Le discours réducteur à l'égard des beurs est renvoyé par eux, conscients du regard que l'Autre porte sur eux et de la place qui leur est assignée dans la société occidentale. Pour ces jeunes, comme le souligne Laronde, « 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

Dans les romans de Sebbar, la représentation de soi dans l'espace social ne traduit pas, à chaque fois, ce malaise identitaire lié à la génération provenant de l'immigration. Pour Mohamed et Shérazade, les frontières de l'identité dictées par le discours social ne mettent pas un obstacle à leur quête d'émancipation. A l'opposé, les exclus brouillent les pistes de manière à éviter la marginalisation. L'image de soi que

⁵⁰ Azouz, BEGAG et Abdellatif, Chaouite. Op.cit. p. 58.

⁵¹ Azouz, BEGAG. *Béni ou le paradis privé*. Paris : Seuil, 1989, p. 40.

⁵² Michel, LARONDE. *Autour du roman beur : Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1998, p.35.

l'on projette dans le monde est difficile à déchiffrer. C'est le cas de CVA, l'inspecteur Laruel n'arrive pas à connaître les origines de celui qu'il poursuit. Mohamed sera affublé de plusieurs surnoms à travers les découvertes d'objets dans la cabane des jardins ; *Sauvage, Indien, Samourai, Zoulou...* Mohamed est nommé par une multitude de qualificatifs, néanmoins aucun ne semble assouvir la curiosité de l'inspecteur. En indiquant ces appellations, Laruel nous incite à réfléchir sur cette action dichotomique en se référant aux objets appartenant à Mohamed. La spéculation qui définit Mohamed par les forces de l'ordre est empreinte d'opacité identitaire, essentielle au jeune héros. Le fait que Mohamed soit issu de plusieurs cultures ne traverse pas l'esprit des policiers qui s'obstinent à s'attacher à l'idée dévalorisante de l'unité identitaire. Leur opinion sur les étrangers est d'autant plus révélatrice, particulièrement quand Laruel et les deux inspecteurs finissent par trancher en découvrant dans la cabane des notes écrites en arabe : Mohamed est un Arabe. De la bouche de Bonin et Mercier, fuse le vocable péjoratif « *bougnoule* » afin de renforcer la résolution de l'énigme de leur supérieur. L'évocation du « *veston tête-de-nègre* » plus loin dans le texte vient renchérir cette vision de l'étranger qui demeure toujours dévalorisante, fondée sur des préjugés irréversibles. A la fin du roman, on n'a pas réussi à retrouver Mohamed. D'après Laronde, Mohamed représente un flou identitaire rendant arbitraire les limites de l'identité qui sont dictées par l'Occident : « Le monde occidental a divisé la réalité humaine en cultures, en traditions, en sociétés (même en races) séparées et différentes de son monde à lui; il a rejeté cette différence (« les-autres ») dans un autre monde (l'Orient) pour se donner une identité de maître (l'Occident). »⁵³

La dynamique est différente pour Shérazade qui s'expose aux yeux du monde. L'héroïne a beau être une experte dans l'art de la dissimulation de soi, ses origines maghrébines participent à son exclusion de l'espace social. En France, on l'associe aux « bandes de jeunes métèques » (*Shérazade*, p.110) qui côtoient les soirées parisiennes admises en raison de leur extravagance. A l'opposé de Mohamed qui évite le regard de l'Autre, Shérazade affronte cette catégorisation pour la déconstruire par le biais de l'écriture. Fusionnant les caractères relatifs, à la fois, aux Arabes et aux Français, elle brouille encore une fois les pistes ; Shérazade se transforme, se fabrique des codes

⁵³ Ibid. p. 179.

hermétiques, difficiles à interpréter. C'est comme Mohamed qui rassemble irrésistiblement des objets venant de partout.

Il est clair que les procédés qui permettent de s'intégrer au discours dominant sont à l'origine de l'aliénation identitaire des individus. Mohamed et Shérazade, par leur dynamique, rapprochent les cultures orientales et occidentales. Ils se servent du discours idéologique dans le but de créer une construction à la croisée des frontières. Il ne s'agit pas de reproduire les divers clichés en relation avec la culture d'origine mais de faire émerger, en fonction du contexte, les éléments importants de leur identité. La construction identitaire est, comme l'affirme Robin, « un processus dynamique ouvert, il n'est jamais donné, jamais défini. Il ne peut être étiqueté, épinglé. »⁵⁴

L'attention accordée par Mohamed et Shérazade pour les arts mènera à une définition amplement plus active de l'adolescent banlieusard : l'objet culturel devient un élément fondamental permettant une ouverture sur le monde et sur sa représentation. L'exclusion admet également de réactualiser les mémoires culturelles et de transformer l'enclavement des cités en un espace où il serait permis de déconstruire les idées préconçues qu'on associe aux jeunes d'origine maghrébine. Mohamed et Shérazade outrepassent l'image qu'on attribue à l'étranger et contribuent à la déconstruction des stéréotypes circulant à l'égard des jeunes Beurs à qui l'on confère des termes comme « violence, délinquance des mineurs, voitures brûlées, phénomène des bandes, [...] calvaire des profs, génération perdue »⁵⁵. Cette perception reconnue par le corps social se verra renversée par les jeunes issus de l'immigration.

⁵⁴ Régine, Robin. *Le Deuil de l'origine*. Paris : Kimé, 2003, p. 13.

⁵⁵ Jeanne-Marie, Clerc. « Flammes de l'immigration et multiculturalisme dans les banlieues françaises : quel sujet culturel? » *Sociocriticism*, vol. 22, 2007, p. 355.

CHAPITRE III

L'espace, entre ouverture et enfermement

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'aborder la question de l'espace destiné aux exclus. Il s'agit d'abord, de déterminer les lieux inhérents à l'exclusion pour explorer ensuite les systèmes de réappropriation de l'espace. L'origine de ce questionnement réside dans Paris, puisque les exclus sont, au départ, établis dans la banlieue de la capitale. L'occupation de l'espace urbain admet d'établir la relation entre l'Algérie et la France, élément essentiel de la quête reconduite par les protagonistes des récits à l'étude.

3.1 L' « ici » comme un espace d'enfermement

Les protagonistes des récits à l'étude sont sujets d'instabilité, de mobilité et de particularité ethnique et culturelle. Ils représentent la plupart des beurs ayant abandonné le foyer familial pour des motifs précédemment cités. Les parents n'arrivent pas à comprendre le comportement de leurs enfants. La marginalisation socio-ethnique et les pressions dues aux traditions familiales poussent les exclus à s'enfermer dans leur propre Moi, et à fuir ce monde et c'est à travers cette fugue, provoquée par l'exclusion, qu'ils y trouvent refuge et expriment leur révolte. Les cas de fugue abondent dans le discours romanesque de Sebbar, cette fuite est l'apanage d'une rupture entre les deux générations (les parents immigrés et les beurs). Les beurs vivent dans la monstruosité de l'entre-deux espaces : une situation de double exclusion. D'une part, la famille leur commande de suivre les usages traditionnels et religieux, d'autre part, le pays natal les marginalise et les exclut. Cette tension que vivent les jeunes beurs, conduira à la désintégration familiale et à la scission des destins. Le noyau de la société étant la famille, elle est la première victime de l'exclusion qui n'épargne personne. Souvent considérée comme un espace fondamental de la société, la cellule familiale connaît une sérieuse désagrégation, les conflits les traversent profondément. De ce fait, elle se trouve marquée du sceau de la négativité : les relations sont conflictuelles et caractérisées par une série d'oppositions oxymoriques. Dans les trois récits, nous sommes face à des fictions qui se déroulent en banlieue parisienne où les conflits ont atteint des sommets paroxysmiques. L'auteure met en scène des familles dissociées où l'incommunicabilité et le malentendu se conjuguent au quotidien. L'auteure nous offre une image dérangeante qui n'est plus un refuge. Le malaise augmente chez ces parents, puisqu'ils se sentent forcés de démissionner de leur rôle autoritaire, du fait d'un droit de

regard et de répression de l'appareil judiciaire, à l'égard de toute violence faite sur les enfants mineurs, et qu'ils se voient sanctionnés pour cette même démission par une politique de responsabilisation scolaire et pécuniaire. Il est admis que la migration entraîne peu à peu à la désagrégation des valeurs familiales, et en particulier l'effondrement de l'image mythique d'un père puissant. Celui-ci, socialement dévalorisé et culturellement isolé, n'est plus capable d'exercer son rôle de père, de chef de famille. En situation d'échec, il cherche d'abord à maintenir le cadre éducatif traditionnel en agissant de manière autoritaire et répressive, accentuant ainsi les tensions familiales et les conflits avec ses enfants.

Dans les textes sebbariens, le père est accusé, en premier, de la condition de non appartenance vécue par les jeunes beurs. Les jeunes n'arrivent pas à pardonner à leurs pères, le fait de ne pas s'être révoltés au moment voulu. Ils ressentent comme une sorte de trahison tant dans leur rapport à leur espace naturel (pays d'origine), abandonné par les pères, que dans leur rapport à leur espace d'adoption (la France). Les pères souffraient en silence en tant qu'émigrés dépourvus de tous les droits, faisant en sorte, qu'eux et leurs familles soient écartés de la société française. Suite à cela, une atmosphère d'irrespect, de la part des enfants, s'implante au sein de la famille immigrée. L'indifférence des enfants bat son plein face aux regrets éprouvés par les pères. Dans *les raisins de la galère* de Tahar Ben Djelloun, Nadia (l'héroïne du roman) écoute son père lui expliquer la cause de conflits entre pères et enfants :

« La France s'est arrangée pour aggraver nos défauts, elle nous a voulus soumis, résignés. Après la guerre d'Algérie, elle ne nous a pas vraiment admis. Tous nos malheurs sont venus de là. Mais si nous en sommes là, avec nos enfants délinquants, drogués, dealers, sans occupation, sans jeux, sans morale, c'est notre faute. Il fallait encore se battre, et nous étions fatigués. »⁵⁶

Etant donné que le père n'exerce aucun pouvoir sur ses enfants qui sont « voués au désordre, a la déchéance précoce, cassant tout pour le plaisir de casser : vitrines,

⁵⁶Tahar, Ben djelloun. *Les Raisins de la galère*. Paris : Éd. Fayard, 1996, p.63

voitures, mais aussi leur propre vie...»⁵⁷, il accuse la société et ne parvient pas à interpréter « toute cette violence que les gamins ont dans la peau. On dirait qu'ils naissent avec. »⁵⁸ Cette violence est ressentie principalement par les jeunes beurs contre leurs pères qui, en arrivant en France, voulaient procurer à leurs familles une vie convenable. Mais ils n'ont découvert qu'indifférence, inimitié et indigence de la part des Français. Le roman de Ben Djelloun révèle l'héritage de la marginalité sociale légué aux enfants d'immigrés.

Ensuite, passé un « point de rupture », à l'inverse, le père va se réfugier dans une attitude de démission, avec une résignation passive. La profonde altération de l'estime de soi peut alors déboucher sur un état dépressif. C'est souvent la fille ou, paradoxalement, la femme protectrice du foyer, qui fait alors l'effort adaptatif et le remplace dans ses obligations socio-familiales :

« Madou, écoute-moi, c'est Mélissa, je suis là, je ne t'abandonne pas, n'aie pas peur, je t'ai cherché .Je sais que tu es là. Je ne te demande rien, maman non plus, mais dis nous ou tu es ou bien viens à la maison, de temps en temps, pour embrasser maman, pour qu'on te donne à manger, pour te laver un peu. » (CVA, p.35)

Dans cette dernière éventualité, l'épouse s'affranchit et gagne son émancipation : « Quand Mohamed n'allait pas droit, Aida criait, criait. Elle criait trop. Mehmet le lui a souvent dit jusqu'au jour où elle s'est mise à frapper en hurlant.»(CVA, p.33) Mais là encore, cette évolution, à contre - courant de la représentation traditionnelle de la femme, va accroître davantage le sentiment de déchéance du père. D'ordinaire les pères ne sont pas absents dans les œuvres que nous étudions. Leur omniprésence entre dans une perspective de reconstruction pour les personnages qui les évoquent. La quête du père toujours absent demeure un pôle privilégié dans les récits de Sebbar.

La recherche du père absent s'effectue dans la douleur. Elle se déroule comme une fouille archéologique à la recherche des ruines de la paternité : «- Et toi d'où es-tu ? Mohamed fit un geste vers la banlieue, la grande banlieue- Et ton père ?-Il est né dans le

⁵⁷ Ibid. p.65

⁵⁸ Ibid. p.65

pays de ma grand-mère, très loin. » (CVA, p.164.) Les personnages en quête éprouvent en permanence un sentiment de destruction. Dans CVA, le père n'existe pas, il est toujours absent de la scène. C'est un personnage effacé, silencieux, impuissant et diminué par sa position d'immigré soumis. Les pères accordent très peu d'importance à leurs enfants et délèguent leur pouvoir à leurs femmes, ils semblent vivre ailleurs, ayant comme rêve le retour éventuel au pays.

En fait, Mohamed se sent abandonné par son père. Il ressent une sorte de trahison de la part d'un père toujours absent du foyer familial, ne jouant plus le rôle qui lui est dévolu par la société. A aucun moment dans le roman, Slim ne s'est préoccupé de l'absence de son fils. C'est toujours Aida (la mère) qui se préoccupe du sort de Mohamed, tradition maghrébine à fond berbère oblige, selon laquelle c'est la filiation par la mère qui compte. Toujours est-il que, Slim est un père démissionnaire qui n'a pas su protéger son enfant contre toutes formes d'agressions internes et externes. Nous remarquons avec évidence que le père n'accomplit pas son rôle vis-à-vis de son fils « *Mohamed* » pour qui, son père a été à la fois un père absent mais aussi un père initiateur. Initiateur dans le sens où il a donné vie à son fils en France : « Je suis né en France » (CVA, p166), pays du colonisateur, pays de l'ennemi, sachant que l'Algérie et le Vietnam ont vécu des années de colonisation. Ainsi l'image du père revêt plusieurs facettes dans la conscience du héros. Il cultive des paradoxes et suscite des sentiments contradictoires. Il est constamment tiraillé par des attitudes opposées sans jamais en adopter définitivement une, bien précise. En définitive, Aida et Slim vivent aux antipodes l'un de l'autre : Slim est un personnage passif, absent de la scène, sans profondeur, un père géniteur non protecteur, un père bien détaché, acquitté de toute responsabilités. A l'opposé, Aida sa femme détient le monopole de la force et de la puissance.

La double appartenance culturelle : celle de la culture d'origine, dévalorisée, déraciné de son contexte spatio-temporel, et celle de la société où les personnages sont nés, élevés et où ils vivent. Cela pose donc un problème essentiel de transmission culturelle, déviée puisque aux messages contradictoires émanant de deux cultures antinomiques, la culture de leurs parents, traditionnelle, communautaire et musulmane,

et celle du milieu dans lequel ils baignent, moderne, individuelle et laïque. Ce « grand écart » entre les modèles familiaux et les modèles extérieurs aboutit à un conflit de représentation et à une remise en question de leur identité : la crise psychologique d'identité et l'inquiétude narcissique, habituelle à l'adolescence, vont être actualisées et aggravées par cette crise d'identité culturelle. Ils se trouvent placés devant un dilemme proche de la double contrainte : intérioriser les normes de la société française dont ils sont imprégnés, et donc renier celle de leurs parents, ou à l'opposé, leur rester fidèles mais en récusant la société dans laquelle ils vivent. Les injonctions parentales sont parfois paradoxales : respecter leurs traditions et réussir socio-professionnellement. Ils sont ainsi réduits à une révolte contre les deux systèmes. Il y a alors double rejet : rejet des parents trop différents et rejet de la société française dans laquelle ils désirent se fondre mais qui les exclut. Cette impasse les pousse à s'affirmer à leur manière, par des passages à l'acte, des comportements agressifs, déviant ou délinquants se résumant à des fuites. Ces conduites expriment une double transgression : celle de la loi familiale et de la tradition musulmane par une opposition violente au père, la consommation de d'alcool, une liberté de mœurs et celle des lois du pays natal. C'est le cas notamment des héros de *PMF* et *CVA*, puisque leur condition de garçon leur permet d'accéder à une certaine liberté.

La fugue qui est à l'origine de l'exclusion demeure l'unique moyen d'éviter le contrôle familial sévère et suffoquant, elle est synonyme du refus de l'inertie et de la soumission aveugle. Elle révèle la négation et de ce qui représente la double appartenance. Elle demeure un élément essentiel de l'action fictionnelle et de l'accomplissement du personnage. La fugue témoigne de l'important traumatisme du personnage Sebbarien vivant dans un univers en crise, où les repères chavirent et se brouillent révélant un rapport équivoque à l'espace de la banlieue.

Dans *PMF*, c'est Samira (la sœur du héros) qui fugue et représente les beurettes qui ont quitté la maison familiale pour des raisons que nous avons précédemment citées. La mère n'admet pas que sa fille ait fugué, elle refuse cette appellation de « fugueuse » et aussi, cet horrible acte : « Ecoute-On entend en direct avec les fugueuses... -Ah! Non! crie la mère. Elle se bouche les oreilles – Non, non, ce mot je ne peux pas l'entendre, c'est pas possible, tourne le bouton, mon fils, vite. » (*PMF*,

p.70) Sebbar les appellent «*Traversières*» afin de définir ces jeunes beurettes : «On les montre à l'image [...] elles ont marché de la maison maternelle à la maison France, ce pays, marqué de leurs pas, des centaines de milliers de pas, ce pays, leur appartient, elles lui appartiennent ? »⁵⁹ Samira, une fille instruite comprend parfaitement l'arabe tout en le parlant, seulement elle refuse de parler de religion. Elle prend conscience de l'intérêt du savoir, elle reconnaît que l'école peut être un outil de force, elle s'est rendue dans la rue en compagnie de tous les jeunes beurs afin de faire entendre leur cause en public : « Les filles s'enferment. Peut être cette retraite a-t-elle permis la réflexion? S'interroger sur l'Islam, le Coran, la langue arabe, leur place dans une république française, laïque, tolérante, c'était nécessaire, pour elles, nées en terre de France, et musulmanes.»⁶⁰ le terme Traversière est expliqué par Sebbar comme suit:

« Traversières, 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.(...)Donc, c'est l'espace de ce carrefour, de ce croisement ...de tout ce qui se passe là. »⁶¹

L'exclue fugue en laissant derrière elle toute une mémoire, renonce à l'effacement et à la révolte intériorisée pour donner place à une parole forte et libérée. Sebbar a étudié ce thème afin de montrer comment les jeunes femmes annoncent par là une manière inhabituelle d'occuper l'espace. La fugue est également : «Un mot emprunté à l'italien *fugua*, motif musical dont les parties semblent se disperser en différentes voix. »⁶² Cette homophonie entre la fugue-fuite et la fugue musicale est tentante. Ce qui les unit, c'est l'évasion de l'espace réel vers un espace fantasmé. Gérard Genette souligne, dans *Palimpsestes*, cette association entre la littérature et la fugue : « Il serait intéressant de faire quelque chose de ce genre sur le plan littéraire (en considérant l'œuvre de Bach non plus sous l'angle contrepoint et fugue, mais édification

⁵⁹ Sebbar, Leila. *Je les appelle "Traversières"*. In: Arabies, Janvier199, n145, contre champ, p.29.

⁶⁰ Sebbar, Leila dans l'interview avec Roswitha GEYS, Paris le 16 mai 2005.

⁶¹ Sebbar, Leila. *Je les appelle « Traversières »*. op.cit, p.35.

⁶² Le Petit Larousse illustré, LAROUSSE, HER. 2001, p.455.

d'une œuvre au moyen de variations proliférant à l'infini autour d'un thème assez mince). »⁶³

Dans *PMF*, *Le fils*, avec son exclusion, trouve son échappée dans la musique en sachant qu'il est musicien ; c'est ce qu'on appelle, fugue-musicale qui désigne également la musique arabe, dissimulée dans un quotidien français. Sebbar fait référence à cette musique lors d'une interview, et déclare qu'elle fuit sa propre réalité à travers son écriture. L'auteure désirait tellement parler cette langue que son père ne lui a pas apprise : « La musique de la langue m'intéresse plus que le sens »⁶⁴ Leila Sebbar répond à une phrase qui résonne au titre de son ouvrage : *L'Arabe comme un chant secret* :

« Quand je dis que le sens ne m'intéresse pas et que je recherche la mélodie, la voix, cela signifie que je recherche l'arabe entendu durant ma petite enfance sans chercher à le comprendre. C'est très semblable aux enfants qui récitent le Coran dans les écoles coraniques. Ils ont une espèce de bonheur à entendre une langue qu'ils ne comprennent pas. J'aime aussi mettre la radio arabe au moment du Ramadan pour entendre les récitations du Coran. Je me sens ainsi dans la position de l'enfant : on lui dit que c'est grand et beau et il le croit. Quand je dis que je ne veux pas apprendre l'arabe, ça choque beaucoup en Algérie, en Tunisie, au Maroc. Donc je n'en parle plus. Pourtant c'est cette ignorance qui me permet de rester en lien avec le regard de l'enfant, de garder cette posture particulière qui appartient à l'état d'enfance, quand l'enfant entend parler une langue et qu'elle va lui venir."Quand j'écoute de la musique, l'arabe me vient et cela même si je ne le comprends pas. »⁶⁵

Nous retrouvons ici, une identité collective dans un effet de violence textuelle marquée par la problématique du Moi, cela donne l'impression du blocage d'une société

⁶³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Le Seuil, 1982, pp.164-165

⁶⁴ MAKHLOUF-CHEVAL, Georgia, Leila Sebbar : *je ne parle pas la langue de mon père*. Entretien avec Leila Sebbar (janvier 2008)

⁶⁵ Ibid.

qui la renvoie à elle-même. Sebbar, par son bilinguisme déchiffre dans sa propre dualité la figure du Moi étrange, saisie dans un effet de métissage.

3.2 L' « ailleurs » comme espace d'évasion

Cette partie du chapitre est réservée au rapport à la mémoire du passé colonial chez les exclus. Il s'agira de se pencher sur les réminiscences du passé imbriquées dans le corps complexe de l'espace mythique. L'Algérie est représentée, dans *PMF*, par deux points différents, voire Contradictaires. Le premier point de vue, est celui de la mère qui valorise les traditions algériennes auxquelles elle est fière d'appartenir. Le deuxième point, est celui du fils, ce dernier qui, d'abord trouve une difficulté à imaginer l'espace de son origine, lui par contre ne veut rien savoir de ce pays, l'Algérie, où il a accompli son service national. Dans cet espace, il ressent L'emprisonnement, l'enfermement « enfermé, dans un fort comme au milieu d'un désert. » (*PMF*, p.9) Selon lui, l'Algérie est un cimetière, elle est l'espace de la mort. « Il a cru qu'il serait mort, un matin, derrière ces remparts » (*PMF*, p.9) Elle est aussi décrite par sa mauvaise odeur. « (...) sans rien sentir, même pas l'odeur d'égout dont ses copains lui ont parlé » (*PMF*, p.9) Le fils n'a pu rester en Algérie, il ne l'a même pas visité durant son service militaire, il voulait simplement rentrer au plus vite possible à la maison, à la cité : « Le train direct, la cité » (*PMF*, p.9)

3.2.1 Le retour à la mémoire : une affirmation identitaire à travers la symbolique

PMF est un texte où nous retrouvons une richesse de deux variétés de symboliques, une symbolique contenant des couleurs, des plantes voire même des désirs, emmagasinés dans la mémoire d'une mère qui s'affirme à travers l'affection qu'elle accorde à ses origines et à ses traditions. Cette symbolique admet une révélation du non-dit de la mère dû à un silence, à un isolement et à un enfermement collectif.

La première variété étant directe, dévoile une véritable valeur des traditions spécifiques aux Maghrébins et plus particulièrement aux Algériens, il s'agit de la symbolique des couleurs et des plantes. La seconde, nous permet d'identifier, par le biais des gestes du henné, de la main et de la Mecque, une symbolique qui met en

évidence, le non-dit de la mère, ses aspirations enfouies dans son inconscient le plus profond.

Selon la symbolique de la culture arabe, la plante verte qui représente la couleur de la prophétie, incarne la *baraka* et une puissante charge bienfaisante. Le thé à la menthe par exemple convoque tout un rituel qui demande toute un éventail d'ustensiles : théière, plateau, verre à thé et sucre. Il est préparé à base de thé vert de Chine, des feuilles de menthe et du sucre. Le rituel de préparation/consommation du thé représente le rituel d'accueil propre à ce type de société et informe, aussi à travers la qualité et la valeur des ustensiles, de l'opulence d'une famille. Le thé et la menthe sont constamment présents dans les foyers maghrébins, ces deux éléments vont de pair et représentent le symbole de l'hospitalité, de la joie et même de la tristesse parce qu'ils sont présents aux festivités, comme aux obsèques. C'est le symbole d'une caractéristique propre au Maghreb. Par ailleurs, le basilic qu'on désigne de « *magique* », est une plante qui dégage une odeur qui chasse les moustiques, elle représente le symbole du refus puisqu'elle n'arrive pas à survivre dans les mains des Français qui rejettent les traditions maghrébines : des Français hostiles refusant tout métissage : « Le basilic c'est magique, ici les moustiques du cimetière français ne viennent pas à cause de l'odeur ... Je leur ai donné du basilic, mais avec elles ça pousse pas ... Il meurt tout de suite, (...) Elles ont raison, c'est une plante de sorcière comme l'autre, la racine » (*PMF*, p.35)

Selon la légende, dans le langage des fleurs de l'Europe du XIX, cultiver la plante en l'injuriant pousserait mieux, ce comportement symbolise la haine. Ainsi, l'expression connue en France, « *semmer le basilic a le sens de semer la discorde* ». ⁶⁶ Toutes les femmes marocaines et tunisiennes, notamment la mère dans *PMF* et ses voisines ont des pots de basilic sur toutes les embrasures de leurs fenêtres et il pousse parfaitement dans leurs blocs, à l'inverse des Françaises. Le basilic représenterait également le symbole d'une inimitié à l'égard de l'ancien colonisateur qui prend davantage de l'ampleur. Cette haine contrecarre l'intégration de l'Autre (le français des banlieues), mais également le symbole d'une blessure éternelle. Le vert est la couleur de du printemps, de la nature plus spécialement. Cette couleur, associée à l'eau, correspond

⁶⁶-www. Wikipedia. *La symbolique du basilic.net* .consulté le 16.02.2013

à la vie, à la régénération de la nature. C'est également une couleur propre aux femmes, elle est douce au regard, comme l'est la nature printanière. Le rouge représente la couleur du Sang et du feu, cette couleur est : « considérée comme un symbole fondamental du principe de vie avec sa force. »⁶⁷ Cette couleur déborde d'une vie brûlante, agitée et enflammée. Van Gogh nous révèle : « j'ai tenté d'exprimer les terribles passions humaines par le rouge et le vert »⁶⁸ Les civilisations ont connu l'ambivalence, en effet, d'une part, le feu brûle, d'autre part il illumine et réchauffe. Van Gogh traduit, dans cette citation, l'attitude réelle de la mère, effectivement, elle porte des habits à fleurs vertes et rouges. Ce sont des couleurs qui portent en elle des symboles et des messages : le vert symbolise la protection, la maternité et la sécurité qui comblent le fils dès son retour chez lui. Quant au rouge, couleur de la force et de la puissance symbolise le penchant identitaire qui tente d'enseigner les traditions afin de récupérer une identité en déperdition. En plus des plantes et des couleurs, nous retrouvons d'autres éléments qui incarnent l'espace originelle. Parmi ces éléments : la main : « Alors l'Algérie (la mère pose la main ouverte à plat sur l'Algérie) c'est grand comme ma main gauche, regarde, juste ma main ; le Maroc, mon petit doigt et la Tunisie, mon pouce ... Elle rit le fils rit aussi- Je vais dire ça à ma voisine tunisienne, elle va pas être contente » (PMF, p.19)

Il est important, tout d'abord, de nous renseigner sur la symbolique du petit doigt (l'auriculaire) qui, en se référant au *Dictionnaire des Symboles* est défini comme étant le fils du reste des doigts. Il représente la force vitale des autres doigts ; il est employé pour la magie et l'ensorcellement. Par ailleurs, le pouce représente le pouvoir chez les Bambaras,⁶⁹ les chefs avaient une bague au pouce dotée du signe de la foudre qui leur donnait le pouvoir de menacer les autres en agitant la main. La main gauche exprime selon la même source, l'entrain, la force et le pouvoir. Il est bon de souligner que le terme « manifestation » possède la même racine que « main » et révèle ce qui peut être saisi par la main. La main permet de prendre possession, par le biais de son geste, la mère souhaiterait retrouver la terre qui l'a vue grandir et où elle souhaite être inhumée.

⁶⁷Chevalier Jean et Alain Geebrant. *Le Dictionnaire des Symboles*.

⁶⁸Peyresblanque S J. *Histoire et symbolisme des couleurs rayonnements optiques et les couleurs: faits et effets*. Edition INRS (Institut National de Recherche et de Sécurité) mars 1998.

⁶⁹ Les Bambarins sont un peuple mandingue de l'Afrique de l'ouest sahélienne, établi principalement au Mali. Ils formaient le royaume bambarin de Ségou d'Afrique de l'ouest.

La Mecque représente une symbolique significative, c'est un espace de pèlerinage, mais c'est aussi la ville où le prophète Mohamed est né. C'est l'espace de la *Kaaba*, la première demeure construite par le prophète Abraham et son fils Ismail. Le séjour en terre sainte confère au pèlerin un statut qui le distingue, à commencer par le titre honorifique *Hadj*. Absorbé par le sacré qu'il a approché pendant la période de pèlerinage : un espace pur, le pèlerin est contraint d'instaurer une distance à l'égard de ses péchés, des biens matériels afin de donner place à la pureté. Le pèlerinage représente donc la renaissance permettant de s'apprêter à la mort et à l'au-delà dans la foi. A travers cette symbolique, la mère aspire à sa purification et à la reconquête de son passé dans le but de s'approprier son origine et par voie de conséquence son identité initiale, son vœu est de visiter la ville du prophète de l'Islam en vue de reconquérir l'origine de ses aïeux. Dans *PMF*, la mère rêve d'accomplir un voyage à la Mecque. «Et la Mecque ? (...) –tu sais que ton père veut aller à la Mecque. (...) il serait Hadj(...)–Moi aussi je voudrais aller à la Mecque tant que je ne suis pas malade » (*PMF*, p.21)

En saisissant l'idée de mémoire dans *PMF*, il est important d'observer le lien qui unit « mémoire » à « récit d'exil », en d'autres termes l'acte de de la remémoration accomplie par le personnage exilé. Cet acte sera donc étudié en mettant en évidence ses effets sur l'écriture de l'exil, ce faisant, l'étude que nous proposons dans ce chapitre s'appuie sur une analyse du récit d'exil qui réfère principalement à la mémoire, source initiale du récit. Il est question d'une mémoire qui participe à la création du récit.

La mémoire représente une image fondamentale dans les récits d'exil, nous notons une infinité d'images qui s'accomplissent dans des lieux de souvenirs envahis par les scènes émouvantes du passé (perte et deuil). Dans *PMF*, c'est également une mémoire débordante de merveilleux souvenirs, mis en évidence par l'entremise d'analepse. La mémoire est en fait représentée comme le signe d'un poids de conscience que l'auteure ressent fréquemment : nostalgie, souffrance, perte. La mémoire se transforme alors en une figure de style, une métaphore d'une épreuve affligeante et déplorable. Nous considérons le lieu de mémoire comme étant un espace d'opposition, de conflit où Leila Sebbar parvient à outrepasser les fatalités de l'existence. Ce lieu de mémoire est révélé par le biais de l'écriture, c'est l'assertion de Bruno Vercier : « c'est dans l'écriture que

tout se passe : si l'individu est mémoire, la mémoire, elle, est langage.»⁷⁰ *PMF* est un récit riche en souvenirs relatifs au passé, le narrateur tente tout au long du texte de déclencher l'attention du lecteur sur ces souvenirs le prenant pour témoin. D'où l'emploi fréquent des verbes « se souvenir » et « se rappeler », le narrateur accorde un intérêt particulier à l'acte de remémoration et à la mémoire : « Tu as pleuré quand il est mort, parce que sa mère avait oublié, en le plongeant dans le bain, de lâcher sa cheville, tu te souviens? » (*PMF*, p.37), « Tu as perdu la dernière France en plastique que je t'avais achetée pour l'école, elle dit l'icoule tu te rappelles ? » (*PMF*, p.23) Face au déracinement et à l'arrachement à sa patrie, l'exilé dépend totalement de sa mémoire afin qu'il remédie à une position de nostalgie brûlante : les réminiscences ardentes du passé accèdent à une richesse qui dépassent les faits même du présent. Deux comportements distincts se présentent donc à l'exilé, en fonction du rapport qu'il entretient avec le passé : il cherche et parvient à retrouver l'abri rassurant dans les souvenirs, c'est le cas dans *PMF*, ou cependant, il tente de s'éloigner du passé qui le hante et qui convoque des instants difficiles. Il faut également préciser que la mémoire demeure différente, chacun l'aborde en fonction de son état et des circonstances. Amina Rachid propose à ce sujet : « Des moments importants disparaissent, d'autres s'imposent confondant le passé et le présent. [...] Le passé s'impose comme une donnée essentielle de la constitution du Moi. [...] Le passé imprègne le présent, le présent interpelle le passé.»⁷¹ L'exilé se cherche entre le présent et le passé, il est en quête de son Moi et de son identité. La mère dans *PMF*, s'accroche obstinément à son passé ancestral et surtout aux souvenirs personnels qui renvoient aussi à la patrie. En voulant protéger la mémoire, la mère tente de sauver sa propre identité en péril. Pour elle, la préservation de la mémoire est la seule force qui combat l'exil.

⁷⁰ Bruno, Vercier. *Le Mythe du premier souvenir*. Lotti, Leiris Revue de l'Histoire de la France, Paris, Armand Colin, 1975, p.1031

⁷¹ Rachid Amina. *Autobiographie et quête(s) d'identité*. Communication (sous presse) présentée au colloque, identité et altérité : jeux d'échos et de miroir, Université Ain-Chams, Le Caire, 27-29 mars 2005.

3.2.2 L'Histoire : entre passé et présent

Nous avons indiqué plus haut que Mohamed a douze ans : un adolescent en pleine effervescence qui s'interroge sur son identité ; reflet du questionnement psychologique qu'il doit affronter à cette période de sa vie : une adolescence sous le signe du conflit, dans un univers qui le persécute sans cesse. Le héros se trouve muré entre deux races et deux cultures. Au plan général, il est confronté à des conflits dont l'intensité est marquée par les conditions génétiques. Instable, Mohamed est présenté comme une âme dérangée, troublée, une espèce de nomade qui est à la recherche de quelque chose : « L'enfant court toujours, il sait où il va et les détours qu'il doit faire pour éviter le bloc familial, le cimetière, l'école, le commissariat, le collège ... » (CVA, p.49) Il est également présenté comme une espèce de vagabond qui chemine de porte en porte : « Momo pousse la porte, entre, ne regarde personne, va droit devant lui jusqu'à la table du fond, près du grand poêle en fonte que Simone a récupéré dans le café familial » (CVA p.120) Il est perturbé par les origines quelque peu différentes. Il porte en lui des gènes hérités de l'extrême orient, d'autres d'Afrique et il est de culture française. Tous ces éléments ne cessent de le torturer, ils jaillissent dans son esprit et se bousculent inlassablement.

« Comment tu t'appelles ?-Mohamed -Mohamed ?- Tu es le fils de qui ?- Mon père s'appelle Slim et mon grand-père Mohamed, comme moi. Momo comprit aux mimiques des hommes, qu'ils s'étonnaient de ses yeux. Il dit : Ma grand-mère paternelle vient de loin.-Et toi d'où tu es ? demanda l'homme le plus vieux, un marocain du sud [...] Mohamed fit un geste vague vers la banlieue, la grande banlieue ...Et ton père ? Il est né dans le pays de ma grand-mère très loin.-Et ton grand-père paternel ? -Il est algérien, un village d'Oranie. » (CVA, p. 164)

Par le truchement de ces questions / réponses, Mohamed dresse la généalogie de la famille. A cheval, entre deux continents, deux pays, le personnage se trouve dans l'espace de « l'entre-deux ». Cette situation fait du personnage métis, natif de la banlieue française, un personnage au statut ambivalent. En dépit de son jeune âge et son

instabilité, Mohamed est présenté comme un personnage aux goûts fins : Il aime l'opéra, Wagner. «- Je cherche Wagner. - C'est quoi ça ? - Un musicien allemand - Quelle groupe - Il est tout seul - C'est un vieux ? - Oui. - Et qu'est ce qu'il a fait ton vieux ? - Des opéras ... - Des opéras ...et tu écoutes ça, toi ? Tu vas nous faire croire que tu es allé à l'opéra aussi, non. » (CVA, p.78) Il s'agit de l'être de Mohamed : sa culture occidentale à laquelle il s'identifie.

L'image qu'il offre de lui aux autres ne lui permet pas d'être ce qu'il n'est pas, entre autre, écouter Wagner, un illustre compositeur allemand d'opéra. En revanche, Mohamed manque d'intérêt à l'égard des musiciens de son époque et ne revendique guère la culture originelle. Sa grand-mère paternelle *Minh* lui a enseigné les jeux d'échecs car à son sens, son petit-fils doit tout apprendre : « Minh a appris a son petit fils le jeu d'échecs [...] Mohamed manipule avec talent, dit mina, les noirs et les blanches. Mina lui a expliqué que dans son pays, une femme doit savoir tout faire : couture, broderie, commerce : musique, échecs, poésie, dessin ...»(CVA, p.74) Par ailleurs, dès son jeune âge, Mohamed s'est aguerri aux situations les plus pénibles, en effet il ne craint ni la faim, ni la saleté. Son éducation de la rue l'a raffermi et l'a rendu impavide, capable d'affronter tous les dangers. Il rase les murs, il tente une expédition dans la banlieue parisienne et personne ne le voit. Le narrateur porte un regard sur les comportements incompréhensibles du héros. Il ne rejoint plus les rangs de l'école, il ne travaille pas, sa fugue de la maison paternelle, son installation dans « le cabanon des jardins ouvriers », ses errances accompagnées de ses multiples rencontres avec les autres personnages de l'univers romanesque font de lui un personnage qui endure une instabilité sociale qui mènerait *Ipsa Facto* à une instabilité psychologique. L'histoire de Mohamed sert, en effet, à démontrer l'emprise d'une réalité sur le sort de ce personnage qui en est la meilleure preuve mettant en évidence le fait d'une exclusion justifiée. Chez Sebbar, nous remarquons que derrière la description d'une jeunesse associée à une existence éphémère et nomadique, il existe la mémoire : l'histoire profonde et silencieuse d'un récit réprimée. Par ailleurs, Tous les personnages qui évoluent autour de Mohamed ont tissé des liens avec le pays du Chinois, l'Algérie, avec la guerre et ses atrocités.

« On avait appris dans le village, par des hommes qui nous renseignaient sur le mouvement de troupes de l'armée Française, sur les opérations projetées que la vallée allait être cernée. Les Français par leurs agents—certains arabes travaillaient pour eux et dans les camps on faisait parler les prisonniers avant de les abattre.»(CVA, p. 169)

Mohamed porte en lui le souvenir d'une double douleur, la guerre du Vietnam et celle d'Algérie. Ce qui justifierait cette mélancolie qui le ronge. Il porte en lui également, une douleur physique : Aida (sa mère) a informé Slim (son père) sur la désobéissance quotidienne de leur fils ainsi que les bulletins scolaires de moins en moins bons. Le père s'en est pris à Mohamed et depuis, elle regrette amèrement ce geste maladroit qui lui a fait perdre son fils:

« Elle regrettait d'avoir dit au père de le corriger le soir même, le père avait frappé fort, mais Mohamed n'avait pas pleuré. Son père ne l'avait pas laissé s'expliquer et depuis ce jour Mohamed dès que son père rentrait du travail, allait dans sa chambre et n'en sortait que lorsque son père allait se coucher. » (CVA, p.34)

Ces brimades physiques ont marqué à jamais Mohamed, ce qui l'a poussé à quitter le domicile parental pour une aventure qui allait faire de lui un personnage installé dans le présent, qui part à la recherche de son passé. Mohamed remonte le temps et exhume le passé, il vit à l'écoute de ce temps. Au café des ouvriers, il absorbe les paroles d'un ancien Moudjahid qui raconte l'épisode arrêté sur une photo relique ; il pleure et ses compagnons ont du mal à contenir ces larmes qui traduisent, à la fois, la douleur d'autrui et son absence : « Mohamed a écouté l'homme jusqu'au bout. Il le regarde fixement comme si le récit se poursuivait. L'homme regarde l'enfant assis, raide sur sa chaise, le torse droit, le visage appuyé dans ses mains. Mohamed pleure doucement.»(CVA, p.172)

Les représentations de l'imaginaire occidental sur le monde oriental sont fortement marquées dans Shérazade. L'héroïne éprouve le besoin de se renseigner sur l'histoire de son pays d'origine en contemplant les odalisques de l'époque orientaliste ; cette rencontre en images provoque l'accomplissement de l'histoire de Shérazade.

Subséquemment, un attachement se forme entre la jeune exclue et ces femmes prises en photos. Suite à ces images, Shérazade prend conscience du bien culturel illustré par le visage des femmes qui parlaient la même langue que celle de sa mère. Du coup, la jeune héroïne est atteinte au plus profond d'elle-même. Cette réaction ordonnée par l'observation des photos indique que Shérazade est loin d'être indifférente de sa culture d'origine.

Si nous jugeons la conception de Paul Ricœur⁷², selon laquelle l'identité personnelle ne peut se prononcer que dans la dimension temporelle de l'existence de l'être humain, nous pouvons attester que dans le cas des exclus, la rupture du temps mais également de l'espace détruit le mythe de l'identité de soi à soi. Une autre facette de cette conception se présente : il s'agit de l'identité de soi aux autres, incontestablement, c'est le cas de tous les exclus. Même si les deux types indiquent qu'on ne peut pas les dissocier, nous pouvons les distinguer théoriquement. Alors que l'identité de soi à soi permet la dépendance de chacun à un groupe social, à une communauté.

En allant à la quête de ce passé, en lui donnant forme, Mohamed en quelque sorte réinvente sa vie pour donner un sens à une existence éclatée, fragmentaire. Il ne s'agit pas d'un trajet simple où on célèbre joyeusement les différences. Au contraire, il est question d'un trajet incertain où il faudra voyager à travers la complexité des histoires et des cultures assemblées où les différences sont problématisées. Les caractéristiques de Shérazade et de Mohamed paraissent identiques. Les deux personnages se caractérisent par l'exclusion, la marginalité. Ils ont également la même quête, il s'agit du lieu d'origine et dénoncent l'échec de l'errance : « Savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va » saisit tout son sens avec les personnages : chacun s'évertue à trouver des réponses à sa manière, Mohamed à travers l'histoire, Shérazade dans son expérience de rupture avec la mémoire et le personnage de *PMF* dans son mutisme, qui s'apparente à une fuite.

⁷² Paul Ricœur. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éd. Seuil, 1990.

3.2.3 L'image comme écriture de la mémoire

L'image prend une grande place dans la définition de l'identité des exclus. Il est question d'un passé insaisissable qui appartient à une époque révolue dans un monde où la musique pop et le cinéma américain dominant. Les images présentées aux exclus sont le reflet d'une époque déchirée, réapparaissant par fragments dans le présent. Dans une étude sur l'écriture de la mémoire, Régine Robin, dans *La mémoire saturée* fournit comme symbole essentiel de l'inactualité la figure du spectre :

« Les voies non empruntées par l'histoire, les vaincus, les solutions abandonnées, les illusions étouffées. Le spectral, ici, est l'espace tiers qui va permettre de transmettre une part de l'héritage, le passé ouvert dans ce qu'il a encore à nous dire et dans ce que nous avons encore à lui dire. »⁷³

Dans la même optique, l'image de d'époque dans le roman de Sebbar dévoile une autre représentation de l'Histoire. En effet, elle devient l'espace énoncé par Robin ; c'est en effet par la présence de l'image que le temps est exhumé, souscrivant les protagonistes dans un passé non vécu, afin de mieux se définir dans le présent et de réveiller la mémoire permettant ainsi la réincarnation d'un passé commun. Dans le cas de *Shérazade*, Marc Garanger transmet, par le biais de ses célèbres clichés, un bout du passé du peuple algérien à la jeune fille. Ce faisant, deux ans avant l'indépendance d'Algérie, afin de contrôler l'identité de la population algérienne, on imposa à Garanger de prendre le portrait d'hommes et de femmes de plusieurs contrées. Ainsi on dévoila et photographia deux mille femmes. Vingt ans après, Garanger réunit une cinquantaine de ces portraits dans un album qu'il publie sous le titre *Femmes algériennes 1960*. La description de ces photographies offertes à travers les yeux de Shérazade nous enseigne avec justesse sur le rôle de la photographie dans la reconnaissance de l'histoire d'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. Devant l'objectif- mitrailleur, ces femmes qui parlaient la langue de sa mère

⁷³ Régine Robin. *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003, p. 56.

avaient toutes le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer. » (Shérazade, p.211)

Garanger évoque la puissance du regard de la femme qui représente le motif central de l'assemblage de l'album. L'emploi d'« objectif-mitrailleur » est un moyen d'installer le lecteur dans le contexte politique et social de l'Algérie opprimée : « J'ai reçu leur regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente. Je veux leur rendre témoignage. »⁷⁴ En dépeignant les femmes, Garanger met l'accent sur leur résistance. La photographie réactive les représentations du passé refoulé afin de permettre une écriture d'une mémoire autant personnelle que collective.

L'insertion des images est également une ligne de force dans *CVA*. Son importance, nous la découvrons en même temps que les policiers venus perquisitionner dans la cabane de celui qu'ils appellent « l'Indien des jardins ouvriers. » Toutefois, selon un procédé itératif dans le roman, l'information complète est interrompue pour n'être donnée qu'ultérieurement. La narration revient aux photographies mais cette fois dans l'intimité de Mohamed. Il garde précieusement sur lui, certaines photos. Revenant dans son repaire, il cherche avec inquiétude une photographie et, soulagé, il s'aperçoit qu'elle n'a pas été volée. Alors, Commence la description de celle-ci, par touches successives :

« Il voit d'abord le reflet de l'eau de la petite rivière, presque un ruisseau que les hommes s'apprêtent à traverser à pied. A gauche, au premier plan, de dos, la haute silhouette du soldat français, la rondeur du casque en fer. Il tient un fusil-mitrailleur qu'on ne voit pas. Les branches de cerisiers n'ont pas bougé. » (*CVA*, p.30.)

En prenant d'autres tournures, la narration revient à la photographie quelques pages plus loin.

⁷⁴ Marc, Garanger. *Femmes algériennes 1960*. Paris : Contrejour, 1982, p. 5.

« On aperçoit les silhouettes troubles des hommes en marche. D'abord leurs pieds puis une partie de l'habit avant la taille, parce que la rivière n'est pas large. Au fond, des arbres, presque dessinés et peints comme sur un tableau ; derrière les arbres, on ne sait pas, du ciel, un ciel orageux ou une plaine inculte. (...) 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. » (CVA, p.56.)

Cette seconde citation montre un changement qui fait tout l'intérêt de Mohamed à l'égard de la photographie de guerre. Nous apprenons dans la suite du récit, qu'il se pourvoit en cassettes de Wagner et en « photographies guerrières et marines » chez Jean-Luc. La troisième citation de la photographie de guerre oblige à changer de regard puisque cette fois nous la regardons par les yeux de l'inspecteur, passablement intéressé par cet "Indien" à cause de tout ce que l'on a trouvé dans son cabanon. Dans le tas, il tombe sur la photographie de guerre, ce qui invite à une page entière de souvenirs sur la guerre d'Algérie : « Laruel regarde la photo étalée au milieu de son bureau. Elle recouvre toutes les autres. Impossible de savoir où ça se trouve (...) sauf les hommes...on sait tout de suite qu'ils sont arabes. Laruel garde la photo qu'il plie en deux, rend les autres à Bonin. » (CVA, p.95)

Nous enchainons, ensuite avec une énumération de quelques détails descriptifs des photos de guerre : « Décidément, pense Laruel, Bonin a raison. Cet enfant n'est pas normal. Il n'oublie jamais la guerre. Et moi, j'ai fait la guerre et je n'y pense presque jamais. C'est lui qui m'oblige là, avec ses collections absurdes. » (CVA, p.143). Un jour, dans un café maghrébin où les immigrés se retrouvent habituellement, Momo entend un homme raconter l'histoire vraie de sa photographie qui nous transmet ses secrets et où les acteurs sont animés :

«On avait appris dans le village, par des hommes qui nous renseignaient sur les mouvements de troupe de l'armée française, sur les opérations projetées, que la vallée allait être cernée. Les Français par leurs agents certains Arabes travaillaient pour eux et dans les camps on faisait parler les prisonniers avant de les abattre- savaient où nous nous trouvions. Il fallait absolument changer de planque. Déjà les colonnes militaires ennemies étaient signalées. Nous étions trop peu nombreux, mal armés pour un engagement. L'un d'entre nous a eu une idée géniale pour échapper à l'étau des Français. Un homme venait de mourir au village. » (CVA, p.160)

Mohamed pose des questions à l'homme qui l'informe du rôle essentiel des "guetteurs" que remplissaient des enfants, comme lui. Sous les questions et l'intérêt de l'enfant, l'homme finit son récit : plus de secret, la mémoire a été réveillée et transmise. Mohamed pleure sur tout le malheur que la photographie contenait et qu'il connaît maintenant, sur le passage de la guerre en images. Le texte reste muet, cependant ce silence a pour effet qu'une partie importante de l'identité de Mohamed est mutilée. La remémoration de la photographie de guerre est très douloureuse pour le personnage, mais c'est pour lui une voie possible vers la constitution d'une identité complète et harmonieuse. la photographie de guerre joue le rôle de déclencheur de l'écriture, d'exclusivité pour les Algériens. Par ailleurs, elle donne, encore une fois, une leçon d'histoire et de mémoire :

« Il a souvent remarqué que les jeunes, les enfants des immigrés algériens ne s'intéressent pas à l'histoire de leur pays, même pas à leur guerre de libération. Pour eux, c'est de l'histoire ancienne, le passé de leurs parents, presque des ancêtres... Ils n'écoutent pas quand les hommes, leurs oncles, leurs cousins parlent de ces années de lutte armée. Ils ne posent pas de questions. A la fin plus personne ne raconte rien. C'est le silence. » (CVA, p.160)

Ainsi la photographie de guerre réveille la mémoire. Consciente de la grande

valeur de l'écriture fondée sur la mémoire qui a un pouvoir de résistance au déracinement et un moyen de préservation de l'identité algérienne, Leila Sebbar par le biais de son personnage, veut que cette mémoire soit protégée contre l'oubli, ou l'altération, longtemps visés et prêchés par les différentes stratégies du pays natal. La mère, avec son attachement aux traditions algériennes et maghrébines, étant gardienne de la mémoire, elle fait appel à ses souvenirs personnels et collectifs en mettant en relief tout ce qui renvoie à la culture et à la tradition algérienne et maghrébine afin de les préserver contre toute menace de disparition. Nous pourrions dire donc, que la mémoire est l'élément fondateur et générateur dans notre corpus, elle détermine l'écriture dans les textes, voire la poéticité des œuvres d'exil, la mémoire représente l'élément crucial qui imprègne la totalité de ces textes.

Dans *CVA*, Mohamed, qui est fils de parents algériens et qui a grandi en banlieue parisienne, tente de comprendre à travers les images, vingt ans après la colonisation française, les raisons de l'hostilité sans précédent des Français à l'égard des Algériens. Ni ses parents ni les autres ayant participé à cette douloureuse époque, ne lui ont jamais parlé des événements de l'Histoire de la révolution algérienne. Le passé affectif des exclus est réveillé par la photographie de l'époque qui fait apparaître l'écriture de leur propre mémoire leur permettant de clarifier plus au moins leur identité. Grâce à l'attention portée à la photographie, nous sommes face à la représentation d'une époque qui détermine parfaitement la représentation de soi. Ces images déclenchent le souvenir d'une époque passée et présente à la fois. Dans *C.V.A*, la photographie des grands-parents relate nettement cette réalité, pour la simple raison qu'elle élucide une partie de l'identité de Mohamed en lui assurant sa propre genèse :

« On la voyait dans une rue de Saigon, au bras de Mohamed. [...] Sur la photo, ils sortaient du restaurant où Mohamed était venu la chercher pour une promenade dans un jardin. Il faisait beau. Mohamed n'était pas habillé en soldat. [...] Sur la photo, Minh le regardait, le visage levé vers lui, et lui avait tourné la tête vers elle ; il souriait à Minh. » (*CVA*, p.68)

Deux histoires se tissent dans *CVA*, la première est celle vécue par le personnage principal « Mohamed » qui symboliserait l'enfant de l'histoire algérienne et vietnamienne (anciennes colonies françaises) et qui vit en banlieue parisienne. Le personnage serait en position d'envahisseur : la seconde est celle de la grand-mère de Mohamed "Minh" symbole de l'histoire algérienne et vietnamienne, elle est à l'origine de l'union des deux colonies Françaises. En effet, pendant la guerre d'Indochine, Minh épouse Mohamed (le grand-père du héros) et vit sur la terre de son mari : l'Algérie. Elle ne reviendra plus dans son pays natal: « Minh est de là-bas, elle dit qu'elle ne veut pas y retourner, elle mourra au village de Mohamed, on l'entertera près de lui. » (*CVA*, p.77) Les deux histoires se nouent et se confondent. D'une part Mohamed vit le présent, d'autre part Minh lui transmet le passé de ses aïeux. Cette situation nous indique que l'histoire des deux personnages constitue deux maillons d'une même chaîne dans le temps. L'introduction de cette photographie dans la narration, révèle le rapport existant entre le passé et le présent. Elle retrace ainsi, l'histoire coloniale de la France et de ses occupations des divers territoires.

Dans *Shérazade*, l'écriture de la mémoire culturelle s'opère par le biais des perceptions de l'imaginaire occidental par rapport au monde oriental. L'héroïne dont les origines sont berbères, essaie de se raconter l'histoire de son pays par les odalisques de l'époque orientaliste. En effet, La scène pendant laquelle la jeune fille consulte le recueil fixe un moment significatif de la narration. Cette rencontre entre Shérazade et les images provoque la concrétisation de son histoire. Par conséquent, un lien indestructible de solidarité se tisse entre la jeune exclue et ces femmes prises en photo. Ces photographies entraînent chez Shérazade une prise de conscience de sa culture, de son origine illustrée par le visage de femmes « qui parlaient la langue de sa mère » (*Shérazade*, p.211) Les origines se prononcent à partir de ces représentations et la jeune héroïne est touchée au plus profond d'elle-même. Il s'agit de la représentation de son passé : les photographies incarnent à ce moment là la figure de la mère qu'elle a quittée afin de se définir loin du cadre de la famille et de la tradition. La réaction prescrite par la découverte des photographies prouve le penchant avéré de Shérazade pour sa culture originelle.

En somme, le monde imaginaire, dans *Shérazade et CVA*, se veut comme l'autre monde qui viendrait se calquer au monde extérieur en le représentant fidèlement. La photographie désigne l'irréel réel qui cède la place au réel irréel d'où l'étrangeté de Shérazade et Mohamed dans ce monde hostile face à l'harmonie qu'ils retrouvent au sein de leur monde intérieur si réel pour eux. Le lecteur est happé par ce périple intérieur que les personnages accomplissent en quête de leur image inscrite dans le monde réel ou dans celui qui leur est propre.

3.2.4 La « mère » comme signe de l'écriture mémorielle

L'image de la mère est perçue, communément dans les romans, par les yeux des enfants ; c'est le cas dans *PMF*. La manière, dont le fils contemple sa mère, la manière dont il savoure tous les détails de son aspect physique et vestimentaire, ne nous laisse pas indifférents. Il affectionne tout ce que fait la mère, il affectionne sa passion pour ses traditions, allant de ses habits, son henné, sa façon de parler jusqu'à la façon de préparer le thé :

« Il suit les gestes de la mère, les mêmes depuis toujours: mesurer la quantité de feuilles de thé vert dans la paume, il remarque le henné sur les mains à la fois fines et potelées ; le jeter dans la théière d'argent ; l'ébouillanter plusieurs fois (...) le thé de la mère est toujours le meilleur. » (*PMF*, p.44)

Le nouveau-né arrive dans un monde d'adultes après neuf mois passés à l'abri dans le ventre de sa mère : « Le traumatisme de la naissance serait la source de toutes les angoisses ultérieures »⁷⁵ Le bébé est très vulnérable et complètement dépendant de ses parents. Leurs soins et leurs stimulations lui sont indispensables pour qu'il se développe harmonieusement. L'enfant passe brutalement d'un milieu liquide où la température ambiante est constante où les stimulations tactiles et auditives sont filtrés et où il est nourri en permanence, à un environnement plutôt hostile.

⁷⁵ Pauline Morand de Jouffrey. *La psychologie de l'enfant*. Allier(Belgique) : Marabout, 1995, p.26.

Dans les minutes qui suivent la naissance, le nouveau né repose, au mieux contre sa mère. La chaleur et l'odeur de la mère enveloppent ainsi l'enfant. C'est ce qu'on appelle, selon l'école du rêve éveillé, en psychologie « la *relation à un* » en effet, « grâce à la chaleur et à l'odeur maternelles l'enfant, qui a été arraché, avec sa naissance, à cette coexistence silencieuse, retrouve l'unité rassurante avec sa mère »⁷⁶ Il s'agit d'une assurance que le fils ne retrouve pas ailleurs, il revient pour la recouvrer auprès de sa mère qui l'entoure de chaleur, d'amour et d'affection. Le sens le plus ancien chez l'humain est l'odorat, s'il lui arrive de le perdre, il finira par perdre tous ses souvenirs et par conséquent, toute une mémoire sera mise en jeu. Chaque odeur rappelle au fils ces moments où sa mère le comblait d'affection, cette odeur révélée, à partir des premières pages de *PMF*, est constamment attachée à son image, à sa voix. Ce sont des odeurs culinaires ; la cuisine de la mère est un espace débordant d'odeurs, l'odeur de la menthe, du thé, du café et de l'oignon frit à la tomate. Ces odeurs n'existent pas ailleurs, c'est la caractéristique des traditions maghrébines qui renforcent l'union entre le fils et sa mère, et que nul ne remplace.

« Dans les villes, ça ne sent jamais l'oignon frit avec la tomate. Il est allé dans beaucoup de villes , des grandes , outre Atlantique et outre mer ...Il ne sait pas pourquoi , il a trouvé que même les plus propres sentent la merde , ou c'est lui qui sent la merde partout, même les villes du Grand Nord ou il fait très froid. » (*PMF*, p.8)

Les odeurs sont aussi associées à la peau, en effet, La peau de la mère dégage l'eau de rose, ou la fleur d'oranger : « Il reniflait sa peau, la tête dans le cou moelleux. Ça sentait l'eau de rose ou la fleur d'orange » (*PMF*, p.7) Ces arômes sont étroitement liés à l'image et à la voix de la mère ; une image positive qui s'oppose à celle du monde extérieur. L'odeur de la menthe interpelle son enfance et l'hospitalité qu'elle incarne ; elle symbolise la tradition maghrébine ; le thé à la menthe marque une forte présence

⁷⁶Geys, 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. Consulté le 10.03. 2012 p.71

dans les milieux maghrébins au moment d'accueillir les convives. En revanche, les parfums ne sont pas l'unique référence à l'image de la mère, la voix joue également un rôle important pour transmettre la tradition orale. Elle repose donc sur la voix et non pas sur l'écriture. À travers l'analepse et tout au long du roman, la mère relate des contes et chante en usant de la langue arabe, la langue maternelle qu'elle aurait souhaité léguer à ses enfants. Le rôle de la femme immigrée est déterminé par l'extrême droite, en termes racistes, comme étant réduite à reproduire le maximum d'immigrés et à transmettre les valeurs de l'espace naturel perçues comme diminuées. Elle est donc désignée en tant qu'obstacle à l'assimilation, on perçoit la femme comme étant fixée dans le temps et proclamée gardienne de la tradition. Les médias ont cette aptitude à générer et à corroborer des stéréotypes pour la simple raison qu'ils osent interpréter la vie des immigrés sans pour autant connaître leurs voix multiples.

La femme refuse toute autre langue : sa mémoire et sa fierté n'admettent pas qu'elle parle une autre langue que la sienne. Par cette attitude, elle communique la façon la plus lucide qui découle d'une mémoire jusque là inaccessible aux beurs. La langue orale, demeure donc attachée à la tendre enfance et aux sentiments les plus élémentaires. Dans *PMF*, la voix de la mère est une espèce de thérapie par le biais de laquelle le fils parvient à retrouver quiétude et refuge. Il se souvient inlassablement des odeurs qui symbolisent le bien être, l'assurance et la confiance qui ne sont présents que dans la cuisine de la banlieue. L'espace est souverain dans cette petite pièce où les souvenirs surgissent et où la mère est reine. L'éloignement du fils du domicile parental, durant deux ans et demi, traduit son vif intérêt pour l'ailleurs. En errant à travers le monde entier, il poursuivait un idéal qui a cédé, malheureusement, la place à la peur : cette peur est générée par l'univers hostile de l'exil, libérant beaucoup de troubles négatives, et le réduisant ainsi au silence. Son retour à la banlieue lui permet de retrouver la tranquillité, ses Souvenirs enfermés dans son inconscient et son amour face à un espace qu'il n'a pu défier. En rentrant, il regagne la chaleur qu'il avait perdue, la chaleur et l'affection maternelles. Le fils donne l'impression d'un enfant qui s'est séparé du sein de sa mère, séparé du paradis qui lui appartenait afin d'affronter, durant une période, l'enfer, ensuite en retrouvant sa mère une deuxième fois, il va accéder à son paradis qui est d'être auprès d'elle. De temps à autres, le fils retourne dans la maison

qu'il a quittée, le héros a ce besoin permanent de revenir dans la maison de ses parents », Gilbert Durant fait de la maison un doublet du corps : « La maison va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison et finalement du giron maternel. »⁷⁷ La rue, en revanche, est un lieu ouvert : un espace d'évasion, d'errance et d'insécurité.

L'image de la mère représente pour le fils certaines odeurs, qu'il associe aussi bien à la peau de la mère, à ses vêtements, qu'à sa chambre et à la maison où il a grandi auprès d'elle. Dans *PMF*, Sebbar nous informe sur le récit d'un fils qui, à la suite d'une longue absence, vient rendre visite à sa mère qu'il a abandonnée pour de divers motifs obscurs et alambiqués. Ces motifs l'ont incité à errer dans un espace hostile à la recherche d'une identité et d'un ancrage spatial entre l'espace naturel (pays d'origine des parents), et l'espace d'adoption (la France), d'où il se sent exclu bien qu'il y soit né.

La situation familiale est plutôt précaire : la mère habite seule avec ses enfants dans une habitation à loyer modéré en banlieue de Paris, pendant que le père est « en asile ». La mère, à la fois confuse et contente de revoir son fils, entreprend une conversation avec celui-ci, une conversation qui est transformée, cependant, rapidement en monologue d'une mère qui avoue à son fils ses espoirs, ses amertumes, sa vie quotidienne. Les paroles de la mère sont associées à des senteurs considérablement différentes, le personnage est vite imprégné de ce microclimat et semble revivre pleinement son passé, son enfance notamment. Dans *PMF*, l'odorat, le goût et la vue semblent être des éléments vivants dans ce milieu. Ces trois sens nous font connaître cet espace de la banlieue avec ses senteurs culinaires, ses goûts orientaux : nous retenons, notamment, les senteurs de la cuisine maternelle tels que le café, le thé à la menthe l'oignon frit et la tomate. Mais également l'odeur de la peau de la mère exhalant continuellement l'eau de fleur d'oranger ou l'eau de rose, lorsqu'elle étreignait son fils. Ce qui définit toutes ces odeurs, c'est leur caractère immuable. Elles lui évoquent son enfance et confirment subséquemment une fausse stabilité qui est curieusement éphémère, vu que le fils a grandi, et la parfaite joie enfantine a cédé la place à un sérieux trouble, à un traumatisme qui l'habite et qui le propulse dans une agitation

⁷⁷ Durant, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Ed. Dunod, 1992, p.277.

permanente, lui permettant, en contre partie, d'aller de l'avant, à la quête de son identité. Simultanément, l'affection de la mère est opposée au « dehors », à plusieurs villes des différents pays que le fils a sillonnées, mais ces pays n'ont jamais été pour lui le substitut de sa maison : « Dans les villes, ça ne sent jamais l'oignon frit avec la tomate. Il est allé dans beaucoup de villes, des grandes, outre-Atlantique et outre-mer... Il ne sait pas pourquoi, il a trouvé que même les plus propres sentent la merde, ou c'est lui qui sent la merde partout, même les villes du Grand Nord où il fait très froid. » (CVA, p133) Particulièrement pour le fils, les odeurs de l'appartement connotent le bien être parce qu'ils sont en relation avec l'image de la mère. Aussi cette image nous rappelle-t-elle le lien maternel. Le fils, en observant sa mère, replonge dans la période de la petite enfance où il se sentait sous la protection de celle-ci. Cette atmosphère traduit des sensations de béatitude. En effet, de temps en temps, le fils affiche des comportements euphoriques, ce sont des moments où il reprend confiance avec lui-même et à l'égard de sa mère. Il se rappelle constamment de l'odeur de sa peau quand elle le serrait dans ses bras: « [...] ça sentait l'eau de rose ou la fleur d'oranger, si elle avait fait des gâteaux. (...) » (PMF, p.31) Face à ces connotations positives viennent s'opposer son rejet irascible des odeurs du « dehors ».

Le dialogue entre la mère et le fils est surtout nourri de la voix de la mère. Elle lui évoque la maison, les filles, le père, lui, son enfance, ses voyages tellement loin, les filles de la France et l'épouse exemplaire. Elle lui parle également d'une cousine dont les yeux sont bleus, elle lui évoque la religion, la marche des beurs pour l'égalité. En conversant, elle lui parle en arabe en introduisant des mots en français.

Dans *PMF*, Sebbar nous convie à un dialogue entre une mère et son fils qui, après une longue séparation, finit par rentrer chez lui. Nous pouvons constater que quand elle s'adresse à son fils, elle utilise continuellement le mode impératif en l'interpelant « mon fils » : « Je vais mourir ici, sans bouger, mais toi, mon fils, d'où tu viens ? Tu es allé loin, jusqu'en Chine ? C'est loin la Chine ? Dis-moi. C'est où le plus loin ? Montre-moi sur une carte partout où tu es passé, et dis-moi les noms. » (PMF, p.47) Elle passe d'un sujet à l'autre. Ce qui provoque une incohérence sur le plan du contenu du dialogue : « Je sais qu'on a mis des filles comme ça en foyer, ou en prison, parce qu'elles ont vendu de la drogue. Dis-moi. Mon fils, Samira ta sœur, tu crois

qu'elle fait ça ? Tu crois ? Et moi je ne sais rien. Je ne sais rien. Tu veux du café frais ou du thé à la menthe ? Ce matin, au marché, j'ai acheté de la menthe. »(*PMF*, p.62) La mère semble adopter un langage sournois, elle refuse d'être contredite par le fils. C'est le cas dans le passage suivant : « Le fils sourit à nouveau. La mère s'arrête, brusquement – Tu ne me crois pas, mon fils ? Tu ne vas pas me dire que je ne dis pas la vérité ? Parle, mon fils, parle – Le fils se penche vers sa mère – Tu as raison Imma, tu as raison. Tu dis la vérité. Je te crois, Imma.»(*CVA*, p17)

Une chaleur et une générosité transparissent à travers le discours de la mère. En apprenant que les beurs et beurettes prévoient de parcourir la France afin de lutter pour leur considération et leur égalité, elle adopte une attitude maternelle : elle s'inquiète pour les jeunes à cause de l'hiver qui arrive et de la route qu'ils doivent prendre. Elle appréhende la brutalité des Français. Sa crainte apparaît à travers les questions qu'elle pose à son fils :

« Comment ils mangent ? Comment ils dorment ? Ils partent à pied et c'est bientôt l'hiver, ils sont fous ces Arabes... Pourquoi ils ne pensent pas à ces choses de la vie le froid, l'hiver, la pluie. Ils n'ont pas une mère ? La mère, qu'est-ce qu'elle a dit ? Ils marchent avec une valise, un sac ? Ils ont des habits pour avoir chaud et pour la nuit ? Ils sont fous. » (*CVA*, p.31)

La mère fait preuve de piété ; elle observe les tâches imposées par l'Islam à ses adeptes. La dévotion de la mère transparait à travers la langue. L'exipit révèle un nouveau départ du fils mais la mère est incapable de le retenir chez elle, elle souhaite toutefois qu'il s'en aille avec la protection de Dieu : « Va, mon fils, va... souviens-toi toujours que tu as une âme... – La mère prononce en arabe des paroles de bénédiction, embrasse son fils sur le front. Il s'en va. » (*PMF*, p.41) Toutefois, nous constatons que la mère et le fils parlent des langues différentes : elle s'exprime en arabe, et elle désirerait que son fils en fasse autant, tout simplement, parce que c'est sa langue maternelle. Cependant, le fils s'entête à communiquer en français avec sa mère qui ne maîtrise pas suffisamment cette langue en plus des difficultés d'articulation, cependant elle saisit tout ce que son fils dit ; elle n'a jamais été à l'école mais elle respire

l'intelligence et la vivacité. C'est un personnage qui s'acclime rapidement aux nouvelles situations, malgré tout. Notons, par ailleurs, qu'à travers une énorme partie du roman, le fils demeure taciturne et la mère prolixe. Elle le prie de répondre à ses questions, de lui raconter ses aventures, son mode de vie : « Elle ne sait pas s'il écoute. Elle ne sait pas ce qu'il pense ; c'est elle qui parle et lui ne dit rien. » (*PMF*, p.29) En dépit de son refus de communiquer avec sa mère, le fils reste attentif à tout ce qu'elle dit, comme jadis, quand elle leur relatait les contes des *Mille et Une Nuits*. Cette découverte reconforte la mère : son fils est toute ouïe, si elle lui prodigue des conseils, il les entendra, et sans doute, il les appliquera : « Il répète les mots de la mère. Elle sourit et poursuit – Tu m'écoutes mon fils, tu écoutes ta mère, je parle encore un peu, après c'est fini. » (*PMF*, p.34)

3.3 Le phénomène d'acculturation : produit de l'exclusion

La banlieue française est le foyer de concentration de toute la population immigrée venue du Maghreb. Comme si d'instinct ces déracinés tentaient de retrouver là, leurs racines, une population métisse venue avec ses traditions, son art culinaire et sa langue. C'est une forme de ségrégation qui se manifeste au niveau spatial et social. Les lieux d'habitation des immigrés se situent presque toujours à la périphérie des villes créant ainsi un schéma néocolonial. Le processus d'acculturation, qui frappe ces personnages dans leur ensemble, traduit une sorte d'hybridation culturelle, ils sont progressivement devenus une large mosaïque qui offre au regard étranger toutes les transitions de la vie et de la pensée traditionnelles à celles d'une modernité d'emprunt. Le choc culturel et l'isolement avec une rupture de tous les liens conduit à la sauvegarde de l'identité par le regroupement communautaire avec la sauvegarde, autant que possible, des us et coutumes. Les personnages souffrant de la marginalisation cherchent à rester attachés à leurs racines, tout en changeant pour s'adapter à la société qui les a vus naître. Cependant, ceci renforce l'incompréhension et le rejet du milieu-hôte qui ne perçoit pas ces efforts d'adaptation et œuvre à la marginalisation et la persécution. Par ailleurs, la disparition des repères temporels et spatiaux provoquent chez les personnages souffrant de l'écart culturel une inadaptation les faisant basculer dans le drame de l'exclusion. C'est le cas de Mohamed dans *CVA*, en effet, Bonin et Mercier, les deux policiers manifestent de la haine à l'égard des étrangers et souhaitent

ardemment capturer Mohamed. A travers ces personnages, le roman prend des dimensions raciales et développe la thématique de l'exclusion. Les principales causes prétendues par ces personnages pour expliquer leur malaise peuvent être déclinées de la manière suivante : l'hostilité du milieu natal surtout, allant du racisme ordinaire à l'attitude ambiguë des forces de l'ordre. Ceci est beaucoup plus dramatique chez les enfants des immigrés, où la rupture se traduit par la révolte et une double transgression, familiale et sociale allant de la délinquance et la prostitution jusqu'au comportement suicidaire « J'en ai marre de la vie » (CVA, p. 146) A travers cette phrase, nous retenons que Mohamed cherche à se libérer de l'emprise du désespoir parce que la mort est considérée comme une délivrance. L'idée du suicide est dans tous les esprits, cette tendance est confirmée par l'évocation des termes « avoir marre » et « la vie ». Ils sont énoncés sous forme de désir pressant : l'issue fatale que tout le monde craint devient une sorte d'espoir pour l'exclu qui n'attend plus rien de la vie.

Les difficultés de socialisation et l'isolement social viennent du fait que cette catégorie de personnages ne retrouve plus dans son espace l'étayage collectif chaleureux et la solidarité du groupe au sens large. Il est profondément isolé dans une espèce de ghettoïsation, dans un pays étrange et étranger. Nous observons souvent une attitude culturelle ambivalente vis-à-vis du pays natal, l'image de la France, ancienne puissance colonisatrice, étant tout à la fois attirante et redoutée, fascinante et décevante. Les personnages se trouvent ainsi dans une position biculturelle où la confrontation des deux systèmes culturels se conjugue avec les deux images parentales. La France est identifiée à un père puissant, protecteur ou craintif et le pays d'origine à une mère aimante et repoussante. Plongé dans un climat d'insécurité, tout malaise, toute difficulté sont vécus dans l'angoisse. Nous considérons qu'en France, l'imaginaire collectif témoigne d'une opposition entre le dominant et le dominé, connaissant la France et son rapport à l'étranger, l'immigré est toujours perçu comme étant miséreux, besogneux, il répond à une soumission économique et culturelle. Il s'avère donc que l'acte colonialiste ne s'est pas interrompu avec l'indépendance des pays maghrébins. En effet, la France n'est pas prête d'abandonner son autorité aussi facilement. La population émigrée subit donc en France des tensions. L'association de ces tensions mène à la destruction de leur système social. Cette mentalité, propre au colonisateur, nuit aux

immigrés et les conditionnent à son autorité. Ces tensions demeurent dans l'usage de la violence par le biais des appareils répressifs, le cas de la police. En revanche, Les adolescents livrés à eux-mêmes, préfèrent la rue à la maison. Battus, maltraités, ils retrouvent leur liberté dans l'espace que leur offre la voie publique. Ces adolescents se font remarquer par leurs actes antisociaux. Ils obéissent à leurs instincts d'agressivité, d'opposition, étant donné qu'eux-mêmes sont agressés, ce qui les pousse à la limite de la délinquance.

Cette tendance forte à l'interprétation persécutrice exclut les personnages, les écarte d'une socialisation pourtant essentielle à leur survie, les poussant à chercher refuge ailleurs par la recherche d'un espace édénique. La métaphore du jardin d'éden revient fréquemment dans les romans sebbariens en particulier et dans la littérature de l'exil en général. Cependant, ce jardin n'est pas toujours ce paradis terrestre d'où l'individu a été arraché ; il représente parfois un aspect bien plus modeste. Ces jardins peuvent être le lieu privilégié du souvenir d'où rejaillit parfois l'espoir. Pour Mohamed qui vit dans « le cabanon des jardins des ouvriers », son jardin devient l'espace symbolique de ses échecs et de ses vaines quêtes, mais il lui offre aussi paradoxalement, un refuge qui, même s'il n'a rien d'édénique lui permet de se retrouver. De plus, le cabanon des jardins ouvriers est aussi le lieu où se déroule le combat que se livre le héros contre lui-même avant de se battre contre les autres.

Conclusion partielle

Les manifestations de l'exclusion que propose Sebbar dans ses œuvres, ont pour caractéristique d'installer une approche originale des instances discursives, particulièrement celles qui ont fondé le caractère fondamental de l'Occident moderne. Le point de vue de l'occident sur l'Orient (l'Autre) incarne un sérieux malentendu pour la simple raison que ce regard se veut guider par la raison et, par voie de conséquence, se croit libérer de toute idée préconçue en rapport avec la culture, il pense offenser l'autre dans sa vérité. La possibilité de ce discours s'avère difficile dans les récits de Sebbar, n'empêche que ceux-ci ne briguent nullement sa déconstruction ; ils essaient de rendre compte de la manière dont il se mêle à la société actuel, autorisant finalement le lecteur de reconsidérer les rapports intenses de la France avec ses anciennes colonies.

Le rejet de la famille, dans ce qu'il évoque pour les protagonistes de stable et de pénible, apostrophe dans une situation plus importante la « délégitimation »⁷⁸ des récits à laquelle la période postmoderne est associée. Nous pourrions dans ce cas désigner l'exclusion des protagonistes comme la fin des traditions séculaires et des discours officiels. L'écriture de l'exclusion établirait le dernier acte mettant fin à des mythes d'une autre époque. Nous jugeons que ces jeunes exclus en mouvement, participent à mettre en place un regard nouveau sur la société à laquelle ils appartiennent ; l'écriture de leurs épreuves est inscrite dans un rapport idéologique, fondant les signes d'une identité au carrefour des frontières. Il est cependant, permis de nous interroger à propos de la construction de ces jeunes qui symbolisent le point de jonction entre deux répertoires opposés. L'entreprise de Sebbar relèverait finalement d'une idéalisation avérée et participerait à la construction d'une utopie. Comme à la façon des romans beurs, l'exclusion sebarrienne découle d'une éventualité constante d'une réécriture qui admet l'ouverture du récit vers le renouvellement des idées exposées.

La première partie de notre recherche, concernant les manifestations de l'exclusion, était pour nous un crochet incontournable dans la mesure où elle nous a

⁷⁸Aissani, Louiza. Transgression et croisement : le cas de l'adolescent fugueur chez Leila Sebbar. Mémoire des études supérieures et postdoctorales, université de Montréal, septembre 2011.

permis de recenser les procédés du discours littéraire sebbarien sur l'exclusion des jeunes issus de l'immigration, et le rapport fondamental qui relie exclusion/identité.

Il nous importe, à présent d'approcher le texte sous l'aspect discursif. La deuxième partie portera essentiellement sur les procédés scripturaux qui révèlent l'exclusion.

Deuxième partie

L'exclusion comme stratégie scripturale

Après avoir étudié la première partie, les manifestations de l'exclusion à travers un certain nombre d'écriture et de discours sur les corrélations exclusion/identité, dans cette deuxième partie, nous opterons pour l'analyse des stratégies scripturales qui indiquent l'exclusion caractérisant les textes de Leila Sebbar.

Pour ce faire, nous prévoyons d'étudier dans le premier chapitre la construction phrastique, la ponctuation et le vocabulaire où se disent l'exil et l'exclusion. Nous analyserons une écriture qui opte pour une structure éclatée exprimant les incohérences de la situation d'exil et d'exclusion. Nous étudierons ensuite l'énonciation qui présente l'imbrication de deux systèmes, à savoir récit et discours provoquant un bouleversement chez le lecteur. En outre, à travers l'analyse du dialogue, nous examinerons la langue qui restitue la réalité linguistique de l'espace de la banlieue. Enfin le dernier point consacré à ce chapitre, sera réservé au dilemme qui renforce l'incertitude et le vague identitaire.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons le mouvement reproduit sur les déambulations des personnages exclus inscrivant l'ambivalence et l'incertitude entre les fragments de phrases. Nous analyserons l'écriture de Sebbar qui met en scène des personnages dont le parcours installe les frontières d'une poétique de l'entre-deux, motif d'une écriture enrichie par le croisement des cultures. Nous verrons de quelle façon le mouvement des exclus (mouvement physique) prétend au mouvement idéologique.

Dans le troisième chapitre, il sera question de l'écriture de l'altérité et de l'identité. Cette réflexion nous mènera essentiellement à dégager des effets de sens à partir desquels peut se lire, dans le texte, la fragmentation : identité vs altérité. Nous nous intéresserons à établir la différence entre «Le Moi » vs « l'Autre. Le drame de l'identité installé entre deux mondes socio- culturellement différents est une réalité dans le roman beur, il se concrétise dans ce désir enduring du Beur à se distinguer par rapport à « l'Autre » et à s'opposer à l'Autre. En méditant sur les fondements de l'identité

« beur » qui s'exprime pour se construire et se dire. Nous tenterons de démontrer, dans la première partie de ce chapitre, comment les héros, dans *CVA* et *Shérazade*, par leur négation de se soumettre à l'assimilation, déconstruisent des oppositions binaires établies sur des signes culturels hétéroclites. La seconde partie du chapitre propose d'approcher, dans un premier temps, la question de l'espace consacré aux exclus. Il sera question de déterminer les lieux immanents à l'exclusion pour chercher ensuite les modalités de réattribution de l'espace. La troisième partie de ce chapitre définit l'identification de soi qui proclame la différence vis-à-vis de « l'Autre ». Le beur en représentant sa réalité socioculturelle utopique manifeste une distance des plus expressives entre deux univers spatiaux : Le pays natal incarné par la ville et la banlieue comme étant le pays d'origine. Ces espaces seront le centre de notre étude et seront les lieux où se révéleront, métaphoriquement, les procédés selon lesquelles le beur imagine sa relation au pays d'origine de ses parents, juge son espace existentiel (la banlieue) et interprète sa conception de l'espace de l'autre (la ville).

CHAPITRE I

L'écriture de « l'entre deux » : espace de la coupure

L'écriture de Sebbar présente un choix discursif qui révèle la réalité de l'exclusion. Nous notons notamment une construction phrastique, une ponctuation et un vocabulaire où se disent l'exil et l'exclusion. L'écriture opte pour une structure éclatée qui exprime les incohérences de la situation d'exil et d'exclusion. C'est une forme de refus d'une unité spatio-temporelle. Sebbar parle du drame de l'exclusion en usant d'un texte troué, fragmenté. Nous pouvons avancer que les signifiés et les signifiants marquent un même refus d'une unité expressive. Des morceaux de phrases sans souci de cohérence sont d'une extrême signification. Il est question d'une superposition de fragments d'identités qui expriment les ruptures linguistiques pour dire l'exclusion.

Notons les propos de Mohamed dans *CVA*. « Ils ont tout pris. Ils ont pas ma flûte ni la photo de Minh, ni la tienne. J'ai perdu la bille de jade. Les armes sont bien planquées. Je m'en vais loin. Ils m'auront pas. Je passerai chez toi avant, peut-être tu joueras du piano, je saurai que tu es là. Quand je reviens, je les tue.» (*CVA*, p.207) En dépit de l'incohérence des propos de Mohamed, il y a une ligne de sens qui met en scène un personnage avec une tranche de vie : Cela peut se traduire dans la mesure où l'exil dicte la définition de l'exilé en tant qu'entité exclusive, il représente un fragment rejeté par l'autre. L'écriture de Sebbar suggère un schéma fragmentaire. En effet, un même énoncé associe plusieurs séquences inadéquates. Cette écriture fait corps avec l'émiettement identitaire. De la même manière que les personnages traversent des fragments de terre à travers leurs errances, c'est aussi par le biais d'un discours en fragments qu'il se dit. Nous constatons parfois que les phrases s'agencent sans logique : des énoncés surviennent dans le cours d'une réflexion. Il est en effet impossible dans le passage précité d'annexer la huitième phrase « tu joueras du piano » aux précédentes. Cette phrase disloque le sens et draine de nouveaux fragments sémiologiques. Le paragraphe est dépourvu d'une signification générale, cependant il rassemble des fragments séquentiels exclusifs.

Le récit fragmentaire divise en créant une poétique de l'éparpillement. La fragmentation du discours produit le délire des personnages à la recherche d'unité et de cohérence. Il s'agit pour eux de reconstituer les fragments culturels en rassemblant le passé et le présent. Face à une perte identitaire, les personnages Sebbarien

s'interrogent sur une réalité qui les rejette. Dans cette écriture dite d'exclusion, les personnages éprouvent le rejet. Ils apparaissent sous le signe de l'étrangeté et ils sont tenus à l'écart de tout. Ce sentiment de non appartenance et d'exclusion qui engendre chez eux une insécurité les conduisant vers le besoin de se protéger contre « l'autre » qui nourrit de la haine envers eux. Dans ce chapitre intitulé « L'écriture de l'entre-deux : espace de la coupure », nous prenons le parti de considérer la fragmentation de la pensée traduite par les points de suspension observés tout au long des trois textes, laissant entendre une identité fissurée. La lecture des passages troués produit un déchirement entre deux identités ce qui explique la dislocation productrice du roman sebbarien dans une perspective de dispersion, de désagrégation et d'exclusion. Nous y voyons l'éclatement des identités. Le roman devient un lieu privilégié d'écriture rupture, de discontinuité qui régit le récit reflétant le désarroi des personnages intérieurement impuissants à trouver une identité unique et unifiée. Atteints par la crise des valeurs qui détruit leur certitude, les personnages en quête d'une identité nouvelle sont renvoyés à une identité fissurée, fragmentée. C'est l'écriture de l'exclusion.

1.1 La typographie comme signifiante de l'exclusion

CVA, *PMF* et *Shérazade* mettent en scène des personnages dans une situation dramatique. En effet, le fait de se trouver partagé entre un « ici » hostile et un ailleurs mythifié, projettent les héros dans le drame de l'exclusion : la douleur de ne pas appartenir à un lieu donné ou de devoir choisir entre deux lieux qu'ils soient géographiques ou culturels les conduit à prendre conscience de la profondeur du fossé qui les sépare de leurs origines, d'où une impression d'aliénation souvent exacerbée par un sentiment de colère et de vengeance « j'en ai marre [...] je sais qu'ils veulent me tuer mais je les aurai avant » (*CVA*, p.146)

Les héros sont confrontés à une société qui n'est pas celle dans laquelle ont grandi leurs parents, mais celle dans laquelle ils ont grandi et avec laquelle ils entretiennent une relation de proximité, à la fois culturelle et linguistique beaucoup plus importante que la génération de leurs parents. Ils se trouvent de ce fait, dans une situation de décalage par rapport à elle et apparaissent comme des personnages

problématiques à la croisée de deux cultures ; langues, mémoires et générations différentes. Cette problématique des personnages exige d'eux la nécessité d'inventer l'espace qui aura pour but d'homogénéiser leur culture. Cet espace se manifestera de mille façon parfois inconciliables avec comme unique recours la transgression des liens avec l'autre c'est-à-dire « l'étranger » de façon à le trouver en soi pour mieux s'attribuer « la cohabitation duelle du moi et de l'autre. »¹ Cette dualité se traduit par des comportements xénophobes de l'autre devenant un ghetto impénétrable participant à l'exil et l'exclusion des personnages. Cette exclusion est marquée, dans le texte sebbarien, par la récurrence d'une ponctuation. La plus évidente en est les points de suspension qui correspondent à un non-dit que le lecteur doit déterminer. Contrairement à certains textes où les points de suspension affectent le début de la phrase insistant alors sur la difficulté de prendre la parole, les points de suspension dans les trois textes de Sebbar sont à la fin de la phrase donnant l'impression d'un texte troué, mutilé, incomplet. Ils indiquent qu'une phrase est laissée inachevée volontairement ou à la suite d'une interruption. Cela révèle une parole chaotique, détruite par l'exclusion et la perte qui s'inscrivent au cœur de la matérialité du texte. Pour donner le sens exact des points de suspension, nous retenons la définition proposée par Maurice Grevisse « Les points de suspension indiquent parfois une sorte de prolongement inexprimé de la pensée. »² En effet, la pensée non exprimée est dominée par la nécessité de « dire » un état devenu pénible, celui de la coupure avec les origines, et le sentiment d'exclusion est renforcé par cette ponctuation qui est un trou symbolique marquant le texte de l'interrogation et de la coupure identitaire. Cela explique que les personnages sont tiraillés entre deux pôles divergents, ils sombrent dans la confusion et cela les empêche de s'inscrire dans une identité fixe. L'intermittence des points de suspension désigne donc une identité fissurée des personnages.

Ces coupures-digressions font perdre le fil du texte donnant l'occasion au narrateur de désert. Ces interruptions ou suspension temporaires du fil du texte et du temps de lecture produisent un effet de tiraillement entre deux identités : c'est l'écriture

¹ Gontard, Marc. *Le Moi étrange, littérature marocaine de langue française*. Paris : Ed. L'harmattan, 1999, p.59

² Grevisse, Maurice. *Le bon usage*. Paris : Ed., Gembloux, 1986, pp.178-197

de « l'entre-deux », du « non-dit », de l'espace et de la coupure. Il s'agit de la fragmentation de la pensée où l'oubli et le trouble se conjuguent. L'espace de l'entre-deux provoque une agitation qui installe les personnages nulle part provoquant, pour des raisons d'adaptation à un espace, un effet de resurgissement/déplacement dans l'exil et l'errance. Les points de suspension sont l'apanage de toute une vacillation identitaire mettant en scène trois adolescents en quête de soi et partagés entre deux pays, deux cultures, deux histoires, deux langues. A ce propos, Julia Kristeva affirme que « Les points de suspension représentent l'espace de l'imagination, de la représentation, l'espace des souvenirs, de la coupure, de l'oubli, de la fuite et du rejoignement. Crise perpétuelle dans le fil de l'écriture de la quête. »³En fait, cette quête est un changement que recouvre un mal profond qui est l'oubli ; l'oubli des origines. L'expérience que fait Shérazade en glissant d'un pays à l'autre est un vide identitaire qu'elle s'efforce de combler par un transfert géographique. Ce mal profond se manifeste dans *CVA*, lorsque Mohamed tente d'accoster sa mère revêt l'allure d'un trouble affectif :

« -Imma, Imma... Aida serre son fils dans ses bras, elle l'embrasse sur les cheveux. Elle ne voit pas son visage. -Mon fils..... Montre-moi tes yeux, tes jolis yeux de chinois, regarde ta mère... Imma...Mouima... Mohamed desserre l'étreinte de sa mère, la regarde, la bouscule un peu pour se dégager et se sauve. -Mehmet ! Mehmet !... Aida va dans la cuisine pour le goûter des petits. Ils vont arriver. Elle pleure. » (*CVA*, p.112)

Ici, le discours romanesque entretient des liens étroits avec le discours psychanalytique. Cette interruption signifie le désordre entraîné par la rupture identitaire : l'arrachement à la mère, aux origines, enferme Mohamed dans un univers hostile où plus rien ne signifie, face à une incessante exclusion qui se manifeste tout au long du texte. Soumis à une menace permanente par les forces de l'ordre et la milice des pavillons, Mohamed continue à souffrir. Quand bien même, il se réjouirait de la protection de sa mère (Aida), sa sœur (Melissa) et sa dulcinée (Myra). Il est hanté et son angoisse s'intensifie à chaque fois que la police pénètre dans le cabanon des jardins

³ Kristeva, Julia. *Révolution du langage poétique*. Paris : 1974, p.29

ouvriers et qu'elle saisit ses objets qui se résument à des billes, des amulettes et des photographies. Ces objets aussi dérisoires qu'ils paraissent, accompagnent le héros dans son exil comme un symbole d'exclusion projetant Mohamed à se replier sur lui-même de façon à se sentir incapable de trouver les mots et à explorer l'inexprimable. L'accumulation des points de suspension représente dans le texte l'indicible, le désarroi et l'incohérence de la conscience du personnage. Ils sont la traduction sur le papier d'un silence que l'auteur se refuse à mettre en toutes lettres. Dans *shérazade*, le narrateur saute d'une idée à une autre, le passage suivant l'illustre parfaitement :

« -Regarde Shérazade, regarde bien -ça va pas disparaître...qu'est ce qui te prend ? - J'aime la France -Tu délires ou quoi ? -Pas du tout.- Je peux quand même dire que j'aime la France, Non ? À toi...parce que les copains...ils s'en foutent...voilà, J'aime la France... -Tu parles comme si on allait mourir. -Tu crois. » (*Shérazade*, p.262)

Dans cet extrait, tandis que nous avançons vers la fin du roman, l'égarement accroît par le biais d'une parole saccadée, décousue, trépidante. Ce passage désigne les associations auxquelles se livre cette conscience en perdition. Shérazade, dans son douloureux parcours, subit la violence de l'exclusion et l'espace où se meut l'héroïne est synonyme de la peur. Dans *Regards sur les littératures d'Afrique*, Amina Azza Bekkat expose avec clarté l'emploi des points de suspension dans l'écriture de l'exil, elle affirme ce qui suit :

« Les points de suspension introduisent un énoncé elliptique, le commentaire et les explications tombent dans le non-dit, le narrateur choisissant de laisser le destinataire du message compléter sémantiquement ses paroles. Ces procédés mettent en évidence la subjectivité du narrateur qui déborde les mots écrits et lus pour envahir l'espace de la lecture, le destinataire du message prenant une part active à la réalisation de ces effets qui revêtent la forme d'une question

obsédante. L'espace de la folie devient le nôtre et nous sommes pris au piège de ces angoisses existentielles. »⁴

A travers cet exposé, nous constatons que les personnages, victimes de l'exclusion, sont présentés comme étant proches et lointains à la fois. Par le biais du texte se tisse la trame d'un récit troué traduisant la division de la pensée et le déchirement identitaire : « ...Je n'ai pas encore ma fausse carte d'identité, je l'attends. Des copains de Pierrot s'en occupent. Je m'appellerai Rosa. Rosa Mire et j'aurai dix huit ans, je serai majeure, tu comprends. Je serai née à Paris XIV et je serai étudiante en psycho. Voilà.-Et ta nationalité ?- Je suis algérienne.-Mais sur ta fausse carte qu'est ce que tu seras ?- Elle est fausse. Je serais française. » (*Shérazade*, p.179)

Ces traces symboliques du tissu narratif s'apparentent à cette fragmentation de l'identité dont l'origine est le malaise éprouvé par les personnages qui se réfugient dans la fugue liée à l'exclusion.

1.1.1 La parole suspensive

Une autre forme d'exclusion se manifeste dans le texte sebbarien. C'est l'absence de la parole, l'emploi des points de suspension renforce le silence opiniâtre du héros dans *PMF*, son refus d'engager la conversation avec sa mère, ses interventions langagières sont rares et brèves. D'emblée, le titre du roman *Parle mon fils, parle à ta mère* se présente comme un appel à la parole. Une mère invite son fils qui revient à la maison après deux ans d'absence, à parler, cependant celui-ci demeure taciturne face à la volubilité de sa mère. Son discours exhortatif se construit par le biais de la répétition du verbe « parler » à l'impératif présent. Ce silence symbolise la rupture douloureuse vécue par le personnage qui a quitté le domicile parental. L'image d'un personnage sans vie se dévoile derrière une écriture où se détache indubitablement le champ sémantique de l'exil et l'exclusion : « Ne reste pas là mon fils, viens, viens t'asseoir dans la cuisine, si tu veux je te fais un café. Ton père n'est pas là. Là où il est, on ne veut pas le laisser

⁴ Azza, Bekkat Amina. *Regard sur les littératures d'Afrique*. Alger: Ed., OPU, 2006, p .207.

sortir, viens mes tomates vont brûler, il se laisse entrainer le long du couloir. » (*PMF*, p.79) Ce passage témoigne de l'écart et de l'exil du fils. En effet, sa mère insiste pour qu'il la rejoigne dans la cuisine où l'odorat, le goût et la vue semblent être des éléments vivants dans ce milieu. « Tu veux du café frais ou du thé à la menthe ? Ce matin au marché, j'ai acheté de la menthe. » (*PMF*, p.32). En effet, ces trois sens nous font connaître cet espace de la banlieue avec ses senteurs culinaires, ses goûts orientaux. En l'attirant vers la cuisine, la mère tente d'imprégner son fils de ce microclimat qui le projette pleinement dans ses origines. Néanmoins, la relation mère / fils apparaît sous le signe de la rupture. Nous sommes confrontés à la figure de l'exclu, déraciné, ne se sentant pas chez lui. Le silence symbolise la rupture avec sa mère et par voie de conséquence avec ses racines. Ce silence offre au personnage un univers intérieur où il retrouve un refuge loin des agressions externes. Selon Faouzia Bendjelid :

« Parle mon fils, parle à ta mère se situe au centre de la problématique sur l'écriture de l'identité/l'altérité [...] En fait, le lecteur se rend compte très vite dès l'incipit que la parole sollicitée ne se réalise pas pleinement [...] La mère se saisit de la parole pour dire sa quête insatiable et irréversible de ses racines algériennes et de l'amour de sa terre d'origine. Le silence opiniâtre opposé par le fils qui a grandi dans la banlieue française est comblé par la parole prolixe de la mère pour déployer la diversité des identités, la multiplicité des valeurs et des opinions qui divisent une famille d'origine algérienne et que la mère n'a su préserver de l'éclatement, un éclatement pour dire la diversité des cultures et les choix civilisationnels de chacun.»⁵

A la lumière de cette citation, nous pouvons dire que la carence langagière du personnage central est représentée par une typographie hachée, mutilée introduite par les points de suspension qui laissent le fils loin de sa mère. Les questions de la mère prolifèrent et les réponses du fils demeurent vaines : C'est toi ? [...] C'est toi, d'où tu viens ? D'où viens-tu comme ça ? Il ne répond pas. (*PMF*, p.10). Ce passage témoigne d'une parole suspendue : l'acte de parole se substitue à un monologue et le fils n'avance

⁵Benjelid, Faouzia . *Francophonie conflit ou complémentarité identitaire*, actes du colloque international sous la direction de Georges Dorlian, Volume 2, Publication de l'université de Balamand, 2008 p.727

aucune réponse en dépit d'une panoplie de questions. Faouzia Bendjelid ajoute à ce propos : « La fonctionnalité de ce processus langagier fondé sur la conjonction des fonctions conatives et phatiques du langage contribue à l'émergence d'un discours identitaire à travers le monologue de la mère ; le fils se révèle un destinataire défaillant effacé dans le procès de communication. »⁶

Nous pouvons d'ores et déjà classer la mère et le fils en catégories différentes sur le plan identitaire. Les divergences sont perçues comme conduisant à une rupture de la relation. Ce mutisme, cette impression d'absence du fils est due à la situation ambiguë du personnage entre un présent hostile et un passé mythifié. La difficulté pour lui de formuler son malaise, les repères historiques et géographiques se brouillent pour donner place à un vide, une suspension.

1.1.2 La coupure et les « coupés » : figure de l'exclusion

Comme il a été déjà précédemment cité, les trois romans de Leila Sebbar soumis à notre analyse, sont caractérisés par la récurrence des points de suspension. Cela donne l'impression d'un texte troué, coupé. Cette coupure permet de suggérer quelques éléments de réponse quant au rôle des points de suspension dans la production du texte Sebbarien. En effet, parler de l'identité de Mohamed dans *CVA* « c'est faire glisser le discours du registre géographico-génétique au registre géographico-culturel. »⁷ Avec Mohamed l'auteur adopte un discours où le métissage suppose des croisements multiples qui deviennent synonymes de perte et mutilation. Les points de suspension se traduisent par le manque de mots qui désignent « *un interstice génético-culturel* »⁸ laissé vacant par le langage que s'attribue le discours nouveau de la génération issue de l'immigration maghrébine. Elle signale la rupture d'une écriture qui ne peut se développer que par son étrangeté. Cette brisure est un lieu d'exil de l'écriture elle-même qui installe les personnages en situation d'exclusion.

⁶ Ibid. p. 73

⁷ Laronde, Michel . *Autour du roman beur, immigration et identité*. Paris : Ed., L'Harmattan, 1993, p.125

⁸ Ibid. p.125.

En voyant l'enseigne du café chez Kader et Simone, Mohamed fait la réflexion suivante :

« Des croisés, avait pensé Mohamed, ou des coupés comme ils disaient tous à la cité, pour parler des enfants des couples mixtes pour les Algériens mariés avec des Françaises...C'est plus courant que des Algériennes avec des Français. Les enfants coupés qu'il connaît ont tous un père nord-africain et une mère française. Pour le père ça varie, tunisien, Algérien, Marocain, pour la mère non. Toujours une Française. » (CVA, p.111)

La seconde génération des banlieues populaires immigrées ont inventé un terme qui correspond à leur mixité particulière : Coupés. Ce mot signifie croisé, métissé. C'est le sens que lui attribue Myra dans le post-scriptum en forme de parafe adressé à Mohamed : « P.S et toi, est ce que tu es coupé...ça veut dire croisé ? » (CVA, p.126) Le mot « coupé » prend un sens particulier quand il a comme référent la culture maghrébine des banlieues. En effet, Mohamed réagit au post-scriptum de Myra :

« Mohamed aux mots coupés, se met à rire. Myra ne doit pas savoir qu'une fille ne parle pas de ça, ni comme ça, à un garçon, à un Arabe... Il s'appelle Mohamed et si son père à elle est marocain...elle doit savoir ...Il la trouve un peu naïve pour une fille qui va avoir quinze ans... » (CVA, p.126)

Seule la culture d'origine (Il s'agit du rituel religieux) enrichit la signification qui est épaissie par les points de suspension dans la culture du pays d'accueil et prend le mot « coupé » dans les sens de coupure.

« En France, les garçons arabes qui vont rarement dans le pays de leur père ne savent pas bien la langue maternelle. Ils ont traduit directement en français, par le mot facile, le plus répandu dans un pays où la piété fait rire [...], ils ont dit coupés, on est coupé, c'est comme ça qu'ils parlent, s'ils disaient purifiés qui comprendrait ? » (CVA, p.133)

Dans le passage d'un système linguistique (la langue arabe) à un autre (la langue française) le signe remplace le concept signifié : Il y a glissement du discours appartenant au code médical. Il s'agit ici de la circoncision comme ablation et dénaturation de la circoncision en acte mutilateur. Notons les propos de Michel Laronde :

« Un commentaire rétablit artificiellement l'acte mutilateur « *coupés* » en acte culturel « *purifiés* » mais c'est pour mieux en souligner l'absence. En effet, la translation locative (Algérie/Orient → France /Occident) fait de la circoncision un acte négatif dans le discours populaire polysémique forgé dans les banlieues immigrées. Tous les sens du registre populaire impliquent des mutilations :

-Mutilation sexuelle : coupé > circoncis

-Mutilation génétique : coupé > métissé

-Mutilation culturelle : coupé > déraciné, déculturé. »⁹

Les manipulations linguistiques et les points de suspension font signifier le terme « coupé » au niveau culturel. C'est ce qui enrichit la polysémie populaire et élargit la dialectique du métissage dans la perspective d'une perte culturelle.

1.1.3 La parole : signe distinctif de l'exclusion

Les relations entre les personnages s'instaurent par le biais du dialogue qui transcrit un échange de paroles sous forme d'une suite de répliques au discours direct ou indirect. Nous notons que dans le roman, le dialogue correspond souvent à une pause qui ralentit le rythme du récit et qui révèle le caractère des personnages. Ceux-là parlent une langue conforme à leur statut social et à leur idiosyncrasie¹⁰. Chez Leïla Sebbar, chaque personnage est identifié par des traits spécifiques de sa langue (arabe/français/italien). L'effet polyphonique est ainsi pleinement réalisé et les niveaux de langue connotent ainsi, dans tous les cas, les caractéristiques individuelles ou collectives des personnages. Son usage témoigne de la cohésion du milieu socioculturel

⁹Laronde, Michel. Op.cit., p.234

¹⁰L'idiosyncrasie est un terme qui désigne la manière d'être particulière à chaque individu qui l'amène à avoir des réactions, des comportements qui lui sont propres.

dans lequel se reconnaissent les personnages qui utilisent ce langage. Il est question ici de la banlieue parisienne et de la génération « beur ». La parole est le premier signe par lequel le beur affirme sa différence. Les trois récits de Sebbar sont portés par une voix populaire. Dès les premières pages, le choix scriptural apparaît, les trois romans déploient une forme orale de la langue, avec ses choix lexicaux et ses caractéristiques syntaxiques.

En ce qui concerne la syntaxe, *CVA*, *PMF* et *Shérazade*, s'ouvrent à toutes sortes de libertés grammaticales. Nous remarquons le redoublement du sujet « moi, je... », L'ellipse du « ne » de la négation « je connais pas » (*CVA*, p.57), l'usage systématique du « que » explétif, « qu'il me dit » (*CVA*, p.39), la parataxe : « j'ai pris les bijoux de ma mère... si j'avais besoin d'argent... je les ai encore. Je les garde. Je les mets pas, je les vends pas. Peut être un jour... » (*Shérazade*, p.100) Tous ces cas de figure agissent comme autant de marqueurs expressifs qui catégorisent les personnages exclus. Sebbar, par le biais de cette forme d'écriture dépourvue parfois de certaines fonctions syntaxiques, réalise un travail subtil de dislocation : elle déboîte la phrase, la casse par le rappel, la fragmente par l'emploi des points de suspension.

En ce qui concerne le lexique, nous notons le choix des mots proscrits de l'usage courant ou soutenu. Ainsi, dans *CVA* « les clients avaient dit que les Arabes savaient pas ce qu'il perdaient avec leur religion à la con... » (*CVA*, p.23). La dignité de la parole s'en trouve humiliée par l'usage d'un mot vulgaire « con ». Cette réplique renvoie à la vocifération, à un comportement raciste, dénigrant et exclusif : le contenu du discours, l'échange d'idées disparaissent dans le flux de la colère. Ce sont aussi les grossièretés, les jurons qui font surface, nous proposerons ici un échantillon extrait de *CVA* « Ce zoulou de merde » (*CVA*, p. 163) Nous notons aussi l'emploi de l'argot « Mimi tu m'attends – oui mais grouille » (*CVA*, p.54) L'usage et le choix des registres de langue se manifestent en fonction de la diversité des milieux sociaux que l'auteur représente. En effet, l'utilisation du registre familier restitue la vérité linguistique de l'espace de la banlieue. Leila Sebbar adopte dans son roman la familiarité du langage parlé, faisant du jeu avec l'argot une source de création dont voici une illustration : « - Mimi, tu m'attends ? - Oui, mais grouille ... - Mohamed s'approcha d'elle, Mimi lui dit : - Toi, je te reconnais. Alors, c'était bien ? - Pas terrible ... - Tu t'y connais, en Kung-fu ? -Oui. -

T'es un champion ? - Oui. » (CVA, p.54.) Aussi dans le passage suivant : «- Je connais pas, dit Momo - Moi, j'écoute ça tout le temps, mais si tu veux, apporte des disques je les mets - J'ai pas de disque, seulement des cassettes, de la musique arabe, du rock, du reggae ... - Je préfère Wagner - Je t'ai pas dit de ne pas mettre Wagner - Moi aussi j'aime bien, on se croit au cinéma, dit Momo.»(CVA, p.56.)

La langue utilisée par les personnages issus de l'immigration est un français approximatif, dépouillé de toute pureté, associant verlan, argot des banlieues et néologisme inspiré de la langue arabe. C'est une façon de mettre en scène des immigrés vivant dans les cités ou des quartiers très marqués socialement. Dans les romans que nous étudions le langage familier est celui de la conversation relâchée entre proches ou amis. C'est une forme linguistique dotée d'une autonomie du fait qu'elle est parfaitement réglémentée et fonctionnant suivant des règles typiques qui les différencient du code imposé. Elle produit un terreau fécond pour le Français des cités, qu'elle aspire à évoluer vers une véritable forme de langage. De ce fait, en prenant en considération les paramètres sociaux et culturels adéquats à l'affirmation de ce langage, Jacqueline Billiez, entrevoit que :

« Ce langage-cette façon de parler spécifique avec ses alternances de langue selon les événements de langage- nous l'avons dénommé parler véhiculaire interethnique pour l'opposer à la fois au français scolaire ou véhiculaire et au vernaculaire intra-familial. Ce dernier nous paraît à l'évidence beaucoup plus marqué par la langue d'origine même si parents comme enfants pratiquent les usages alternés des deux codes que les jeunes qualifient de mélange. »¹¹

Azouz Begag voit dans la bonne maîtrise de la langue française un signe de soumission par opposition au langage dit « parler des banlieues » qui serait un désir de démarcation :

¹¹Billiez, Jacqueline. In, « Parler véhiculaire interethnique de groupes d'adolescents en milieu urbain », in Actes du colloque international Des langues et des villes Dakar : 15-17 décembre 1990, publiés en 1992, p.117.

«L'usage des codes linguistiques particuliers est également influencé par l'identité groupale, territoriale, de périphérie des jeunes. Comme ils ont tendance à se retrouver entre semblables, entre individus de la même origine ethnique [...] ils adoptent un langage de frontière entre le français et leur langue d'origine qui les situent de fait dans l'entre-deux [...] un besoin de distinction sociale par la langue : le plaisir de défaire la langue officielle apprise à l'école, celle des adultes, mais aussi celle des maîtres de la société, peut aussi signifier une revendication de l'exclusion à travers l'usage d'un langage hermétique aux étrangers, au groupe. C'est surtout par rapport à la police que cette attitude est plus manifeste. Dans ce contexte de fermeture, l'utilisation par un membre de groupe d'expressions ou de formes langagières appartenant à la société centrale, l'école, le centre-ville, les « Livres » (il parle comme un livre), équivaut à un signe de soumission à la société aliénante. »¹²

La langue française permettrait à la population maghrébine immigrée de créer une identité particulière. En effet, elle leur permettrait de s'affirmer dans un espace différent et de créer leur propre identité. Nous retrouvons cette affirmation dans les récits de Sebbar qui fonde toute sa réflexion autour de la problématique langagière et tente de définir l'identité beur. Le jeune beur tente, à travers la langue française, d'une part revendiquer sa singularité et d'autre part s'intégrer dans une société qui n'est pas la sienne. La fiction s'inscrit dans une problématique identitaire ou le jeune adolescent s'approprie une langue identificatrice pour crier sa révolte et affirmer son appropriation du français. Il considère cette langue comme sienne puisqu'elle lui permet de résumer son parcours identitaire. Toute l'œuvre de Sebbar est construite sur cette ambivalence entre la volonté de s'affirmer dans sa culture et de s'approprier la langue française pour en faire sienne. Selon Michel Laronde : «Pour parler de mon identité, je suis condamné à priori à deux choses : à me mesurer sans cesse à la conscience que j'ai de l'Autre en

¹²Begag, Azzouz. *L'Intégration*. Paris : Éd., Le Cavalier Bleu, Coll., « Idées reçues », mars 2006, p. 98-99.

Moi ; à me décaler de sa présence en Moi. »¹³ L'enjeu est donc multiple, se singulariser, s'intégrer, s'affirmer et surtout exprimer à travers une écriture créatrice sa différence dans une communauté qui lui est étrangère.

1.2 Les relations de connivence et de conflit

Dans le roman, le dialogue établit des relations de connivence ou de conflit. En effet, comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni : Le dialogue est « le lieu où se construit un certain type de relation interpersonnelle de proximité ou de distance, d'égalité ou de hiérarchie, de connivence ou de conflit. »¹⁴ Ceci nous conduit à distinguer deux types de rapport. Les personnages entretiennent des rapports de connivence lorsque leur destin présente des similitudes entre eux. Cette similitude se résume à un déchirement identitaire dont la vie est devenue un puzzle aux pièces éparpillées. Mohamed partage des affinités avec des personnages qui le comprennent et qui se plaisent en sa compagnie. Nous pourrions croire que ces personnages (Minh, Melissa, Myra) partagent leur solitude avec Mohamed, formant ainsi des couples de solitaires même si cela ne dure que peu de temps. C'est le cas avec Melissa sa sœur :

« Madou, écoute moi, c'est Melissa, je suis là, je ne t'abandonne pas, n'aie pas peur. Je t'ai cherché. Je sais que tu es là. Je ne te demande rien, maman non plus, mais dis-nous où tu es ou bien viens à la maison, de temps en temps, pour embrasser maman, pour qu'on te donne à manger, pour te laver un peu. J'ai tricoté pour toi depuis que tu es parti un beau pull Jacquard avec des bateaux et une écharpe très longue avec un paquebot, tu m'as dit que tu aimes la mer... » (CVA, p.135).

Quant aux relations de conflit, le héros ainsi que les personnages qui sont dans la même condition sociale à savoir, l'immigration et le métissage racial, sont soumis à l'attitude ethnocentriste et raciste des occidentaux. Leur supériorité se manifeste par les actes, par les réactions ou par le langage en ce sens. Dans les récits du corpus, il y a un bon nombre de situations où les personnages se confrontent à l'attitude ethnocentriste et

¹³Laronde, Michel. *Autour du roman beur immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993, p.41

¹⁴Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Énonciation*. Paris : Ed. Armand Colin, 1999, p.204.

raciste des Français de souche. Avant de les analyser, il convient d'opérer une distinction entre l'ethnocentrisme d'une part, et le racisme de l'autre. Le racisme se réfère à une hiérarchie d'entités humaines fondées sur des caractéristiques biologiques, par contre l'ethnocentrisme consiste à privilégier un groupe par rapport à un autre. Le concept d'ethnocentrisme renvoie au terme grec « ethnos » qui signifie peuple. Les groupes ethniques ont à la base les liens du sang ou l'histoire commune, mais ces relations n'ont rien à voir avec la race. La nationalité, la religion ou les traditions sont plus proches de l'ethnocentrisme que du racisme dont les racines sont biologiques. Serait ce un trait des Occidentaux ? David Ohana souligne que « ce concept est universel puisque les communautés humaines, primitives ou évoluées. Occidentales ou non, étaient narcissistes du point de vue culturel, méfiantes envers les étrangers et habituées à considérer l'autre comme inférieur.»¹⁵ Il faut souligner également que l'ethnocentrisme est accompagné par la xénophobie. C'est le cas des deux policiers qui assaillent Mohamed dans *CVA*, ils manifestent de la haine à l'égard des étrangers. A travers ces personnages, le roman prend des dimensions raciales. Ils agissent en toute absence d'égards élémentaires vis-à-vis de Mohamed. Ils accumulent les insultes, les actions agressives et se laissent aller à des actes racistes « il court toujours, votre sauvage, l'Indien, le zoulou, le samouraï » (*CVA*, p.242) L'attitude des Français se manifeste par des appellations méprisantes (sauvage), (zoulou). La même observation reste valable pour la milice des quartiers. En effet, la haine des français à l'égard des personnages issus de l'immigration se manifeste pleinement dans ce passage : « A propos, vous savez que dans le quartier on commence à se méfier de ceux des blocs. Ils viennent chez nous, dans nos rues. Ils envahissent. On va constituer un comité de vigilance. » (*CVA*, p.143)

En raison de cette attitude raciste, Mohamed ainsi que tous les personnages qui sont dans la même condition que lui, ressentent une double appartenance identitaire. Ils ne sont pas des Français de pure souche mais ils ne sont pas non plus maghrébins car ils ne vivent pas dans leurs pays d'origine. Il est question ici d'une double exclusion, ils sont donc ni Français ni Maghrébins. Cette attitude ethnocentriste provoque chez les personnages un sentiment d'exclusion. Il n'arrive pas à se situer par rapport à son identité.

¹⁵Ohana, David. « Réflexion sur l'essai d'Albert Memmi : Le racisme » in lire Albert Memmi : *déracinement, exil, identité*, textes réunis par David Ohana, Claude Sitbou et David Mendelson. Paris : Ed., Fata Morgana, 2002, p.34.

Il cultive ainsi, l'ambiguïté et l'ambivalence. Nous assistons ici, à une confrontation des hommes avec leurs histoires. Une histoire faite de dépossession et de mépris. La France est rattrapée par son passé qu'elle a du mal à confronter avec lucidité.

1.3 Le mutisme : espace d'exclusion

Dans l'exemple suivant, le dialogue se déroule entre Mélissa et Mohamed (Madou) « C'est le café au lait de maman, le matin ... j'en bois pas ... c'est dur Mélissa l'embrasse en riant : Tu sais les indiens, c'est pas sûr qu'ils boivent du café au lait tous les matins. » (CVA, p.36) A première vue, nous pouvons déjà noter la tentative de reproduction de l'oral dans le silence suspensif de Mohamed. A ces paroles chargées de négation, Mohamed est désarmé, peiné, nostalgique. Mélissa semble beaucoup plus forte que son frère et dissimule sa tristesse derrière l'humour. Dans certains dialogues (à sens unique) Mohamed ne participe pas :

« Mélissa s'assit près de lui, sans bruit, mit un bras sur ses épaules et lui parla doucement : Madou, écoute-moi, c'est Mélissa, je suis là, je ne t'abandonne pas, n'aie pas peur, je t'ai cherché. Je sais que tu es là. Je ne te demande rien, maman non plus, mais dis nous où tu es ou bien viens à la maison, de temps en temps, pour embrasser maman, pour qu'on te donne à manger, pour te laver un peu. » (CVA, p.35)

Ainsi dans ce passage, Mohamed semble démuné. Le style est agrémenté par la présence de la grande sœur « C'est Mélissa, je suis là », la promesse « je ne t'abandonne pas », la sécurité « n'aie pas peur », le souci « je t'ai cherché », l'assurance « je sais que tu es là » et enfin, l'emploi de l'impératif « dis-nous [...] viens ». A travers ces paroles, Mélissa voudrait instaurer un esprit de communion entre elle et son frère. Elle est la seule personne qui le comprend et qui se plaît en sa compagnie, c'est la seule d'ailleurs qui compte vraiment pour lui.

Contrairement au dialogue qui transcrit un échange sous forme d'une suite de répliques qui demeurent communicatives, le discours indirect évite le changement du système d'énonciation, le propos rapporté ne prend pas la place du discours premier, il lui est subordonné. Il dépend d'un verbe de parole ou de pensée auquel il est relié à la

conjonction de subordination « que ». Le discours indirect rend le deuxième locuteur plus lointain. Il donne ainsi au locuteur premier l'autorisation de ne pas reproduire tels quels les propos du locuteur : il peut les résumer pour en rester à l'essentiel, ou les reformuler, voire les déformer. A ce sujet, Jeandillou Jean-François affirme :

« La transposition de la parole repose sur une approximative équivalence sémantique. Ni les signifiants ni même le volume du message originel n'étant conservé de façon systématique, on a affaire à une paraphrase globale, qui varie suivant l'interprétation que fait L1 (premier locuteur de la double énonciation) des propos de L2 (deuxième locuteur dont les propos sont rapportés par L1). »¹⁶

Pour illustrer le discours indirect, voici un exemple du roman : « Il disait que c'était passer, une petite crise comme ça arrive souvent à cet âge-là, que de toute façon Mélissa l'aidait pour la maison et les enfants, elle n'était pas une mauvaise fille .Ca s'arrangerait.» (CVA, p37) Il est évident que la substitution du “Té” par “Il” relègue le véritable récepteur (ici Aida) en troisième position et, par là même, diminue son statut. Dans cet exemple, le discours indirect révèle un père démissionnaire qui n'exerce aucun pouvoir sur sa fille qui vient de quitter l'école sur un coup de tête subi. Son discours est argumentaire « Mélissa l'aidait pour la maison et les enfants. » La substitution du futur simple « ça s'arrangera » au style direct par le présent du conditionnel « ça s'arrangerait » sous-tend une éventualité. Le discours direct rapporte exactement les paroles ou les pensées, mais sans indiquer un changement du système d'énonciation. Il supprime les guillemets et n'implique pas de subordination. De ce fait, il est parfois difficile d'établir la distinction entre ce qui appartient au locuteur premier et ce qui appartient au locuteur second. Pour certains auteurs, comme Kate Hamburger :

« Tout récit fictionnel à la troisième personne participerait du discours indirect libre, dans lequel se confondent deux voix : celle de ce qu'elle appelle la fonction narrative (qu'elle considère comme plus indifférenciée, moins personnalisée que le narrateur à la première personne), c'est ainsi que s'expliquerait selon elle, certaines

¹⁶ Jeandillou, Jean-François. *L'analyse textuelle*. Paris : Ed. Armand Colin, 1997, p.72.

caractéristiques de ce type de récit, en particulier l'emploi d'embrayeurs direct avec les temps du passé. »¹⁷

De ce fait, le discours indirect libre efface la distinction entre récit et discours. Il dynamise le récit et narrativise le discours. « Seule Mélissa le rencontre et chaque fois qu'elle le voit, elle parle de lui à sa mère. [...] Quand Mohamed n'allait pas droit, Aida criait, criait. Elle criait trop. Mhemet le lui a souvent dit jusqu'au jour où elle s'est mise à frapper en hurlant.» (CVA p.33) La parole est annoncée par Mélissa « elle parla » puis elle sillonne les différents personnages Aida : la mère « elle criait » et Mhemet « dit » Il n'y a pas de démarcation entre les personnages et leurs paroles : Ils sont leurs paroles. Il n'y a pas d'ordre dans la prise de parole qui peut être simultanée. C'est une situation où les cœurs battent à l'unisson au même titre que les mots et les émotions.

Dans *PMF*, le héros s'abstient toujours par le silence. Il ne parle pas à sa mère, il ne la regarde pas, mais il l'écoute, il la connaît bien, il prévoit ses attaques en restant sur le qui-vive: « il n'a pu éviter le regard de la mère, il sent qu'elle va l'agresser : il recule légèrement sa chaise, s'écarte de la table, à peine ; la mère le remarque, ne dit rien sourit.» (*Shérazade*, p.16) Dépourvu de toute épaisseur psychologique, nous ne savons pas ce qu'il pense. La parole du fils est en quelque sorte réprimée, elle le contraint à la réserve, elle le conduit sans s'apercevoir à taire ce qu'il ressent, à taire son opinion, ce dont il souffre. C'est ce silence qui semble être à l'origine de l'exclusion, il est craintif à cause de sa différence. Ce jeune beur, qui est tout le temps à la quête d'une plus grande autonomie, les voyages, les déplacements, il a vu presque tous les pays, mais n'arrive point à se trouver un ancrage, il est perdu, il se situe au carrefour de deux cultures différentes ; occidentale et orientale, il se trouve confronté à une double référence culturelle, celle du pays d'origine et celle du pays natal. Il se divise entre des valeurs et des modèles hétérogènes de deux cultures différentes.

Il est intéressant d'observer que les récits à l'étude se caractérisent par une absence totale de pronoms personnels de la première ou de la deuxième personne. En effet, les pronoms de la troisième personne prédominent. Leila Sebbar emploie dans ses

¹⁷Hamburger, Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris : Ed. Du Seuil, 1986, p.39.

réécrits la troisième personne. Ces pronoms employés sont appelés « les pronoms de l'absence » parce que les personnes désignées sont absentes de l'acte d'énonciation ainsi ces situations comportent un locuteur qui est l'auteure, Leïla Sebbar, elle-même narratrice, s'adresse à un allocataire qui est le lecteur, ces personnes sont présentes pour parler des exclus en d'autres termes les personnes absentes. La locutrice est absente dans son récit, elle s'efface pour ne pas influencer le lecteur dans son jugement et lui laisser une certaine autonomie quant aux faits qu'elle narre. Néanmoins, il convient de modifier ce constat. Bien que la narratrice s'efforce de s'effacer dans sa narration, nous retrouvons quand même les indices d'énonciation qui révèlent discrètement sa présence.

En effet, cette présence est révélée par les choix de Leïla Sebbar, elle emploie le style indirect libre. Soulignons qu'il y a plusieurs possibilités qui nous permettent d'introduire dans un énoncé des propos, des écrits ou des pensées appartenant à une autre situation d'énonciation à savoir : le discours direct caractérisé par une ponctuation particulière, les deux points et les guillemets dont la fonction est de rapporter les propos dans leur authenticité sans aucune modification. Cette authenticité dans le discours provoque une rupture dans l'énonciation. En fait, le discours direct devient problématique parce que le « je » employé par le locuteur dans l'énonciation et le « je » employé dans le discours direct est ambigu. Le « je » est employé en même temps dans plusieurs situations d'énonciation. Cette forme d'expression permet à l'auteure de faire parler plusieurs personnages, elle donne la voix à un nombre important de personnages, c'est propre au texte polyphonique. Il y a également une autre forme de discours qui nous permet l'intégration des propos émis dans une autre situation d'énonciation, c'est le style indirect. Contrairement au style direct qui est caractérisé par une ponctuation spécifique, le discours indirect rapporte les paroles sous forme de proposition subordonnée qui est souvent introduite par un verbe obligatoire dont la fonction est de déterminer la nature des propos rapportés. Contrairement au discours direct, le discours indirect assure l'enchaînement avec la troisième personne et le locuteur est avantageux puisqu'il peut mêler sa voix à celle de la troisième personne au point où le lecteur est perdu et a des difficultés à déceler la voix de celui qui parle.

Mohamed, personnage principal, tente de comprendre le passé pour pouvoir comprendre et vivre le présent. Le passé pour lui est un itinéraire qui lui permettrait de retrouver le présent. En effet, en quête identitaire, il se reconstruit surtout par le biais de l'image, des voix l'interpellent : l'homme du café lui adresse la parole, ainsi il rompt le silence acharné pour rappeler les brutalités dont il a été témoin et acteur.

L'image qui interpelle les différents épisodes, se regroupent selon le principe d'un puzzle. L'effort fourni est une forme de lutte contre l'oubli. Cependant Chérazade procède autrement dans sa quête identitaire, elle tente de se construire à travers la fugue qui la libère de toute contrainte. Elle veut se construire dans cette forme de liberté : pouvoir construire une identité complexe.

1.4 L'écriture fragmentaire et l'identité conflictuelle

L'écriture fragmentaire et le conflit identitaire expriment une ambivalence qui illustre la réalité de l'exclusion. Nous notons notamment une ambivalence traduite par des actions, des émotions et des réflexions conflictuelles où se manifestent l'exil et l'exclusion. L'écriture opte pour une thématique bouleversée qui exprime le désordre de la situation d'exil et d'exclusion. Le rappel de cette situation conflictuelle est une forme de rejet du drame de l'exclusion en usant d'un état d'âme fragmentée. Nous pouvons attester que les personnages témoignent du même refus d'une unité expressive. Des segments de phrases sans souci de cohérence est d'une extrême signification. Il est question d'une superposition de fragments d'identités conflictuelles.

1.4.1 Action conflictuelle

Dans *CVA*, le héros agit et manifeste sa volonté en accomplissant le rôle d'un personnage qui est à la recherche d'une identité unifiée. Le titre déjà, souligne le dilemme quotidien dont est victime Mohamed. Cette division exprimée par l'auteur n'est pas seulement géographique mais aussi psychologique. En effet, le va-et-vient du héros symbolise le mouvement dans lequel il oscille entre deux origines, deux cultures. Mohamed par le biais de ses actions contradictoires, manifeste ce besoin de combattre le conflit dans lequel il se débat inlassablement. Nous pouvons délimiter les actions en deux catégories: actions positives et actions négatives dont voici un relevé succinct :

| Actions positives | Actions négatives |
|--|---|
| <p>« Mohamed prenait le linge propre que sa sœur lui préparait. »p..32.</p> <p>« Il prenait une douche rapide. »p.32.</p> <p>« Il emportait chaque fois les plats que Melissa avait préparés. »p.32.</p> <p>« Il récupérait des magazines pornos avec les copains [...] contre des cassettes algériennes que sa mère aimait. »p..34.</p> <p>« Mohamed avait tenu sa promesse. »p.77.</p> <p>« Il ne la regarde pas, la tête baissée contre la poitrine paternelle. »p.112.</p> <p>« Il écrit son journal quand il a le temps. » p.116.</p> | <p>« Il s'était précipité vers le moniteur qu'il avait frappé à coups de poings furieux. »p..20.</p> <p>« Mohamed se méfie d'eux. »p..28.</p> <p>« L'enfant est obligé de ramper. »p.29.</p> <p>« Il a mis au point un trajet compliqué pour aller jusqu'au cabanon. »p.28.</p> <p>« Il n'aimait pas rester longtemps à la maison en clandestin. » p32</p> <p>« L'obstination de Mohamed, sa désobéissance, ses bulletins de moins en moins bons. »p.34.</p> <p>« Depuis ce jour, Mohamed dès que son père rentrait du travail, allait dans sa chambre et n'en sortait que lorsque son père allait se coucher. »p.34.</p> <p>« Il cherche surtout la guerre...la guerre, regarde ces images, c'est pas bon. »p.38.</p> <p>« Parfois au milieu d'un récit bouleversé de Jean-luc, Mohamed dit "salut" et s'en va sans raison » p.47.</p> |

Si nous prenons en considération les causes qui provoquent les actions positives et les actions négatives, nous parvenons à des assertions comme : le bien-être pour les premières et le malaise pour les secondes. Les actions positives s'expliquent par des sensations de béatitude. En effet, de temps en temps, Mohamed affiche des comportements euphoriques, ce sont des moments où il reprend confiance avec lui-même et à l'égard de ceux qui l'entourent. Cette attitude est fortement marquée lorsqu'il se met contre sa mère : «Il ne la regarde pas. La tête baissée contre la poitrine

maternelle, il attend, s'étouffant contre sa poitrine. » (CVA, p112) Aussi cette image nous rappelle-t-elle le lien maternel. Mohamed, en se serrant contre sa mère, replonge dans la période de la petite enfance où il se sentait sous la protection d'Aida. Dans cette catégorie, la vie du héros se trouve sous le signe de la satisfaction. La répétition du verbe « prendre » (CVA, p.32), à deux reprises, repris par les synonymes « emporter » et « récupérer » (CVA, p.34), porte une charge positive. Cependant le héros vacille entre le bien et le mal, les actions positives sont alternées par des actions négatives où il éprouve une sorte de désorientation qui se manifeste par une confusion mentale, ne pouvant pas expliquer ce qui lui arrive. Cette fois-ci, la vie de Mohamed se trouve sous le signe de la négation. Les adjectifs employés portent une charge négative: « il est furieux et violent » (CVA, p.20) il est par ailleurs « méfiant » (CVA, p28), de plus il est « désobéissant » (CVA, p34) et « maladroit » (CVA, p79). Le héros ne vit pas comme l'exige la société. Pour rentrer chez lui, « il est obligé de ramper » (CVA, p29) il a rompu ses relations avec son père : « Depuis ce jour Mohamed, dès que son père rentrait du travail, allait dans sa chambre et n'en sortait que lorsque son père allait se coucher ». (CVA, p34)

Mohamed livre l'impression d'être vide, il est incapable de conférer un sens à son existence et de surmonter sa condition. La confusion, la déroute, le désenchantement sont reliés au sentiment d'exclusion. Il convient de souligner que l'évolution du héros va en se dégradant et le sentiment de ne pas appartenir à la terre où il est né et l'exclusion deviennent le comble de son malheur. L'auteure décrit une situation où la tonalité dominante est le malaise : produit de l'exclusion.

1.4.2 Emotion conflictuelle

Dans CVA, nous pouvons qualifier le héros d'un personnage qui traverse des émotions diverses. D'une part, il éprouve de la colère, de la peur, de la tristesse. D'autre part, la joie et la sympathie se succèdent tout au long du récit. Selon la définition du nouveau Larousse Universel, le mot émotion désigne :

« Soit l'ensemble des états, soit les états affectifs complexes (sympathie, colère, peur), soit le retentissement dans l'individu d'une excitation interne ou externe. On distingue l'émotion –choc, brusque ou

brève (surprise, peur) et l'émotion sentiments progressive et stable (joie, tristesse) suivant la théorie physiologique, l'émotion ne serait que la conscience des troubles organiques produit en nous l'occasion d'une représentation. »¹⁸

Nous avons opté pour une classification en deux catégories : Joie VS désarroi dont voici un relevé:

| Joie | Désarroi |
|---|---|
| <p>- « L'homme et l'enfant accroupis derrière le paravent touffu d'où les autres enfants étaient exclus. » .p.30</p> <p>- « Il chante sous la douche.» .p.111</p> <p>- « Mohamed sort en sifflant de la salle de bains. » .p.112</p> <p>- « Il entoure Amour en rouge d'un trait épais.» p.130</p> <p>- « Mohamed au mot coupé se met à rire.» p.131</p> <p>- « Je connais une fille qui s'appelle Myra [...] je la trouve très belle .J'ai mis une photo pour toi dans l'enveloppe mais elle est encore plus belle. »p.146</p> <p>- « Cette fois là, il n'avait plus parlé de mourir. »p.147</p> | <p>- « Après la mort du grand-père, Mohamed se rendit seul, avec son canif en corne. »p.30</p> <p>- « Il était assis la tête sur les genoux, dans ses bras croisés [...] Il avait dû boire avec les grands la veille.» P.35</p> <p>- « A la fin ça l'énerve, il s'en va.» p.79</p> <p>- « Mohamed avait écrit un soir de détresse : « J'en ai marre de la vie ...» et plus loin : « Je sais qu'ils veulent me tuer, mais je les aurai avant ...» p.146</p> <p>- « Mohamed ne mange plus, il a presque les larmes aux yeux [...] il dit que parfois il pense qu'il est comme les palestiniens, sans pays, sans terre, sans maison, sans oliviers, sans moutons ...» p.167</p> <p>- « Mohamed pleure doucement. »p.173</p> <p>- « Mohamed éclate en sanglots, sa tête heurte le formica .Il pleure fort. »p.172</p> |

Le sentiment de dualité est fortement présent chez Mohamed. Cette ambivalence se traduit tantôt par des moments de joie, tantôt par des moments de désarroi. Les moments de joie sont exprimés, chez le héros par la présence du grand-père qui le

¹⁸ *Nouveau Larousse Universel*. Paris : Ed. Librairie Larousse, 1948, p.628.

préférerait aux autres enfants: « Les autres enfants étaient exclus » (CVA, p30). L'amour qu'il éprouve pour Myra lui fait oublier sa détresse : « Cette fois ci, il n'avait plus parlé de mourir ». (CVA, p147), l'emploi des verbes « siffler » et « rire » traduisent la bonne humeur de Mohamed, ce rire qui vient rompre les tourments vécus par le héros, est équivoque et représenté sous deux aspects : un rire synonyme de joie ou un rire annonçant un chagrin. Ces deux aspects du rire accentuent le côté énigmatique de la fiction de Sebbar et participent à une vision opposée voir conflictuelle. En contre partie, les états d'âme du héros ne sont pas stables, en effet, il se sent parfois malheureux dans un espace bloqué qui ne lui offre aucune perspective. L'espoir et le courage lui manquent au point de convoquer la mort : « J'en ai marre de la vie. »(CVA, p.79.) Il est accablé par la solitude, notamment après la disparition de son grand-père : « Mohamed se rendit seul. »(CVA, p.30) En dépit de son jeune âge, il s'adonne parfois à l'alcool afin d'oublier l'exclusion dont il est victime : « Il a dû boire avec les grands la veille. » (CVA, p.35)

Enfin, nous considérons que le héros incarne le mal être qui le pousse à s'intégrer difficilement dans un système répressif qui n'accepte que très mal les étrangers et leur rend la vie dure : « Je sais qu'ils veulent me tuer. » (CVA, p.146) La succession de la préposition « sans » employée à cinq reprises dans le passage suivant indique à la fois l'exclusion, l'absence et la privation : « sans pays, sans terre, sans maison, sans oliviers, sans moutons. » (CVA, p167) Les passages précités évoquent les thèmes de la solitude, de la souffrance, de l'errance dans une société discriminatoire où le désarroi et la vengeance sont au cœur du texte: « Je les aurai avant.»(CVA, p.146)

1.4.3 Réflexion conflictuelle

L'action principale gravite autour de Mohamed et sa relation avec tous les autres personnages. Il est par conséquent au centre de toutes les conversations dans le texte. Cependant, il n'aime pas parler de sa condition et il reste en quelque sorte mystérieux et peu prolixe tout au long du roman. Nous tenterons dans cette partie de relever les réflexions du héros ou de répondre à une interrogation : sur quoi portent les réflexions

- « Ouais, ouais, ça va ... je la vois la mer. » (CVA, p .22)
- « Et alors. » p .22.
- « Qu'est ce que je vais faire avec ça. » p .32.
- « C'est trop, c'est trop ... » p .34.
- « Mà, donne-moi la photo .p .68.
- « Tu me la donneras quand je serais grand ? » p.68.
- « Mais tu es déjà vieille Mà. » p .68.
- « Et tu sais faire tout ça Mà ? p. 74.
- « Moi je sais fabriquer des arcs et des flèches, des frondes ... » p .75.
- « Là bas aussi on voit des djnouns ? » p.76.
- « Chinois vert d'Afrique, d'abord ... » P.76.
- « Je suis pas allé mais j'irai si je veux. » p.78.
- « Non, c'est pas pour toi. » p.116.
- « Alors viens. » p.11.6
- « Des croisées ou des coupés. » p.118.
- « Oui, si je veux .Ce sera toujours ma terre là-bas le village de mon grand-père Mohamed, sa maison, son jardin, sa tombe dans le cimetière. » p.166.
- « Ici aussi, je peux rester, je suis né en France. » p.166.

En dépit de l'apparence dynamique qu'il affiche, Mohamed est casanier, s'évadant souvent, grignotant des instants fugaces pour partir et revenir. De plus, il n'est pas bavard et ses réflexions sont délibérément évasives sur beaucoup de sujets et ne nous laissent pas découvrir sa véritable identité comme s'il voulait montrer à ses interlocuteurs la complexité de la vie d'un croisé vivant en situation de beur en banlieue française. De surcroît, il serait bon de rappeler que le héros traverse l'adolescence, ce moment fondateur qui construit ou détruit l'être à venir. C'est un moment où deux forces sont en présence et en conflit. C'est en particulier l'opinion de Roger Mucchielli quand il dit:

« D'une part, le développement de la personnalité qui tend spontanément à instaurer un lien nouveau. Un mode nouveau d'exister, une vision renouvelée de l'univers et, par conséquent, à briser les cadres du passé ; d'autre part, ces cadres eux-mêmes qui, s'étant fixés, jouent comme des contre forces, des résistances et risquent de paralyser l'évolution. »¹⁹

¹⁹ Mucchielli, Roger. *La Personnalité de l'enfant*. Paris : Ed., ESF, 1980, p.138.

Du point de vue psychologique, l'âge de Mohamed est une période de révolte. C'est une poussée d'indépendance, celle où l'on veut s'émanciper d'une situation de soumission aux adultes. Cette crise de révolte se matérialise par l'emploi de phrases et d'interjections exprimées avec violence: « Et alors ! » (CVA, p.22) « Qu'est ce que je vais faire avec tout ça. » (CVA, p.32, « *C'est trop, c'est trop.* » (CVA, p.34) Ces réflexions indiquent à quel point la tension intérieure de Mohamed peut augmenter pour peu que l'opposition ou l'incompréhension du milieu soit sévère. Or, cette tension se manifeste par le biais de la raillerie, comme c'est le cas du passage suivant: « ouais, ouais, ça va ...je la vois la mer » (CVA, p.22) La détermination occupe également une place importante quant aux réflexions du héros: « Je suis pas allé mais j'irai [...] j'irai si je veux. »(CVA, p.78) Par contre, Mohamed lorsqu'il est face à certains interlocuteurs, il ne montre aucune hostilité et manifeste un radoucissement général, un calme qui précède ou suit des tempêtes. En effet, quand il s'adresse à Minh (sa grand-mère), il change d'attitude et redevient le petit garçon obéissant. Il va jusqu'à employer des formules de politesse: « [...] s'il te plait [...] » (CVA, p.74) Mohamed croit en sa grand-mère puisqu'il est toujours à son écoute et qu'elle est également à l'origine de quelques enseignements qu'elle lui inculque. Avec les autres, Mohamed veut agir. Exaspéré par le milieu où se resserre sur lui l'étau familial et social, il cherche par tous les moyens à s'affirmer.

1.5 Le silence réducteur

La parole est un outil qui permet de communiquer et d'établir des relations interindividuelles. Elle tient une place prépondérante dans la construction des personnalités. Elle établit une relation entre l'identité intime et l'identité sociale. Dans *Shérazade*, le silence est omniprésent tantôt par l'absence de la parole de *Shérazade*, tantôt par la présence des points de suspension. La prise de parole du protagoniste se résume à des moments précis des énoncés courts. Dans ce texte, le style minimaliste de *Sebbar* exprime le silence de *Shérazade* à travers les multiples facettes de l'exil.

« Silence » vient du latin *silentium* et se définit selon le *Petit Robert* comme « le fait de ne pas parler, de ne pas exprimer une opinion. » Il est assimilé à une autre forme

de communication ; il s'avère que l'absence de la parole est aussi communicative et expressive qu'un véritable échange de mots. Nous pouvons justifier le silence par de multiples raisons en le divisant en deux selon qu'il soit positif ou négatif. En effet, le silence positif est celui de la réflexion, de la non-communication. A travers ce silence, le personnage esquive les sujets indiscutables et conflictuels, tout en conservant le respect de l'autre. Alors que le silence négatif s'explique par l'exaspération, l'introversion, la solitude, l'évasion et la difficulté de verbaliser. Le silence de Shérazade est un silence positif à travers lequel elle désire établir une coupure entre le Moi intime et le Moi social. Tout en taisant son intimité et les aspects de sa personnalité. Edmond Marc définit la coupure comme suit : «C'est elle (la coupure) qui permet au sujet de se percevoir comme une individualité ayant des limites précises et séparées des autres. »²⁰

Les points de suspension ne sont pas uniquement un signe ponctuel, cependant ils se transforment en figure de style. L'énoncé est interrompu : soit arrêté, soit remis à plus tard. Ils disent ce que l'on ne peut pas exprimer de manière explicite, comme l'atteste Gaston Bachelard : « les points de suspension [...] tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement. »²¹ L'image du silence, se cache également derrière ces points : il s'agit de l'incommunicable : c'est le cas de Julien que Shérazade interroge sur la guerre : « ça, c'est une autre histoire... » (*Shérazade*, p.14) Ils montrent l'absence d'une réponse ou la crainte de l'incertain. Pour Shérazade, le silence demeure une expression qui a une signification. Elle opte pour cette stratégie dans le but de construire une autonomie identitaire. En revanche, elle adopte d'autres voies pour communiquer, celle du corps qui joue un rôle capital quant à l'affirmation de soi.

L'histoire du corps, à travers les siècles, a connu divers modèles et représentations sur le plan religieux, artistique, philosophique, scientifique et littéraire. Les différentes manières de l'habiller, de le surveiller, de le représenter témoignent de la culture à laquelle il appartient. Dans la société musulmane, le corps de la femme est réglementé et surveillé par la religion. La femme doit cacher son corps par le voile. Par le biais de cette mise à l'ombre, c'est la voix du corps qui est réprimée, l'expression du

²⁰Marc, Edmond. *Psychologie de l'identité soi et le groupe*. Belgique : Dunod, 2005, p.129.

²¹ <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm>

corps qui est dans l'obligation de se taire. Ce faisant, la problématique du corps est quasiment présente dans *Shérazade*, en effet cette fiction met en exergue le corps de la femme par le biais du regard de l'homme. A travers ce roman, l'auteure dévoile l'intérêt du corps féminin et son importance dans l'affirmation de soi. En conséquence, en appartenant à deux différentes cultures, Shérazade adopte des gestes et des aspects vestimentaires propres aux deux cultures. Il y a une volonté totale du personnage d'adhérer à l'imagination de l'Autre. Il chasse des éléments qui rappellent son passé et compromettent son avenir et opère un choix judicieux dans la représentation de soi.

Nous avons déjà vu plus haut que l'être est à la recherche de ses origines ; ceci provoque obligatoirement une autre interrogation qui se résume à la manière dont les personnages tentent de mener la quête identitaire pour se situer dans l'avenir. A la fin du roman, *Shérazade* disparaît de façon énigmatique. Si nous observons l'ensemble de cette fiction, nous nous apercevons que l'absence/présence du personnage principal se lit dans le regard ou dans l'air absent ; en effet, quand bien même *Shérazade* serait encore présente, bientôt elle partira pour disparaître. Un accident de la route survient à la fin du récit provoquant la disparition de Shérazade. Serait-ce une disparition liée à la mort ou à la naissance ? Si c'est une disparition qui se lit comme une mort, le déracinement aurait-il rendu Shérazade étrangère pour vivre au présent ? Si c'est une disparition qui se lit comme une naissance, essaye-t-elle de saisir un équilibre entre le passé et le présent, entre Soi et l'Autre de manière à installer des règles de réconciliation et d'altérité ?

L'accident pourrait s'assimiler à une coupure entre le passé et le présent. « Shérazade ouvrit les yeux... » Signifie la renaissance de cette dernière, c'est une nouvelle vie qui s'offre à elle. Son cri « Pierrot ! Pierrot ! Pierrot !... », traduit l'affranchissement et la liberté. Shérazade se détache de ses obsessions, à travers ce cri et parvient à retrouver sa voix qui tentait de disparaître au point de s'ouvrir sur l'Autre : « Elle criait en courant vers la portière. » (*Shérazade*, p.264) La « portière » symbolise l'idée de passage à travers son premier sens « porte ».

Dans ce chapitre intitulé, l'écriture de l'exclusion, nous avons pris le parti de considérer tout d'abord, la fragmentation de la pensée traduite par les points de suspension observés tout au long du texte laissant entendre une identité fissurée. La

lecture des passages troués produisent un vacillement entre deux identités, c'est par voie de conséquence l'écriture de « l'entre-deux ». La coupure est également signalée par l'emploi répété du mot « coupé » qui veut dire « croisé ». Ce terme correspond à « métissé », s'inscrivant dans une perspective d'ambivalence culturelle qui est à l'origine d'une exclusion. Ensuite, nous avons étudié l'énonciation qui présente l'imbrication de deux systèmes, à savoir récit et discours provoquant un bouleversement chez le lecteur. La voie des personnages laisse entrevoir le discours indirect libre, c'est une façon de brouiller le lecteur ne sachant pas distinguer le locuteur premier du locuteur second. En outre, à travers l'analyse du dialogue transparaît une langue familière qui restitue la réalité linguistique de l'espace de la banlieue. Certains personnages occidentaux infligent des réflexions racistes à l'égard des personnages beur, ce qui provoque le sentiment d'exclusion d'où un repli sur soi et une remise en question de l'identité. De plus, Mohamed (le héros de *CVA*) se trouve dans un dilemme qui l'oblige à choisir entre deux cultures renforçant ainsi l'incertitude et le flou identitaire. Le héros ne sait plus quelle attitude adopter : il se débat inlassablement dans un conflit perpétuel nourri par le sentiment d'exclusion : adopter la culture de ses aïeux ou s'intégrer dans le milieu où il est né. Cet état de fait projette Mohamed dans une identité qui n'est pas fixe. Enfin, nous pouvons avancer que Shérazade, en raison de sa disparition, ne reviendra pas à son ancienne existence, au contraire elle continuera d'aller de l'avant, vers un avenir métissé et réconcilié.

Chapitre II

La fragmentation identitaire

La question de l'identité, désignée par les personnages du récit, sera convoquée comme constitution d'un signe, celui du « Moi », signe exclu et par conséquent fugueur mais en constant devenir, le reflet spéculaire qui représente un sens sans cesse interrompu et relancé dans l'espace symbolique de la parole. Les repères identitaires constituent un parcours inextricable d'une parole toujours exclue dans des carrefours qui en retardent et en repoussent obstinément l'issue. Leïla Sebbar, par le biais de l'écriture, semble exprimer le souhait d'établir des ponts souvent jugés comme étant trop éloignés. Elle écrit une origine qu'elle a quittée et l'écriture est un acte qui témoigne d'une perte. Nous pouvons dès lors nous demander quelle influence a cet exil sur l'écriture de Sebbar ? Que reste-il de l'origine perdue ? Pouvons-nous trouver dans les romans à l'étude les traces de l'origine ou de la langue dont elle est exilée ?

2.1 La culture plurielle et le flou identitaire

Toutes les mutations que connaît le monde ainsi que les multiples déplacements des individus supposent des bouleversements qui les exposent à une culture plurielle plaçant les individus dans la problématique de « l'entre-deux » ; ceci provoque en eux un flou identitaire laissant apparaître des problèmes sociaux aux jeunes beurs en France. A travers ce chapitre, nous manifestons un vif intérêt pour la problématique identitaire, en évoquant, en premier lieu, la perte identitaire chez les jeunes beurs. Dans un second lieu, nous nous pencherons sur la question des stratégies que les jeunes exclus ont adoptées, pour tenter de trouver une place considérable dans cet univers hostile.

L'exil est un des nombreux thèmes auxquels s'attaque Sebbar mais aussi l'un qu'elle connaît : « 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 ...me fait exister, me fait écrire. »²²

A travers cette douloureuse expérience *CVA*, *PMF* et *Shérazade* constituent les médiateurs de l'auteure. Ce sont des romans sur l'immigration qui ont connu une résonance particulière. Ils se présentent comme un double et fâcheux réquisitoire

²² Sebbar, Leïla et Huston Nancy . *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Paris : Balland, 1985, p.35.

contre le mythe des pays développés et le pays d'origine devient une forme de plaidoyer en faveur des exclus. L'intérêt que nous portons à l'exil découle du fait que les personnages, d'une part, affrontent un milieu où deux ou plusieurs cultures se côtoient, d'autre part, ils s'efforcent à s'y adapter. L'exil est considéré comme étant le premier facteur qui incite à l'errance et l'aliénation. Nous nous attèlerons à analyser, dans ce chapitre la quête identitaire accomplie par Shérazade et Mohamed.

2.1.1 La question de l'exil : l'isolement culturel

A travers l'exil, Sebbar s'attache à dépeindre, non seulement une partie de vie passée en Algérie, mais surtout les milieux de l'immigration, dans un contexte socio-économique donné, et dans l'affrontement perpétuel entre deux langues, deux religions, deux générations et deux cultures. L'exil demeure un des thèmes chers à l'auteure et sur lesquels elle revient dans la quasi-totalité de ses romans des années quatre vingt. L'analyse et l'examen de ces thèmes affirment l'existence d'une évolution de ce que nous nommons «enfermement.» Ce concept correspond naturellement aux considérations conscientes ou inconscientes de quelques limites ordonnées par un Moi censé rappeler l'individu. Ce concept est incontestablement présent dans les œuvres de Sebbar qui présente une sorte d'imprégnation des différentes manifestations des thèmes comme l'enfermement, l'isolement, l'exclusion. En premier lieu, nous assistons à des thèmes qui traitent de la quête d'identité, d'une série de questionnement portant sur le rôle qu'occupent les enfants d'immigrés et leur rapport aux parents et à la France. Une écriture qui porte sur des questions existentielles comme celle de l'exil. Elle est le reflet d'un malaise, d'une fracture.

« 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. »²³

²³ Klimkiewicz, Aurélia. *Le Brouillon de l'exilé*, in Salah Basalamah, *Les nouvelles figures de l'exil*, <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>

Pour les immigrés, le moment du départ donne naissance à ce sentiment d'« inquiétante étrangeté »²⁴ selon Freud vis-à-vis de ce qu'il aura à affronter d'étrange et d'inconnu et la blessure profonde qu'il vient de subir. Nous devons reconnaître par ailleurs, qu'il existe aussi bien une physique qu'une éthique de l'exil ; le premier concept nous informe sur son caractère topologique, concernant le changement de lieu, l'éloignement du lieu d'origine, le second suppose un jugement moral de l'exilé, condamné par le milieu et accompagné d'une dévalorisation de soi-même. L'exil implique le tragique de la perte identitaire qui découle d'une situation de liberté opprimée par rapport au pays d'origine et de liberté par rapport au pays d'accueil. Cette situation s'inscrit dans une dualité de deux lieux qui s'opposent: un « ici » hostile et un « là-bas » mythifié ; un déplacement, un transfert dans un autre groupe social et par conséquent un échange et une confrontation. Ceci représente souvent pour lui une source de souffrance, une angoissante et une interrogation sur le destin de son pays d'origine ou sur son propre sort.

En revanche, l'exil n'est pas seulement un transfert géographique, Il demeure un autre type d'exil qui ne demande pas le déplacement. Il s'agit de l'exil culturel et linguistique, loin de la culture maternelle, de la religion et de la langue, qui sont en perte lors qu'on est face à l'exil géographique. A travers sa coupure avec le pays d'origine et tout ce qui l'enserme, l'exilé perd son identité ; il récrimine l'aliénation que suppose la perte de son identité, à la fois, individuelle et collective. L'exilé conjugue la vie en mode solitaire. Dans *CVA*, Mohamed vit isolé des siens, l'isolement est perçu comme un manque, il fait reconnaître l'incomplétude de l'égo et l'absence d'autrui comme une perte de soi-même. A ce propos, Marie Noël Schurmans fait la distinction entre solitude et isolement. Une analyse sémantique des deux termes prouve qu'au départ, les mots qui introduisent l'idée de solitude ou d'isolement correspondaient à l'« ici », la séparation d'avec la famille (le cas de Mohamed dans *CVA*). Métaphoriquement, ces concepts s'appliquent aux exclus, enserrant l'idée de vide, de manque et d'abandon. Nous sommes face à des sentiments opposés, tantôt de désir, tantôt de rejet vis-à-vis de l'expérience de solitude distingués par les deux mots : solitude et isolement. La solitude négative est dominante dans *CVA* et *PMF* : les

²⁴ Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Ed., Gallimard, 1985.

personnages vivent en marge de la société suite à l'exclusion, ils sont seuls à travers les voies de l'exil. L'exil demeure une expérience douloureuse pour les exclus avec la conviction d'un impouvoir d'accès à la parole. Pour lutter contre l'écrasement guetteur, l'exilé vante son passé, maudit son présent, atteste la gloire de l'un dans la décadence de l'autre.

L'exilé est partagé entre la beauté de la nouveauté et les tentations bouleversant son imaginaire. Cette situation engendre sa séquestration entre le Paradis et l'Enfer, les coutumes et les nouveautés, l'interdit et le permis, le dit et le non-dit. Un autre type d'exil découlera de l'exil comme déplacement physique : celui de l'exil intérieur ou de la réclusion solitaire. Cette forme d'exil représente plus clairement une distanciation entre les limites imposées par un entourage physique, moral et entre celles que s'impose l'individu lui-même par ses aptitudes et possibilités personnelles. En conséquence, des espaces de refuges se présentent dans la littérature comme un « retour aux entrailles du peuple » (Fanon) et du soi. L'image de la caverne (présente déjà dans le Coran : les hommes de la caverne) représente un abri protecteur et bienfaiteur, un lieu de la réintégration de soi. Jacques Berque définit le rôle de la caverne comme suit : « la grotte peut s'appeler religion, éthique familiale, sensuelle, recours à l'antre avec tous les développements que cela suggère du point de vue psychanalytique et mythographique. »²⁵ Cependant, l'exil intérieur n'est pas loin de la notion de la folie qui a une relation étroite avec la question du rôle de la mémoire. Des héros négatifs paraissent dans le roman maghrébin avec la libération de l'imaginaire des auteurs. L'appropriation de soi, l'identification avec l'autre dans la non-authenticité engendre des comportements psychotiques chez les personnages dans les romans de l'échec, où différentes manifestations de la folie épient le héros.

Edward Saïd qualifie l'exil comme étant un phénomène universel : c'est une sorte de métissage entre la culture orientale et occidentale. Dans les textes de Sebbar, l'exil renvoie au déplacement physique d'où l'immigration, aussi l'instabilité identitaire qui est l'aboutissement d'une culture duelle. Cette dualité est représentée par Shérazade. En effet, Julien tombe amoureux d'elle en la cherchant désespérément. S'étant évadée de la maison du ghetto, Shérazade prend alors refuge dans un immeuble avec des

²⁵ Berque, Jacques. *La dépossession du Monde*. Paris : Seuil, 1964, p. 156.

membres révolutionnaires de 1968 et d'autres enfants d'immigrés. Cette fuite engendre une transformation radicale. La jeune adolescente quitte ses parents pour d'abord vivre librement et puis pour retrouver sa vraie identité d'ailleurs, peut être en Algérie, sa terre originelle, ou à travers la France, le pays d'adoption, sa terre d'exil. Elle a une aventure amoureuse avec Julien, tout au long du roman. Julien veut tourner un film dont il est le scénariste et il demande à Shérazade de jouer dans son film. Cependant, ce film ne se réalisera pas qu'au dernier volet à cause des absences répétées de Shérazade qui refuse d'être prise dans le piège de l'immobilité. D'ailleurs, le scénario du film change à chaque fois que Shérazade s'absente. Ainsi, l'écriture est un procédé complètement dynamique partagé par l'auteur, les personnages et même le lecteur.

2.1.2 Entre présence et absence

Afin de décrire les générations immigrées en France, le sociologue Abdemalik Sayade emploie deux expressions opposées : « la double absence » et « la double présence »²⁶ La première expression caractérise la première génération d'immigrés en France. Elle correspond à la représentation mentale du pays d'origine en dépit de leur absence physique. Ce qui induit que ces immigrés sont présents physiquement et absents mentalement du pays qui les accueille. Dès son arrivée en France, l'émigré prend conscience que sa quête n'a rien de facile, que l'aventure qu'il s'apprête à vivre est dure et périlleuse. Il ressent un déséquilibre psychologique qui le fait basculer dans le rapport, à la fois, frustrant et compensatoire. Il vit douloureusement son déracinement parce qu'il ignore tous les codes du pays dans lequel il vient d'atterrir brutalement. Happé par ce déséquilibre contradictoire, l'immigré se trouve cerné dans un mouvement de migration au sens le plus déracinant du terme. Abdelkader Benarab cite le départ comme :

« Première inscription dans le programme départ /retour se constitue prématurément en un espace d'arrachement et de déracinement. Il est le paradigme d'un au-deçà et d'un au de-là. Le départ est donc cet espace symbolique et non géographique qu'articulent incompatiblement

²⁶Sayade, Abdemalik. *La Double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil, 1999, in <http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lecture-abdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>

l'univers matriciel, le pays d'origine, et l'univers mythique, le pays d'accueil. »²⁷

Dans *PMF*, la mère comme la mère de Sebbar, subit l'exil géographique, linguistique et culturel. Contrainte de suivre son époux en terre inconnue, avec son fils aîné, elle vivra l'isolement sur tous les plans : «...Je suis allée de mon village de l'intérieur à ces cités et je ne sais pas aller de mon bloc jusqu'au train pour aller en ville. Je vais mourir ici sans bouger. » (*PMF*, p.18) La présence de son fils lui donne l'occasion de retrouver son pays, de manière virtuelle, certes mais réconfortante et c'est avec énormément de fierté qu'elle s'exprime devant les cartes de géographie et les atlas : « Et l'Algérie ?-C'est plus grand que la France... » (*PMF*, p.19) « La mère pose la main ouverte à plat sur l'Algérie,-c'est grand comme ma main gauche regarde juste ma main ; le Maroc, mon petit doigt et la Tunisie, mon pouce... » (*PMF*, p.52) Sa condition de fille, l'avait déjà condamnée à une exclusion d'une autre espèce : l'exclusion du monde, du savoir ; elle était interdite d'instruction, même l'école coranique, elle n'y avait pas droit.

« Moi, mon fils, j'ai toujours voulu aller à l'école, mais le village était trop loin. Mes frères allaient à pieds le matin, je les suivais en pleurant et mon père devait me rattraper à la sortie du village ; parfois je me mettais à courir mais je savais que je serai battue...j'ai beaucoup pleuré pour l'école. Mon père n'a jamais cédé. Je me suis mariée illettrée. » (*PMF*, p.53)

La langue s'avère être un double exil pour la mère qui, non seulement ne comprend pas la langue de ses enfants, apprise hors de la maison, mais ne peut communiquer qu'avec les femmes de sa communauté ; ce qui l'enfoncé encore plus dans la solitude et dans son excentricité :

« Tu m'as dit-Tu vas lui parler en arabe à la maitresse ? Je ne savais pas bien le français c'est vrai à ce moment là...je ne savais pas penser à la langue...Comment j'allais lui parler à la maitresse, lui faire comprendre ?...je t'ai embrassé et je t'ai dit-Tu as raison, mon fils ta

²⁷ Benarab, Abdelkader. *Les voix de l'exil*. Paris : Ed. L'Harmattan, 1994, p.20.

maitresse est gentille, je n'irai pas la voir, c'est pas la peine. » (PMF, p.57)

La langue dont elle est nostalgique, elle la retrouve dans d'autres langues à la radio :

« Elle tourne le bouton, quand ils discutent trop longtemps en français et qu'elle ne comprend pas...elle s'arrête quand une femme chante, même si c'est pas en arabe, ni en français, ni en anglais ;...elle fait la différence entre les langues proches du français, sans savoir qu'elle entend de l'italien ou de l'espagnol, et des langues qu'elle sent voisines de sa langue maternelle, plus dures, plus fermes, des langues qui semblent venir de la gorge, plus que de la bouche. » (PMF, p.66)

Arrachée très tôt à sa culture originelle, ce n'est pas pour autant que la mère va s'en détacher complètement. En bonne gardienne des traditions, elle s'évertue à en transmettre quelques bribes à sa descendance, dans des domaines aussi variés que la religion, la langue, la cuisine, le travail de la laine et les contes. Elle s'ingénie à imiter sa propre grand-mère, dans les moments sereins et chaleureux qu'elle passe aux pieds des lits de ses enfants leur racontant des contes tirés des *Mille et une nuits*, assise sur une peau de mouton posée à même le sol ; elle tient à dire le titre en arabe : « Elle répète -C'est plus beau en arabe, mon fils écoute, *Alf Leila oua Leïla*. » (PMF, p.67) Elle s'entoure d'objets lui rappelant ses origines allant du pain de sucre au henné dont elle se badigeonne les mains et les pieds, comme ceux de ses filles, lorsqu'elles étaient petites passant par les traditions musicales. La musique et le chant, cette autre composante de sa culture, sont, on ne peut plus présents dans son quotidien de femme au foyer : comme toutes celles de sa condition, la radio l'accompagne dans ses tâches ménagères :

« Tu sais, je mets aussi la *Radio Soleil*, c'est pour des moins jeunes...pour des femmes comme moi, je ne suis pas ; mais j'écoute la musique arabe et les émissions en arabe, en berbère je comprends un peu. Une voisine m'a dit qu'il y a beaucoup de radios comme ça, et même dans d'autres villes de France ; elles ont des noms drôles *Gazelle, Tam-tam*, ça c'est africain surement. » (PMF, p.67)

Le passé et le présent se chevauchent et s'entrecroisent : les personnages sont rongés de l'intérieur, par un conflit qui les amènent à opposer les valeurs originelles à celles de l'occident : « Quand j'étais petite je pouvais aller dans la rue avec mes frères, un dans le dos, les autres je les tenais par la main, un ou deux de chaque côté... » (*PMF*, p.25) Nous entrevoyons chez les personnages les émotions, les sentiments nostalgiques du passé, les marques commerciales qui reviennent de manière parfois récurrente et l'attachement à la culture et au pays d'origine exprimée de manière explicite ou implicite, ainsi que les réminiscences olfactives et gustatives très nombreuses dans le corpus :

« La table en formica, façon bois(...) le café 100% Arabica (...) la machine à coudre Singer (...) La mère remercie Allah dans sa langue : l'Algérie est plus grande que la France [...] c'est grand comme ma main, regarde, juste ma main ; le Maroc, mon petit doigt et la Tunisie, mon pouce » (*PMF*, pp.31-32)

Ainsi, les identités se confondent : le Moi n'est pas le même ici qu'il ne l'était là-bas, il est impératif d'apprendre à s'adapter et à tenter à mettre fin à cette errance. Cette génération se définit par un sentiment, il s'agit de l'aspiration du retour au passé. L'exilé vit une nostalgie qui est entretenue par des souvenirs grâce à la mémoire. Il n'est pas question d'un souvenir mais une soif du passé. Nous pourrions même l'assimiler à la mélancolie qui, à l'origine désignait la souffrance des amoureux pour l'objet de leur amour. La mélancolie, comme tant d'autres états douloureux a été décrite depuis longtemps. Homère, déjà parle de la dépression de Bellérophon qui errait, seul, à travers la plaine d'Alie, rongé son cœur, évitant les traces des hommes. Julia Kristeva remarque dans son ouvrage *Soleil noir*²⁸, que cette dépression naît lorsque l'individu vit une fragmentation de son identité psychique. Dans une situation difficile, l'exilé vit un itinéraire imaginaire entre le passé et le présent.

Ce va-et-vient entre le passé et le présent est aussi observé dans *CVA*, il renvoie à des événements déjà passés. Il s'agit d'insertion de remémorations : « On raconte aussi que pendant la guerre d'Algérie, elle (la vieille sorcière) a fabriqué des breuvages

²⁸ Kristeva, Julia. *Soleil noir dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.

qui ont empoisonné des soldats français.»(CVA, p.157) C'est un anachronisme qui est marqué par l'alternance de deux temps : le présent et le passé. Les deux temps sont solidement tissés tout au long du roman, le premier rapporte le temps de l'histoire, le second retrace les souvenirs des personnages et restitue un pan de l'histoire :

« Dans son(Minh) village vietnamien, pour le nouvel an, lors des visites des vœux, Minh, petite fille soumise aux rites, elle les aimait, faisait le tour des maisons de la famille en ordre. On offrait chaque fois de l'alcool parfumé à la fleur de nénuphar, de l'eau de vie au chrysanthème. » (CVA, p.77)

Ainsi le présent et le passé coexistent dans le roman. Leila Sebbar adopte la technique des récits emboîtés, selon la terminologie d'Yves Reuter : «Un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Dans ce cas ils deviennent eux-mêmes narrateurs d'une fiction. Le mécanisme peut être ponctuel ou généralisé comme dans les mille et une nuits. »²⁹ La grand-mère raconte les histoires vécues par elle ou par d'autres personnages :

« On disait aussi (Minh avait raconté tout cela à Mohamed et plus tard elle lui envoyait des lettres où elle poursuivait ses récits sur «la vieille folle » qu'elle ne quittait jamais le village sans un revolver dans la poche de l'une de ses nombreuses jupes, un pistolet moderne qu'un maquisard lui avait donné ». (CVA, p.158).

L'homme du café chantant raconte des histoires de guerre à Mohamed :

« On avait appris dans le village, par des hommes qui nous renseignaient sur les mouvements de troupes de l'armée française, sur les opérations projetées, que la vallée allait être cernée. Les Français par leur agent—certains arabes travaillaient pour eux et dans les camps, on faisait parler les prisonniers avant de les abattre. » (CVA, p. 169).

²⁹ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed. Nathan, 2000, p.73.

Ce sont autant de récits rapportés que de retours en arrière. La succession de verbes à l'imparfait et au plus que parfait classe les faits dans un passé antérieur à l'histoire racontée. Ces temps apparaissent aussi bien au récit qu'au discours. Dans cette optique, Christiane Achour témoigne : «L'écriture de Leila Sebbar s'affirme bien comme une écriture du passé antérieur. C'est une façon de dire la difficulté de vivre au présent pour ses personnages et leur recherche d'ancrage, de ressourcement.»³⁰ Le présent est un point de départ vers une antériorité ; ces analepses sont des signes du retour à l'origine.

Par contre, « la double présence » est une expression qui décrit la situation de la deuxième génération issue de l'immigration. La double présence annonce qu'ils appartiennent à la fois, à deux sociétés antinomiques. Ce faisant, Ils se trouvent confrontés à deux cultures qui diffèrent, celle des parents et celle du pays natal (France) qui est observé comme étant leur pays d'origine pour la simple raison qu'ils sont natifs de la France, mais de parents dont les racines viennent d'ailleurs. Les jeunes de la deuxième génération (les « beurs ») éprouvent également un déchirement entre le retour à la culture originelle et l'incorporation dans la société française, entre les exigences de leurs origines évoquées par les parents, et celles imposées par le pays natal. Cette génération œuvre dans le but de construire son avenir en France qui est le seul pays qu'elle connaît.

Il faut noter que la mobilité des jeunes concourt à leur éloignement des codes culturels prescrits par les parents. C'est le cas de Mohamed et Shérazade qui, en désunion avec leurs parents respectifs déambulent dans la ville. Ce mouvement souscrit la réactivation de certains souvenirs, pour la plupart rattaché à l'enfance passée, en Algérie, en compagnie des grands-parents. L'affect lié au pays d'origine paraît se réactiver dans le paysage urbain que les fugeurs sillonnent au gré de leurs déambulations. Dans *CVA*, c'est grâce à Minh, la grand-mère vietnamienne, et Mohamed le grand-père algérien que Mohamed découvre quelques rudiments des coutumes de ses cultures originelles. Mohamed choisit d'ailleurs, de s'installer dans la

³⁰ Achour, Christiane et al. *Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française*. Alger : Ed. Enag, 1991, p. 209.

cabane des jardins ouvriers qui l'assimile au jardin du grand-père : « Il n'a pas oublié le jardin de son grand-père à l'extérieur du village. [...] Depuis qu'il est né, il sait qu'il ne verra pas d'eucalyptus ici, dans le Nord, parfois il pense le Grand Nord. » (CVA, p.82) Cette remarque, empreinte de nostalgie dénote l'attachement au pays d'origine, lieu que le jeune Mohamed ne semble pas tout à fait avoir quitté.

Dans *Shérazade*, ce sont les parents de Shérazade qui incarnent la double absence. Ils ont quitté leur pays natal pour des motifs personnels, laissant derrière eux leurs souvenirs et leurs identités collectives. Ils espèrent inlassablement le retour définitif en Algérie : « le père, Algérien, n'avait pas de comptes à rendre à la France, une fois installé en Algérie avec ses fils algériens [...] Djamilia apprit, [...] que son père était retourné dans sa région natale du côté de Sétif. » (*Shérazade*, p.30) La double présence est observée par l'ensemble des jeunes squatters à Paris tels que Basile, Krim, Djamilia et tant d'autres. L'exil vécu par ces personnages est plus ressenti sur le plan culturel et linguistique que sur le plan géographique. Ils sont exilés par rapport à la culture, à la langue d'origine, à tout ce qui contribue à la construction des identités collectives : « Une fois elle [Shérazade] recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe [...] - Slogan ? Poème ? Chanson ? Injures ? - LANGUE INCONNUE... Elle ne comprenait ces textes que lorsque Julien réussissait à lire et à traduire ce qu'elle avait transcrit. » (*Shérazade*, p.207)

Shérazade est indifférente à l'exil géographique. L'exil qui la tourmente davantage, est celui de la langue qu'elle a perdue avant de la connaître : l'arabe qui demeure la langue de son père. Leila Sebbar éprouve aussi ce manque ; une sorte de blanc qui hante son existence : « on peut perdre quelque chose que l'on n'a jamais eu mais qui était là. »³¹ Shérazade comme Sebbar, souhaiteraient aller à la rencontre de cette langue. Sebbar semble en perpétuelle quête de ce père qui lui inspire ses écrits, cette recherche du père dans, *Je ne parle pas la langue de mon père*³² est traduite par un dialogue fondé à sa guise, à travers une écriture déchirée par l'absence, le manque culturel et l'ignorance de la langue. Avec Shérazade, cette langue devient une contrainte

³¹ Sebbar, Leila. *Le Jeune indépendant, l'exilé du paysage de l'enfance*. Site:/DZ Lit-Leila Sebbar.htm. Consulté le 16/08/2012.

³² Sebbar, Leila. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Éd. Julliard, 2003.

et crée une distance dont les conséquences transparaissent dans la quête des origines. C'est, à la fois une distance mais aussi une proximité avec les origines. Shérazade tente de rétablir une mémoire fragmentée, à travers la langue qui est une des portes d'entrée pour se construire une identité forte. En effet, la langue apparaît comme un élément d'intégration et d'organisation de la pensée. Elle permet à l'individu d'accéder à l'histoire, au patrimoine : « 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 du père que j'écris dans la langue de ma mère. »³³ Sebbar fuit ce mutisme qu'elle questionne sans arrêt, elle se réfugie dans ses souvenirs et s'aperçoit qu'elle aussi est confrontée à un autre mutisme pour la simple raison qu'elle ne maîtrise pas la langue originelle de son père : l'arabe. C'est à partir de ce déficit, cette blessure mal pensée que l'auteure tisse ses récits.

Le mouvement, par ailleurs, entre absence et présence définit les relations qu'entretient Shérazade avec les deux personnages : Julien et Pierrot. Ce mouvement fait d'elle un personnage évanescent et continuellement en fuite, dans ce cas, l'enracinement devient impossible. Trois voyages symboliques ont échoué : le premier, dans l'exotisme de pacotille, entrepris en compagnie de France et Zouzou, le second avec Julien à travers l'exotisme culturel et le dernier, avec Pierrot vers l'Algérie : lieu de l'enracinement malheureusement ce voyage est inachevé. L'exil met Shérazade dans un état de déchirement ; un exil qui influence son état psychique et l'installe dans un état d'instabilité et de déracinement intérieur (la perte d'une identité individuelle) et extérieur (la perte de l'identité culturelle collective). Les jeunes beurs considèrent l'exil comme un partage entre la culture de leurs pays d'origine et la culture française, entre le passé de leurs aïeux et leur présent. Ils sont à la recherche d'une issue qui illumine leur itinéraire. Ce partage les mène à l'errance, à la délinquance, à l'exclusion et à la marginalité ; une marginalité psychologique qui se traduit par l'isolement, et une marginalité sociale exprimée à travers la vie de l'héroïne dans un squat (les braquages, les vols, la drogue, la prostitution) : « les copains du squat [...] avaient appris à Shérazade à fumer et à distinguer l'herbe frelatée qu'elle brûlait aussitôt. » (*Shérazade*, p.49) Chaque personnage tente de donner et de faire reconnaître une image de lui-

³³ Ibid. p.125.

même. D'une part, il cherche à construire et affirmer une identité autonome différente de celle des autres ; et d'autre part, il tend à se fondre dans la société: « La présentation de soi (à travers l'expression, la communication, la parole, les gestes, les mimiques, les postures, la tenue, l'habillement, la coiffure, etc.) en est une partie essentielle ; elle tend à produire une image que chacun propose et souhaite se voir confirmer par autrui. »³⁴

L'affirmation d'une identité passe par l'emploi d'une multitude de stratégies et de mécanismes à travers lesquels l'individu tend à se frayer une place au milieu des autres identités. Mohamed et Shérazade sont confrontés à une société qui exclut leurs identités. Ils se trouvent de ce fait, en situation de décalage et apparaissent comme des personnages problématiques au carrefour de deux cultures différentes. Ils tentent de construire leur Moi en vue d'une identité affirmée. Shérazade se démarque du statut féminin imposé par la société arabo-musulmane, Mohamed quant à lui se réfugie dans un monde intérieur, un exil choisi et assumé. Aussi tombe-t-il dans le malaise existentiel.

Dans Shérazade, le rôle que l'arabe dialectal est prépondérant dans la quête identitaire de *Shérazade et Julien* ; il est surtout question de la relation complexe entre Julien et Shérazade. En effet, cette complexité se concrétise à travers la fascination de Julien pour tout ce qui lui rappelle son enfance en Algérie où il a appris l'arabe et étudié à présent les archives coloniales. Son intérêt pour ces « productions aussi différentes – antagonistes – lui disait-on » (Shérazade, p.113) se veut une volonté de chercher à comprendre cet espace ambigu où les deux peuples se font face, se font la guerre, s'entretuent et s'entrelacent depuis les croisades jusqu'à l'époque moderne ; les exemples qui illustrent cet « entre-deux » sont la colonisation des pays du Maghreb par la France (le cas de l'Algérie était particulier, à l'inverse du Maroc ou de la Tunisie). L'Algérie était une colonie de peuplement, c'est-à-dire qu'un bon nombre de colons s'y est installé, et donc les Français et les Algériens se sont trouvés obligés de cohabiter), la guerre d'indépendance pendant laquelle les Algériens et les Français se sont entretués. Et actuellement l'immigration qui force de nouveau les Français et les Algériens à trouver un compromis, malgré la crainte, la méfiance, la haine et les rancunes : « Il était

³⁴ Marc, Edmond. *Psychologie de l'identité soi et le groupe*. Belgique : Dunod, 2005, p.147.

curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle de deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades. »(*Shérazade*, p.113) En plus de cette volonté sérieuse de cerner l'espace délicat où les deux peuples se sont rapprochés l'un de l'autre dans un désir d'amour et de mort, Julien est aussi fasciné par les femmes algériennes et orientales, les odalisques, dont il cherche les représentations de brocante en brocante. Shérazade refuse d'être réduite à l'image de ces odalisques et souffre des tentatives de Julien qui la considère comme une simple représentation qui nie ainsi sa personnalité complexe. Par conséquent, cet état de fait brouille leur amitié ; cependant, ceci ne l'empêche pas d'aller elle-même à la recherche de ces femmes. Schérazade est obsédée par l'envie tenace de se construire une identité qui prend en compte ses deux appartenances : l'Algérie, le pays de ses origines parentales, et la France, le pays d'adoption, où elle vit actuellement, où elle a fréquenté l'école et où ses parents travaillent. Cette quête identitaire est difficile et inaccessible pour elle, parce qu'elle ne réussira jamais à s'enraciner à cause de ses vagabondages à Paris, son voyage en France, sur les pas des participants de la Marche des beurs et son voyage au Proche-Orient. Il est intéressant de voir que dans ce contexte, Schérazade ne se rendra jamais en Algérie : d'abord, elle veut y aller, et lorsqu'elle quitte (à la fin du premier roman) Paris avec Pierrot, elle paraît tout à fait décidée de visiter le pays de ses origines, qu'elle considère comme le « sien ». Mais au début du deuxième roman, il s'avère qu'elle a quitté le bateau pour Alger en courant. Cette décision peut paraître incroyable, mais en réalité, elle témoigne de son déchirement intérieur qui lui interdit de s'enraciner ni dans un pays, ni dans l'autre. En réalité, sa seule place est dans cet « entre-deux » incertain qu'il lui faut conquérir pour s'y affirmer. La langue arabe joue un rôle ambigu dans sa quête identitaire. D'une part, sa famille parle l'arabe dialectal algérien ; Shérazade hérite donc de cette langue. Ainsi, dans *Le Fou de Shérazade* lorsque Shérazade va au Proche-Orient, elle s'adresse au routier arabe en arabe, qui l'emmène jusqu'au prochain champ d'oliviers ; il lui fait une remarque sur sa langue en lui disant : « Vous parlez l'arabe des Arabes de France... »³⁵ À Beyrouth, Shérazade, assise au pied d'un olivier, est arrêtée par trois hommes en civil et un soldat armé. A la voir ainsi, ils la considèrent comme une étrangère : sa tenue vestimentaire, sa liberté

³⁵ Sebbar, Leïla. *Le Fou de Shérazade*. Paris : Éd. Stock, 1991, p. 16.

farouche, ses attitudes, sa résolution, sa décision d'aller où bon lui semble, lui donnent l'image d'un personnage hors du commun : « Elle arrive d'une autre planète... Une extraterrestre... On va voir à quoi ça ressemble, une fille de cette race-là. »³⁶ Cependant, Shérazade est capricieuse et affiche un comportement ambigu. A Paris, elle choisit ses interlocuteurs avec qui elle parle en arabe. Mais elle refuse de répondre en arabe à Krim, un de ses copains avec qui elle occupe l'immeuble vétuste à Paris : « Quelqu'un entrain, c'était Krim. Il lui dit bonjour en arabe, elle répondit en français :- Tu as décidé d'être *harki*, aujourd'hui ? Qu'est-ce que tu as ? Tu sais l'arabe non ?- Oui. Mais j'ai pas envie de te parler en arabe c'est tout. » (Shérazade, p.139)

D'autre part, elle répond de manière beaucoup moins agressive aux tentatives de Julien d'engager avec lui une conversation en arabe. Aussi, « Il leur arrivait de parler en arabe depuis que Shérazade avait vu des livres écrits en lettres arabes sur la table de travail et que Julien lui avait dit qu'il connaissait cette langue » (Shérazade, p.146) ; leurs entretiens en arabe sont donc spontanés, légers, voire insouciantes ; ces attitudes les poussent à s'amuser avec la langue :

« Ils s'amusaient de leurs accents et parfois s'enregistraient pour s'écouter et rire ensemble de leurs maladresses. Julien apprenait des mots de l'arabe littéraire à Shérazade et elle lui faisait répéter des phrases en arabe dialectal algérien, la langue qu'elle parlait avec sa mère et que son grand-père avait commencé à lui faire lire et écrire en Algérie avec sa sœur Meriem. » (Shérazade, p.146)

Shérazade a des difficultés à écrire en arabe et à déchiffrer les arabesques. L'arabe dialectal est donc représenté dans le texte sous deux statuts différents : premier statut, comme langue orale, dans laquelle s'effectuent les dialogues insouciantes et enrichissants à la fois avec Julien, et deuxième statut, comme langue écrite incompréhensible, mais qui l'attire et qui devient ainsi l'élément essentiel d'un de ses vagabondages en métro et ce sont ces arabesques qui l'orientent d'un lieu à l'autre :

³⁶ Ibid. p. 18.

« 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, oublié un signe ou une boucle. Elle précisait la station, l'affiche publicitaire ou cinématographique, l'endroit sur le quai. 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 – LANGE INCONNUE... » (Shérazade, p136)

L'identité de Shérazade est en train de se former et de se construire. Ainsi, au fil de la trilogie, Shérazade apprendra non seulement l'arabe, mais elle arrivera aussi à conquérir cet espace vague entre les deux pays qui demeurent les siens, toutefois sans que l'un d'entre eux le soit complètement, entre les deux langues qu'elle parle, sans que l'une d'entre elles ne soit pour elle la véritable « langue maternelle », entre les deux cultures. Son identité est à présent connue : c'est une identité complexe, multiple, riche et paradoxale. Cette représentation de l'identité est ouverte, souple mais parfois contradictoire ; rappelons Amin Maalouf qui dévoile dans son essai intitulé *Les Identités meurtrières*, la définition du terme identité : « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? »³⁷

En ce qui concerne les récits de Sebbar, nous pouvons remarquer qu'ils se situent à la fois dans le contexte spatial de la France et de celui de l'Algérie. La même contre-vérité indique aussi les enjeux identitaires ainsi que l'intentionnalité de celle qui parle et qui écrit : Leïla Sebbar est « des deux » parce qu'elle est la fille d'un père algérien et d'une mère française, et elle est aussi « des deux » par rapport à son écriture.

³⁷Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris : Ed. Grasset & Fasquelle, 1998, p.51

Elle a donc réussi à conquérir cet espace confus, toutefois souvent fructueux entre les deux pôles qui modèlent son identité : l'Algérie et la France. Si nous évoquons à présent les enjeux identitaires, nous nous apercevons qu'elle veut chercher l'autre, cela veut dire l'étranger inconnu, cependant aimé et convoité, en France. Le projet de Sebbar est de réconcilier les contradictions ; c'est ce qu'elle déclare dans une interview : « suturer ce qui a été séparé de manière grave par l'Histoire et la politique »

La communication de l'auteure se situe donc dans le contexte culturel francophone. À cet égard, nous tenons à préciser que le mot francophone prend ici une signification plus large que d'habitude. Il ne désigne pas seulement les auteur(e)s qui, ont une autre langue maternelle et qui ont toutefois opté pour des raisons différentes pour l'écriture d'expression française, mais aussi et surtout les auteurs qui sont « des deux » et dont l'écriture en français est considérée comme un terrain neutre qui permet à l'altérité de s'inscrire et ainsi de perdurer. Quant au contexte temporel, nous pouvons affirmer que Leïla Sebbar fait un va-et-vient entre le passé colonial de l'Algérie (quand elle se rappelle de son enfance et de son adolescence en Algérie et la guerre d'indépendance, mais aussi quand elle attribue à un des personnages de ses fictions la possibilité de dire l'Algérie), c'est un procédé adopté par Julien Desrosiers dans la première partie de la trilogie de *Shérazade* lorsqu'il parle de son enfance et la situation présente en Algérie et en France. C'est pour recoudre la séparation généalogique qu'elle effectue un retour en arrière dans l'Histoire.

Ce va-et-vient entre le passé et le présent caractérise l'auteure, comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises. En effet, le retour en arrière dans l'Histoire (franco-algérienne) est important, parce que c'est la seule possibilité qui permet de comprendre le présent.

2.1.3 La quête d'une identité en perte

La quête identitaire est conduite de près par une incertitude née de l'absence totale de repères ou du moins du basculement de certains, parmi ceux qui paraissaient gravés dans le marbre depuis des siècles. La personne étant l'esclave de l'incertitude qui accompagne cette rencontre singulière de deux cultures différentes (avec les conséquences que nous allons développer) se retrouve dans une double psychologie car

tout peut devenir vrai et réel dans un monde sans repères. Les états que nous reconnaissons dans certains de ces ouvrages, cela confine presque à un niveau de schizophrénie, de clivage du Moi dans le sens où les images de fantaisie sont capables de se présenter comme réelles. Ainsi, perception de l'entourage et perception de la réalité sont en déconnexion, c'est pourquoi l'étalon ou la base de comparaison dont nous nous servons pour juger ce qui est « bon » et ce qui ne l'est pas est atteint. Sa destruction mène à l'incapacité de décider de ce qui est vrai et de ce qui n'est que la création d'un imaginaire prépondérant. Et même si la personne concernée était capable de démarquer la réalité de l'imaginaire, quelles sont ses chances de pouvoir opter pour une juste évaluation si elle est toujours sans repères ?

En limitant la question au champ de la psychologie, nous ne garderons qu'une seule définition succincte mais centrée sur l'aspect psychosociologique du problème ; Alex Mucchielli définit l'identité comme suit :

« L'identité est un ensemble de critères de définition d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments : sentiments d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence. »³⁸

Ces sentiments peuvent être scindés en deux : des sentiments subjectifs, propres à l'individu et d'autres collectifs. Il est question d'un ensemble de valeurs et de normes caractérisant un individu. En effet, « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence ». ³⁹Dès sa venue au monde l'individu construit son identité par le biais des valeurs du groupe auquel il appartient en accomplissant son apprentissage linguistique et culturel. En outre, l'identité s'inscrit dans une dualité entre son aspect objectif et son aspect subjectif, les exigences internes et les influences sociales et entre la singularité et la pluralité ; il s'agit de l'identité individuelle et l'identité sociale. La première est « l'ensemble des représentations,

³⁸ Mucchielli, Alex. *L'Identité*. Paris : PUF, collection « *Que sais-je?* », 2003, p.41.

³⁹ Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998, p.31.

sentiments, connaissances, souvenirs et projets rapportés à soi »⁴⁰ ; elle reproduit la conscience de Soi comme individualité singulière ; alors que la seconde se définit comme « la conscience d'appartenir à certains groupes sociaux »⁴¹ ; elle est corrélative à l'appartenance à des catégories socioculturelles, et biopsychologiques. En revanche, la réalité de l'identité dans un milieu biculturel n'est pas la même que dans un milieu à culture unique. En effet, dans un espace où baigne la culture unique, l'individu édifie et s'harmonise une identité suivant les valeurs de sa société. Au contraire, dans un espace biculturel, l'individu est partagé entre des modèles hétérogènes de deux ou plusieurs cultures distinctes. Ainsi, le regard que l'on porte sur l'Autre naît d'une manifestation suffisamment éclairante des valeurs d'une société dans son idéologie. En observant l'Autre, on véhicule une image qui renseigne sur celui qui observe. Cette image que l'on se fait de l'observé est manifestement, d'une part, une négation de l'observé et d'autre part, un prolongement de l'observant et de son espace auquel il se réfère. C'est le cas de Shérazade qui est née dans un milieu biculturel : elle est « ...d'Aulnay-sous-Bois, des Mille-Mille » (*Shérazade*, p.27) et de deux parents algériens « Je suis algérienne » (*Shérazade*, p.179) De ce positionnement, Shérazade est entre deux statuts opposés. D'une part, une famille orientale, traditionnelle et collective, d'autre part, une société française moderne et individualiste. Pour Leïla Sebbar, l'affirmation de l'identité admet principalement des conditions qui concourent à la construction de la personnalité. L'une des conditions est l'affranchissement, ou l'attribution d'un espace loin de toute autorité. Elle affirme, dans l'un de ses essais que :

« La fugue, c'est une forme de désobéissance civile. La fugueuse est une insoumise. Elle part sans autorisation de la mère ou du père. Elle déserte la maison tout d'un coup, comme ça...sur un coup de tête...sans avertir personne, sans dire pourquoi, comme si elle n'avait plus de compte à rendre, comme si elle n'était pas mineure et soumise à l'autorité parentale. »⁴²

⁴⁰ Lipiansky, E.M., et coll. *Identité subjective et interaction in Ben Meziane Thàalbi, L'identité au Maghreb. L'errance*. Alger : Casbah, 2000, p.22.

⁴¹Ibid. p.22.

⁴² Sebbar, Leïla. *On tue les petites filles*. Paris: Ed. Stock, 1978, p.241.

La fugue provoquée par l'exclusion symbolise, alors l'envie de repousser les traditions, elle évoque cet espace de liberté loin de la famille et de la société française ; selon Sebbar, il s'agit du refus de l'identité cédée à la naissance. La fugue dans le texte sebbarien semble être un crochet incontournable en allant à la quête de l'émancipation. C'est une sorte de soif à la fois, d'aventure et d'évasion loin de toutes les autorités. C'est le cas de Shérazade où cette fugue n'est plus considérée comme une fuite circonstancielle, mais comme une façon de se créer son propre territoire, son propre espace en marge de toutes les institutions familiales ou autres : « si j'acceptais ce qu'on me propose tout le temps. » (*Shérazade*, p.195) Sa séparation d'avec sa famille est volontaire, comme l'affirme son père : « sa fugue était une fugue volontaire » (*Shérazade*, p.128), selon lui, elle n'a aucune raison : « pourquoi elle était partie, elle ne manquait de rien(...) elle avait tout ; qu'est-ce qu'elle voulait de plus ? ». (*Shérazade*, pp.69-70) En effet, dans les milieux arabes traditionnels, les jeunes filles souffrent des multiples interdits, de l'humiliation et du mariage forcé ; c'est pourquoi elles optent pour la marginalité et la fugue. Pourtant, ce n'est pas le cas de Shérazade : « son père ne l'avait pas mariée de force. » (*Shérazade*, p.69) Shérazade adopte volontairement ou involontairement un ensemble de stratégies afin de s'affirmer et de créer un espace privé.

Pour traduire cette dualité identitaire, Mohamed dans *CVA*, multiplie ses rencontres qu'il nous fait découvrir à travers ses errances (le café-restaurant, le cinéma, la librairie, le café-chantant...) Ces espaces hétéroclites constituent un refuge temporaire pour lui. Ces lieux traversés disparaissent successivement ce qui explique inéluctablement la fragilité psychologique du héros qui le conduit vers un conflit dans lequel il se débat inlassablement. Il manifeste une incapacité à se représenter le monde qui l'entoure. Mohamed est, à la fois sujet et destinataire, Il est en quête de deux objets qui se résument à deux idéaux: retrouver un espace de béatitude et regrouper en lui la triade (Afrique/Asie/Europe). La volonté de vouloir poursuivre sa quête se trouve fortifiée par l'aide permanente de la grande sœur (Melissa) qui a toujours manifesté une présence inébranlable à l'égard du héros. Tradition oblige, effectivement dans la culture orientale, la sœur interprète souvent le rôle de la mère notamment vis-à-vis d'un jeune frère: « Sous le paillason, Mohamed cache la liste pour Mélissa avant de prendre la

fuite. » (CVA, p.109) La mère, de son côté accomplit son rôle mais elle est à l'arrière plan, en laissant le soin à Mélissa de veiller sur le petit Mohamed : « C'est rien Imma, c'est rien. Personne n'est entré dans la maison, personne n'a fouillé, ne t'inquiète pas. (...) Aida remercia Dieu dans sa langue. » (CVA, p.148) Ce rapport conflictuel vécu par les personnages admet vraisemblablement de définir la nature des relations communautaires, culturelles, idéologiques qui participent à une meilleure interprétation de cette bipolarité : identité vs altérité, des notions qui, finalement s'opposent mais se complètent.

En somme, les récits sebbariens deviennent des histoires de vie d'un bon nombre de personnages où l'auteure dresse le portrait d'une jeunesse née de l'immigration. Ils ont le sentiment d'être en déséquilibre ; un déséquilibre identitaire qui est à l'origine de plusieurs motifs : le personnage endure l'expérience du déracinement et de l'aliénation en raison de l'exil, de l'ambiguïté des origines, de l'absence du père ou de l'incapacité d'assumer le passé. La deuxième partie de ce chapitre se penchera sur le vide mémoriel vécu par les descendants de l'immigration.

2.2 Le vide mémoriel

Nous nous intéressons ici, au lien qu'entretiennent les exclus vis-à-vis de la mémoire du passé colonial. Il s'agit de se pencher sur les réminiscences du passé fondu dans le corps complexe que constitue la ville. C'est une passion que le beur nourrit à l'égard de celui qui est de l'autre côté de la mer. Car il est également à ses yeux, « l'Autre », celui qu'il connaît peu ou prou et qui le sent plus proche de lui, plus bienveillant en le jugeant comme le Même. Cette partie du chapitre rend compte des personnages exclus correspondant à une nouvelle vision, se soulevant contre l'enlèvement des discours dominants au sein d'une société en pleine mutation socioculturelle. Wafae Karkazi explique que la fugue à l'origine de l'exclusion « est aussi perçue comme le moyen de se bâtir un espace propre en marge de toutes les institutions familiales et étatiques. »⁴³ Le mouvement spatio-temporel, dans CVA et

⁴³Karkazi, 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, p. 88.

Shérazade nous permet de voir la traversée des multiples espaces urbains comme celle des nombreux discours enchevêtrés dans le tissu social français. Le rappel des souvenirs de l'enfance écoulés en Algérie et le profond attachement aux grands-parents inscrits dans le béton de la ville viennent changer la perception de la banlieue jusque là assimilée à un lieu d'aliénation.

Dans *CVA*, l'inspecteur Laruel qui s'occupe de l'affaire des jardins ouvriers est étonné du magnétisme du jeune garçon pour les photographies de guerre : « Un enfant qui n'a pas connu de guerre ni de bombardements sauf à la télé, au cinéma... » (*CVA*, p.150) Nous notons une situation identique dans *Shérazade* en examinant plus haut, l'enivrement de la jeune fille en contemplant les Femmes algériennes de Marc Garanger. Cette association à la mémoire nous fait rappeler un article de Claude Lanzman, à propos de la Shoah et de l'assistance aux Juifs pendant la deuxième guerre mondiale. Lanzman se penche sur ce qui révélerait être une crise chez les jeunes auteurs du XXI^e siècle, qui, d'après l'auteur, traverseraient une phase vide sur le plan idéologique :

« Les jeunes écrivains du XXI^e siècle sont à plaindre : ils vivent dans des temps obscurs, sans repères ni attentes, sans futur déchiffrable, sans rien qui puisse susciter confiance, enthousiasme, engagement total. Les utopies sont mortes, c'est la fin de l'histoire. Ne s'y résignant pas, ils rebroussement chemin et se jettent voracement sur le siècle précédent, si proche et pourtant si lointain. S'éprouvant coupables de n'avoir souffert de rien — manque intolérable — ils réactivent et rejouent un passé auquel ils n'ont eu aucune part, transformant en trouvailles tonitruantes ce qui était su et rabâché depuis bien longtemps.»⁴⁴

A la lumière de cette citation, nous pouvons affirmer que cette réflexion, quoique s'appliquant à une génération absolument différente des jeunes que nous évoquons, touche sur un bon nombre de points notre axe de recherche portant sur le

⁴⁴Claude, Lanzman, « Les juifs n'étaient pas le centre du monde », *Le Nouvel Observateur*, 4-10 mars 2010, p.17

vide mémoriel ressenti par la génération beur. L'exemple de Rachid, un jeune Kabyle que Shérazade rencontre au squat, illustre parfaitement la notion de « vide » idéologique et d'absence historique : « Il pensa à la guerre d'Algérie dont il ne savait rien parce que personne ne lui en avait jamais parlé, ni son père, ni sa mère, ni les familles chez qui il avait été placé, ni les assistantes sociales, ni les éducateurs des foyers où il était passé » (*Shérazade*, p.157).

Dans *CVA*, les hommes du café que Mohamed retrouve sont étonnés de découvrir que le jeune garçon s'intéresse impatientement à leurs histoires sur la guerre à laquelle ils ont contribué pour l'indépendance du pays :

« Il écoute celui qui raconte avec une attention qui étonne l'Algérien. Il a souvent remarqué que les jeunes, les enfants des immigrés algériens ne s'intéressent pas à l'histoire de leur pays, même pas à leur guerre de libération. Pour eux, c'est de l'histoire ancienne, le passé de leurs parents, presque des ancêtres... » (*CVA*, p.170)

La lecture de ces deux passages révèle le brouillard qui couvre assurément les origines profondes des jeunes qui sont mis en scène. Le passé s'avère s'être arrêté aux frontières du pays d'origine, par manque d'intérêt ou par oubli volontaire, laissant subséquemment les enfants aux prises avec une identité malaisée à définir étant donné qu'elle est partielle. Nous ne nous renvoyons pas uniquement au passé colonial inscrit par la guerre d'indépendance, mais également à un mode de vie que nous avons laissé au pays. Le processus d'identification est par conséquent actif pour la simple raison que les descendants de l'immigration, nés en France mais condamnés par l'origine des parents, sont incapables de se réclamer de l'une ou de l'autre des cultures auxquelles ils appartiennent. Ce traumatisme vécu par les descendants de l'immigration maghrébine ne peut être satisfait que par l'évocation d'un passé auquel ils n'ont pas appartenu. Soares évoque l'idée de « négociation de l'identité »⁴⁵ afin de caractériser l'attache des jeunes aux cultures maghrébines et françaises. La littérature de l'immigration dépeint la réalité de jeunes se retrouvant dans « une sorte de no man's land identitaire sans ancrage

⁴⁵ Soares, Vera Lucia. « Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes », dans *Échanges et mutations de modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 287.

national défini.»⁴⁶Dans *CVA* et *Shérazade*, c'est essentiellement à travers l'appropriation de l'espace public que des fragments de souvenirs ressurgissent et que le passé colonial s'adonne aux exclus. Au-delà du rapport à l'espace, il est clair que la construction des personnages sebbariens admet de s'incliner sur la dimension mémorielle.

L'écriture de cette identité aussi bien plurielle qu'indéfinie, explique Régine Robin, « désinstalle, dématernise, déterritorialise, arrache à l'enracinement, creuse un écart, rend visible la perte, la castration symbolique, le manque.»⁴⁷La négociation de l'identité dépendrait inéluctablement du deuil de l'origine comme l'affirme Robin. Il apparaît que l'écriture de l'exclusion chez Sebbar montre en quelque sorte cette réalité. En effet, l'exemple de la castration symbolique illustre parfaitement ces jeunes que Sebbar désigne de « coupés ». Le manque que Robin évoque peut également convoquer le manque idéologique de cette génération heurtée par une époque qu'elle n'a pas vécue. Par ailleurs, notre regard est porté sur les relations existant entre les exclus et leurs ascendants. Les exclus, dans cette quête des origines, s'identifient surtout à la génération des grands-parents, gardiens d'une mémoire perdue au moment de l'immigration en France. Le rapport avec les parents dans les romans relatant la vie des beurs est relégué au second plan, c'est ainsi que Azouz Begag l'énonce :

« Enfin, à partir du moment où l'enfant s'est mis en contact avec l'extérieur, le noyau identificatoire parental ne fait pas le poids face à celui plus massif de la société et des institutions où l'enfant est appelé à vivre. La mobilité des enfants pervertit les projets de transmission culturelle des parents. »⁴⁸

Il est vrai que l'instabilité des jeunes participe à leur éloignement des codes culturels exigés par les parents, c'est le cas de Mohamed et Shérazade. Le mouvement dans la ville permet de ranimer quelques souvenirs, dont la plupart sont rattachés à l'enfance passée en compagnie des grands-parents en Algérie. C'est justement avec

⁴⁶ Albert, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Éd. Karthala, 2005, p. 125.

⁴⁷ Robin, Régine. *Le Deuil de l'origine*, Ed. Kimé, 2003, p. 11.

⁴⁸ Begag, Azouz et Chaouite, Abdellatif. *Écarts d'identité*. Paris : Ed. Du Seuil, 1990, p. 48.

Minh, la grand-mère vietnamienne, et Mohamed le grand-père algérien que Mohamed s'attribue quelques rites de ses cultures d'origine. D'ailleurs, Mohamed préfère élire domicile dans la cabane des jardins ouvriers qui reproduit le jardin du grand-père : « Il n'a pas oublié le jardin de son grand-père à l'extérieur du village. [...] Depuis qu'il est né, il sait qu'il ne verra pas d'eucalyptus ici, dans le Nord, parfois il pense le Grand Nord. » (CVA, p.82) Cette image, empreinte de nostalgie indique l'attachement au pays d'origine.

Le renvoi aux symboles végétaux dans le récit de Mohamed nous semble comme porteurs de ce rapport affectif qui unit l'ascendant à son descendant. Mohamed se rappelle le grand-père qui lui a enseigné la façon de manger les figues de barbarie, ou bien Minh, la grand-mère originaire du Vietnam et son enseignement des plantes médicinales. De même pour Myra, la jeune fille dont Mohamed se passionne, passe le plus clair de son temps avec Émile Cordier, son grand-père, qui la plonge dans le monde végétal à partir de ce qu'il entretient sur sa parcelle de terre dans les jardins du bloc. L'échange de connaissances se réalise donc par la médiation des grands-parents, plutôt que des parents, ce qui accorde par conséquent aux personnages un cachet anachronique ; les connaissances qu'ils détiennent se situent loin de se rapporter au cinéma américain, à la musique populaire, qui s'avèrent être les principaux champs d'intérêt des adolescents mis en scène. Le lien inexprimé qui rattache les grands-parents à leurs petits-enfants incarne une « réconciliation entre le passé et le futur ». ⁴⁹

Marc Augé fait référence à des espaces qu'il appelle « non-lieu » pour indiquer les espaces créés en relations avec le transport permettant, dans le cas des récits de l'exclusion l'évocation du passé des ancêtres. Ces espaces qui sont appelés à être quittés, représentent le passage entre vie publique et vie privée. Mohamed et Shérazade vivent dans des lieux non réglementés de la ville, ces espaces accèdent au rappel de l'origine. Le passage où Shérazade contemple celui qu'elle nomme l' « Arabe solitaire », un bohémien qui vit sous les ponts du métro aérien enrichit parfaitement ce que nous venons d'avancer:

⁴⁹Kian Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières.* Paris : L'Harmattan, 2009, p.84

« 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. » (*Shérazade*, pp.127-128)

Les marques du passé culturel algérien se lisent de ce fait à travers les nuances et les aberrations de la ville. Puisque Shérazade est native de France, elle ne souffre pas du « trauma national en lien avec la guerre d'Algérie. »⁵⁰ Etant donné que le passé lui est exclu par l'époque dans laquelle elle évolue, la jeune adolescente limite et libère à la fois son imagination et sa propre interprétation des signes existant au milieu de la ville qu'elle sillonne. Dans *Les Carnets de Shérazade*, c'est également dans un espace transitaire que la jeune fille va à la recherche d'aventures qu'elle n'avait pas vécues mais qui ressemblent à l'identité qu'elle se réclame : « elle ne dirait pas qu'elle suivait la marche des beurs qui avait eu lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille. » Cette marche revendiquait l'égalité des immigrés et prétendait à mettre fin au racisme. Pendant tout le voyage qu'elle entreprend avec Gilles, elle lui relate des histoires :

« Elle surimpose l'existence de l'histoire arabe en France avec la présence contemporaine des immigrés dans le pays. Elle rappelle à Gilles qu'il fait aussi partie d'un héritage culturel mixte puisque du huitième au onzième siècle, les Arabes avaient occupé le sud de la France pendant plus de trois siècles, c'est-à-dire encore plus longtemps que la présence française en Algérie »⁵¹

Ce parcours permet à Shérazade de reproduire non seulement les célèbres itinéraires de ses semblables mais aussi de saisir la France avec un œil visible. En effet, Soheila Kian développe l'idée de la pureté raciale ; ainsi Sebbar, renverse le mythe de la

⁵⁰ Sebbar Leila. *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985, p.21

⁵¹ Kian Soheila. Op. Cit. pp. 91-92.

race pure, un mythe qui est à l'origine des conflits sociaux. Les personnages de Sebbar portent en eux cette dualité qui est visible dans tous leurs comportements. L'appropriation de l'espace urbain par les jeunes exclus admet de revisiter les discours en place sur le territoire français. De la possession des espaces en marge de la loi, résulte aussi tout un système de signes caractéristiques au passé colonial algérien et les souvenirs fortement attachés à l'héritage culturel prodigué par les grands-parents. Le vide mémoriel que l'on octroie aux beurs, ces jeunes en mal de passé et de futur est brusquement déconstruit par l'écriture de l'exclusion en faisant de Mohamed et Shérazade des êtres issus d'un autre espace/temps, apte à combiner passé et présent dans une dynamique propre à leurs déplacements.

En définitive, cette étude définit le mouvement incessant calqué sur les déambulations des personnages exclus (les adolescents) et inscrit l'ambivalence et la profonde incertitude entre un fragment ou l'autre. Les personnages sebbariens s'autorisent à traverser les lieux réglementés afin de s'appropriier des espaces illégitimes, mais également de relire l'histoire officielle. Par conséquent, ils décomposent ce qui est ordinairement admis de manière à entrevoir une réalité en pièces détachées qui, toutefois se construit perpétuellement. Ce faisant, l'écriture de leur parcours installe les frontières d'une poétique de « l'entre-deux »⁵² conséquence de l'exil, motif d'une écriture enrichie par le dédoublement des cultures. Ce lien d'ambivalence indique bien de quelle façon le mouvement des exclus ne s'arrête pas au détachement physique du foyer familial ; il requiert également le mouvement idéologique, à la base du questionnement des discours dominants et au bouleversement de celui-ci plutôt que sur son entière négation.

⁵²Sebbar Leïla et Huston Nancy. *Lettres parisiennes : histoires d'exil*. Paris : J'ai lu, 1986, p. 199.

Chapitre III

L'écriture de l'altérité et de l'identité

3.1 Les oppositions binaires

Le roman beur se situe dans une série d'oppositions : opposition entre le beur et l'Autre, opposition entre la banlieue et la ville, opposition entre le pays natal et le pays originel, opposition entre des pères absents, réduits au silence et subissant tout, des enfants présents, rebelles et s'insurgeant contre tout, opposition entre la volonté de s'intégrer et de ne constituer qu'un avec l'Autre et le besoin d'appartenir à ses racines, opposition entre la volonté de rester et l'utopie du retour mythique. Ces oppositions qui désignent les romans beurs constituent des éléments inhérents à l'intérieur des notions de l'identité et de l'altérité. Le récit beur laisse paraître une écriture d'une dualité gênante qui justifie le malaise d'une génération entière difficilement identifiable. Comment s'enquérir d'une identité ? Comment se définir par rapport à deux réalités socioculturelles où tout s'oppose, tandis qu'on se sent fort différents pour s'intégrer, suffisamment imprégné de son pays d'origine pour être accepté par « l'Autre » ?

Cette dualité est apparente dans les relations de Julien et de Shérazade, nous y entrevoyons un antagonisme implicite. Julien a été obligé de quitter l'Algérie où il a passé son enfance avec ses parents pour retourner vivre en France. Par contre, Shérazade est née en France de parents immigrés. L'Algérie est un pays lointain qui représente toutefois ses origines. Les deux antagonistes se retrouvent dans l'espace de l'entre-deux, ils sont à mi-chemin entre l'exil et l'enracinement. En effet, comme Woodhuill l'affirme, Sebbar appuie ces contradictions et précise la richesse du lien alambiqué que la relation franco-arabe procure. L'auteure adhère à mettre intentionnellement les ambivalences et les contradictions de ces protagonistes au premier plan malgré leur douleur épisodique.

L'image que nous avons des premiers descendants de l'immigration maghrébine est peu captivante et marque les limites d'un déséquilibre social annonçant la crise identitaire : « Dans les années 80, les médias français offraient des portraits de ces jeunes de culture mixte, dans les banlieues françaises, mais souvent de manière réductrice et négative ; il s'agissait de portraits de délinquants incultes, en mal

d'insertion.»⁵³L'instance narrative de *CVA* et *Shérazade* maintient solidement cette position en prenant comme exemple certains discours populaires par le biais des voix de personnages à caractères singuliers. Dans *CVA*, la voix du conformisme identitaire français se manifeste dans le discours que tiennent les voisins de quartier : ils sont, en effet, clairvoyants quant à la présence du rodeur dans la cité et s'appliquent à chasser du quartier les individus observés comme indésirables :

« Ils plaignent les familles françaises qui trouvent pas ailleurs à se loger et qui sont tombées si bas dans le ghetto arabe, d'ailleurs, y a pas que des Arabes, de plus en plus d'Antillais, des négros, des Portos bien sûr et petit à petit des Chinetoques... l'Afrique, l'Asie tout ça c'est des grands continents, pourquoi ils restent pas là-bas. Un peu ça va, trop c'est trop. [...] On est pas raciste mais à force... On est pas obligé de supporter leur tam-tam... » (*CVA*, p.247)

Dans *Shérazade* par ailleurs, les voix anonymes des voyageurs du métro s'exaspèrent devant l'arrestation de deux jeunes voleurs. Non seulement les Français n'ont aucun respect à l'égard des beurs mais ils les craignent parce que plus ces jeunes se sentent exclus plus ils ont envie de fournir des motifs :

« On serait pas agressé par ces voyous qui arrivaient maintenant en direct par le RER et passaient leurs journées dans les couloirs du métro parisien à chercher des proies faciles [...]. Bien sûr pour ces jeunes pickpockets on aurait pas demandé la guillotine, on serait pas allé jusque-là, mais ce qu'il fallait c'était les expulser, qu'ils aillent faire ça chez eux, ils verraient les mains coupées, les oreilles taillées, peut-être même les pendaisons sur la place publique, ils verraient si en France... » (*Shérazade*, p.199)

De cette façon, les questions sont posées sous des nuances multiples. Ces romans nous livrent l'impression que des tendances raciales et sociales sont représentées : c'est

⁵³Fauvel, Maryse. *Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar*. p. 165.

un « On » à plusieurs facettes et une mosaïque de points de vue assumée par un narrateur. Ce « On » est fuyant, il appartient à toute une communauté. Sarfati souligne à ce sujet: « La voix collective symbolisée par un « On » impersonnel représente l'opinion commune, le savoir partagé d'une collectivité à un moment donné.»⁵⁴

Quoique le premier discours évoqué s'adresse aux différents groupes ethniques qui composent le nouveau paysage culturel français et que le suivant se focalise sur leurs descendants, le discours xénophobe vis-à-vis des étrangers est clairement exprimé par ces écritures, en effet, le rapport du beur avec « l'Autre » évolue en conscience énonciative qu'il serait nécessaire d'appréhender pour se représenter les discours que tient le beur par « l'Autre ». Nous découvrons donc sur la scène textuelle un bon nombre de références lexicales donnant à lire la nature de ces rapports : « négros, portos. » Il apparaît, également le renvoi absolu aux pays d'origine. L'utilisation du « on » à la place du « nous » semble vérifié par le style familier dans lequel les voisins s'expriment, mais suggère également le caractère impersonnel du locuteur, confortant ce discours en hégémonie, comme le souligne Angenot à ce sujet :

« L'hégémonie est alors un « égo-centrisme » et un ethnocentrisme. C'est-à-dire qu'elle engendre ce Moi et ce Nous qui se donnent « droit de cité », en développant *ipso facto* une vaste entreprise « xénophobe » (classiste, sexiste, chauvine, raciste) autour de la confirmation inlassable d'un sujet-norme qui juge, classe et assume ses droits. Toute doxa montre du doigt et rejette comme étrangers, anormaux, inférieurs certains êtres et certains groupes. »⁵⁵

Plus spécifiquement, nous remarquons que les descendants des immigrés reproduisent à leur tour les clichés que l'on attribue à leur génération. Dans *Shérazade*, Pierrot, un jeune militant qui squatte au même lieu que la jeune fille se révolte contre ses camarades qu'il leur reproche de se « foutre de tout ce qui se passe dans le monde, partout, même en France [...] » (*Shérazade*, p.159) Il leur reproche également d'être obnubilés par le gain facile et l'achat de biens de marque :

⁵⁴ Sarfati, George Elia. *Éléments d'analyse du discours*. Paris : Ed. Nathan, 2001, p.59.

⁵⁵ Angenot, Marc. *Un état du discours social*. Montréal : Préambule, 1989, p. 31.

« [...] du fric toujours plus de fric sur le dos du Tiers-Monde et de tous les peuples exploités, mais vous comme des petits vieux, des rentiers, mon confort, mes santiags, ma chaîne hi-fi ma moto ou ma BMW pour lever les filles, mon petit concert du samedi soir, le champagne dans les boîtes, s'allonger sur un transat avec un Gini ou un Coca-Cola, voilà c'est ça l'avenir pour vous, rien dans la tête, c'est pas possible [...] » (*Shérazade*, p.160).

Cette catégorisation n'épargne manifestement pas Mohamed et Shérazade, toutefois l'attrance qu'ils ont à l'égard des différentes représentations artistiques ouvre cette opposition sur le discours installé. Les exclus parviennent à se défaire de l'image que l'on a d'eux, conscients du regard haineux des autres, ces jeunes expriment leurs malaises face à cette étrange relation. De ce fait, en contribuant ainsi à la construction du nouvel adolescent banlieusard, ouvert sur l'extérieur et les signes qu'il génère. Ils ne veulent en aucun cas s'effacer ou se sentir effacés de l'horizon social de « l'Autre » c'est pourquoi l'errance qui découle de l'exclusion et de l'insécurité est compensée par leur appropriation de l'art, définie par les va-et-vient incessants entre la culture massive et culture élitiste.

À l'issue de ces comportements, les exclus de Sebbar souhaitent établir un pont entre ces deux mondes opposés. Cependant, plusieurs personnages conformistes et racistes excluent le fait que les jeunes protagonistes puissent s'instruire et fréquenter les sphères de la culture canonique, prétextant qu'ils sont issus de familles maghrébines démunies et incultes. Cette opposition est justement mesurée au goût insoupçonné de Mohamed pour les opéras de Wagner : « - Je cherche Wagner - C'est quoi ça? - Un musicien allemand. - Quel groupe? - Il est tout seul. - C'est un vieux? - Oui. - Et qu'est-ce qu'il a fait ton vieux? - Des opéras... - Des opéras... et tu écoutes ça toi? Tu vas nous faire croire que tu es allé à l'opéra aussi, non? - Je suis pas allé, mais j'irai. - C'est pas pour toi, tout ça... » (*CVA*, p.78.)

Plus loin, lorsque l'inspecteur Laruel s'étonne des cassettes d'opéra récupérées dans la cabane des jardins ouvriers :

« Il pense depuis un moment que l'enfant est un petit Arabe des blocs ouvriers et immigrés, là-dessus pas de doute. Mais ces opéras de Wagner, ces opéras russes, il ne connaît pas la musique russe mais il reconnaît les noms russes, Moussorgski... Il les enregistre pour les vendre? Il pense à des enregistrements pirates mais il faudrait qu'il aille à l'Opéra. Il le voit mal à l'Opéra. » (CVA, p.204)

Le marchand de cassettes et l'inspecteur ne comprennent pas qu'un jeune maghrébin puisse avoir un goût prononcé pour la musique classique. Selon eux, Cet intérêt ne serait légitimé que par le gain qu'occasionnerait la revente des enregistrements, et non pas pour leurs effets personnels. Mohamed est, par conséquent assujetti à une double discrimination vis-à-vis de l'objet culturel : il ne devrait pas être en mesure de comprendre cette culture d'élite pour la simple raison qu'il est d'origine magrébine. Les beurs viennent d'ailleurs, ils sont qualifiés ainsi, même s'ils sont natifs de France. Etrangers, ils se sentent tenus à l'écart de tout. Il apparaît donc que le discours que développe « l'Autre » sur Mohamed traduit une attitude raciste, aux différentes formes qui reposent sur la désignation de l'infériorité tant sur plan intellectuel que culturel.

Shérazade éprouve le besoin de se faire voir de l'Autre de lui faire savoir que le beur fait partie intégrante de son monde et qu'il n'est pas uniquement une pointe exotique enjolivant ou dégradant le paysage social français et servant à distraire « une nouvelle bourgeoisie cultivée et esthète se laissait volontiers, pour un soir, maltraiter par ces jeunes excentriques, insolents et séducteurs, nés pour la plupart dans le béton des blocs de banlieue. » (*Shérazade*, p.116) Les jeunes qui partagent le squat avec Shérazade, ont une autre opinion sur les différentes représentations de l'art, particulièrement sur la « peinture de musée » qui, selon leur conviction, correspond à « la culture bourgeoise pourrie, l'Occident décadent, rassis, mort... » (*Shérazade*, p.226) C'est pourquoi Shérazade refuse de divulguer à ses compagnons ses fréquentations habituelles des musées, de crainte qu'elle ne soit désignée de

« bourgeoise ou de touriste » (*Shérazade*, p.226) Dans l'écriture de Sebbar, la construction de figures exceptionnelles comme Mohamed et Shérazade contribue à bouleverser le discours imposé que les jeunes issus de l'immigration ont d'eux-mêmes. La formation des limites entre les cultures comme l'illustre les récits de Mohamed et Shérazade, contribue, selon Edward Saïd à « une aspiration à la souveraineté et à la domination.»⁵⁶ Il est bon de mentionner que l'accès aux signes culturels dans les récits de Sebbar se fait en dehors de cette perspective, en alliant culture européenne et culture maghrébine accordant à ces registres un aspect de complémentarité plutôt que d'opposition.

Le bouleversement des valeurs institutionnelles adopte une autre forme dans les récits de *CVA* et *Shérazade*. En effet, il est question d'un renversement qui tient compte de l'hybridation et de croisements de cultures. Les exclus usent d'un nombre de signes qui appartiennent à divers registres culturels. La subversion des clichés se réalise non seulement par l'attention compulsive vis-à-vis de l'art chez les exclus, mais en plus par l'association d'éléments intrinsèque à des registres culturels opposés, dans les récits de *CVA* et *Shérazade*.

Shérazade fait la part des choses, s'accroche à certains signes sans pour autant abandonner sa subjectivité. Elle met des bijoux berbères et porte des foulards traditionnelles, cela n'exclut pas le fait qu'elle s'habille à la mode. La composition de l'identité se fait à partir d'oppositions culturelles, La construction de l'identité des adolescents est la conséquence d'une juxtaposition compulsive de signes, absorbés tantôt par la culture occidentale et tantôt par la culture orientale. Par ailleurs, la musique, la peinture ou la photographie, sont le produit de l'accumulation compulsive de signes culturels agrémentés par la passion des exclus à l'égard de l'objet d'art. De la collection de cassettes de Wagner, en passant en détails par les notes sur les Odalisques de Matisse et de Delacroix, l'objet d'art se transforme, chez les exclus, en un outil décisif dans la quête identitaire à laquelle ils se sont engagés au moment où ils ont abandonné le foyer familial. L'écart des enfants par rapport à la culture ancestrale est un prix que les parents ne sont pas disposés à payer, pour la simple raison que cela suppose un paradoxe : dans la plupart du temps ils ont quitté leur pays afin que leurs enfants

⁵⁶ Saïd, Edward. *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard : Le monde diplomatique, 2000, p. 51.

aient une vie meilleure que celle qu'ils ont eue ; cependant ces jeunes, nés et élevés dans un entourage diamétralement différent de celui de leurs parents, ont un sentiment de déracinement par rapport à la culture ancestrale. Il s'agit là de l'image de l'arbre et des racines qui signifient « l'inconsistance du Moi en décomposition. »⁵⁷

Le meilleur espace pour vivre cette identité plurielle entre les cultures est sans aucun doute celui de la littérature et de la langue, comme le dit aussi H. Béji :

« Une langue n'est jamais nôtre, fût-elle de naissance ; elle n'est qu'une traduction étrange de l'intensité de la réalité. (...) Mais, pour me permettre cette appropriation, la langue, elle ne doit appartenir à personne. D'aucune race, d'aucune terre, de personne. C'est cette impersonnalité, cette distance, l'anonymat de toute langue, l'étrangeté innée de la langue, qui lui permet d'entrer indifféremment dans la possession des choses, librement. »⁵⁸

Selon l'opinion de Béji, l'altérité de l'individu peut être surveillée par une autre altérité, autrement dit « l'étrangeté innée de la langue. » Ainsi, l'écriture représenterait un exil pour les romancières à la recherche de leur identité. L'écriture est le seul moyen qui pourrait résoudre le problème de la schizophrénie, même si celle-ci est provoquée, à l'origine, par le métissage des langues et des écritures. Comme nous l'avons constaté au préalable, les connaissances accumulées des exclus ne se font pas dans un espace qui se centralise où il est facile de s'imprégner des éléments culturels cités mais s'acquièrent au fil des errances. Elles s'offrent à grande échelle dans l'espace urbain, où se retrouvent symptomatiquement, côte à côte, l'authenticité et la réplique. Il nous paraît de ce fait, essentiel de consacrer la seconde partie de ce chapitre à l'approche de l'espace consacré aux exclus.

⁵⁷ Lacan, Jacques. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. livre 2, éd. Seuil, 1978, p.101.

⁵⁸ Béji, H. *La langue est ma maison*. La Quinzaine littéraire, 436 (16-31 mars 1985), p. 22

3.2 Les contours de l'espace d'exclusion

Cette seconde partie du chapitre propose d'aborder la question de l'espace destiné aux exclus. Il s'agit d'abord de déterminer les lieux inhérents à l'exclusion pour explorer ensuite les systèmes de réappropriation de l'espace. L'origine de ce questionnement réside dans Paris, puisque les exclus sont, au départ, établis dans la banlieue de la capitale. L'occupation de l'espace urbain admet d'établir la relation entre l'Algérie et la France, élément essentiel de la quête reconduite par Mohamed et Shérazade (les protagonistes des deux récits) inlassablement en mouvement.

Dans *CVA* et *Shérazade*, Mohamed et Shérazade sont loin d'être des témoins silencieux de la vie sociale et urbaine. En effet ils vont au-delà de l'observation passive de l'univers social en plein mutation. La ville, plus spécialement la banlieue constitue justement le cordon ombilical de ces jeunes en quête de reconstruction et auquel ils sont profondément attachés. Les exclus sebbariens sont des agents actifs au sein de la transformation opérée dans le tissu socio-urbain de la capitale française des années 80. Au lieu de s'infiltrer dans la ville, les adolescents sont à l'origine du changement qui s'y opère dès ce moment là. En dépit d'un itinéraire non fixé délibérément, les protagonistes semblent, en revanche, être transportés par une quête peu ordinaire. Il est donc indispensable d'étudier l'organisation de Paris et de sa banlieue afin que nous comprenions le rapport à l'espace rappelé dans *CVA* et *Shérazade*.

Au courant du vingtième siècle, avec l'avènement des années soixante, les travailleurs étrangers (pour la plupart d'entre eux algériens) à l'origine, logés dans des anciens immeubles sont déportés vers la périphérie des grandes localités alors qu'un travail de rénovation prend place dans le centre. Ces espaces nouveaux, construits sur d'anciennes zones agricoles, sont tout aussi malsains que les logements. Dix ans plus tard, avant que ces bidonvilles ne soient démolis et que leurs habitants soient logés dans les cités de passage « où les familles sont censées apprendre à se conformer à un modèle de vie et d'habitat perçu comme dominant dans la société française. »⁵⁹

⁵⁹Weil, Patrick. *La République et sa diversité Immigration, intégration, discriminations*. Paris : Seuil/République des idées, 2005, p. 51.

La banlieue telle que nous la connaissons venait de naître. Mohamed et Shérazade, issus de la banlieue de Paris, prennent la décision de quitter leurs familles respectives histoire d'élire domicile dans un espace qui n'est pas règlementé. Comme il en a été question dans le premier chapitre de la première partie, l'organisation du Paris contemporain conduit, selon Laronde, au modèle panoptique rappelé par Foucault dans *Surveiller et Punir*⁶⁰. Il renvoie ainsi au système pénitentiaire, le modèle panoptique s'associe à l'aménagement urbain parisien comme l'explique Laronde :

« La spatialité mise en évidence par l'équivalence entre l'unité lexicale et la région parisienne permet de quadriller l'univers géopolitique français sur le modèle panoptique car la région parisienne, c'est un centre (Paris) avec, autour du centre, la banlieue parisienne, anneau périphérique quienserre la capitale et lieu géographique de l'immigration maghrébine en particulier. [...] Le centre géographique qu'est Paris correspond alors au discours de l'État-nation français et l'anneau qu'est la banlieue parisienne au discours périphérique beur. »⁶¹

Si nous nous référons à Laronde, sujet de deux discours différents fondés particulièrement sur l'appartenance géographique et culturelle, commandant les relations que le pouvoir réserve à ses concitoyens. De ce pouvoir suprême découle un discours à caractère ethnocentrique, révélant l'unité nationale et dévoilant les signes d'une entité française marquée d'un impérialisme qui porte sur « la reconnaissance des bienfaits de la présence française dans les pays colonisés. »⁶² Notons que les jeunes prennent possession de la banlieue en ayant délimité les frontières de celle-ci : les rues des petites agglomérations et les blocs des cités sont le lieu principal de la narration du vécu de ces jeunes, désignés comme « fainéants, souvent oisifs, et qui n'ont de préoccupations que de goûter chaque jour aux moments d'angoisse en banlieue avec ses

⁶⁰ Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

⁶¹ Laronde, Michel. *Autour du roman beur, Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 78.

⁶² Clerc, Jeanne-Marie. « *Flammes de l'immigration et multiculturalisme dans les banlieues françaises : Quel sujet culturel?* », *Sociocriticism*, volume 22, 2007, p.357.

odeurs de grisaille et de morosité.»⁶³ Dans *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Mehdi Charef illustre parfaitement cette réalité :

« La cité des Fleurs que ça s'appelle!!! Du béton, des bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rire, que des plaintes, que du malheur. Une cité immense entre Colombes, Asnières, Gennevilliers, l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics. [...] Et sur les murs de béton, des graffitis, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S. en forme de poing levé. »⁶⁴

A la lumière de cette citation, nous considérons que la banlieue décrite par Mehdi Charef illustre un espace où se manifeste le désarroi empêchant tout affranchissement et accomplissement personnels. Les appels de détresse traduisent la vision qu'ont les jeunes du lieu dans lequel ils ont été élevés et duquel ils espèrent vainement s'éloigner. Cette représentation de la banlieue, autant présente dans la société française que dans la littérature de l'époque, est reconduite dans les récits de l'exclusion puisque les jeunes exclus décident intentionnellement de s'enfuir des blocs d'habitation qui les a vus grandir. Nous remarquons en revanche que la banlieue, telle que décrite dans les romans de Sebbar ne calque pas l'idée d'aliénation sociale. Dans *CVA*, par exemple, l'ensemble de la ville est présentée au lecteur comme étant un espace hétérogène à partir duquel la cité fixe le noyau central. Au moment où Mélissa, la sœur aînée de Mohamed, s'aventure en dehors du quartier pour aller à la recherche de son jeune frère, la jeune fille parcourt des espaces hostiles : « Il lui avait fallu traverser des terrains vagues ; des zones maraîchères abandonnées où les serres avaient été crevées à coup de cailloux, des morceaux de verres restaient accrochés aux angles, et l'armature de fer rouillait, lamentable ; où le toit n'avait pas été arraché. » (*CVA*, p.117) Ces espaces révèlent progressivement la vie qui s'est édifiée autour des pavillons : « Les pavillons pour la vie, jusqu'à la mort, amoureusement construits puis décorés, travaillés,

⁶³Kamli, Wafae. « L'expression beure : Le cas d'une littérature mineure », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, 2006, p. 123.

⁶⁴Charef, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983, pp. 24-25.

jardinés [...] coquets avec jolis jardins, allées d'arbres, pelouses entretenues et interdites. » (CVA, p.118)

A travers l'exclusion de Mohamed, la banlieue est dépeinte comme une succession d'espaces liés dans lesquels les personnages circulent en toute liberté : « Ils m'auront pas je reviendrai » (CVA, p.256) En écrivant ces mots à Myra, Mohamed prend conscience de son altérité dans un espace autre que la banlieue. Un espace inconnu dans lequel il trouvera la paix avec lui-même. En ce qui concerne Shérazade, l'unique élément immanent à l'espace qu'on lui confère est la bibliothèque où l'adolescente se sent à l'abri. En effet, cet espace constitue le lieu « pour se rencontrer, bavarder, lire, choisir ensemble les livres [...] » (*Shérazade*, p.90), un lieu d'échange où on s'affranchit intellectuellement loin de la délimitation de l'espace qui réduit la liberté de mouvement dans son propre milieu. De l'échange qui va naître, conduira Shérazade à trouver sa voix dans un espace qu'elle veut conquérir.

Quoique la banlieue ne soit pas assimilée à un endroit aliénant, ses frontières géographique et psychologique restent toutefois présentes dans le tissu narratif des récits de Sebbar. Dans le métro parisien, Shérazade découvre qu'elle observe une fillette en extase devant la Seine qu'elle contemplait à travers la vitre du train. Shérazade est attachée à « l'excitation de la petite qui quittait pour la première fois le HLM de banlieue ou la cité pavillonnaire [...] » (*Shérazade*, p.29) L'excitation de la petite fille met la métropole et la banlieue comme étant deux lieux hétérogènes, deux régions diamétralement différentes. Analogiquement, nous pouvons avancer que la banlieue représente le pays originel et la métropole est l'idéal ambitionné par ceux qui ont quitté le pays natal pour un meilleur avenir en France. L'image de la traversée de la Seine en métro interpelle également celle de la Méditerranée faite par la première génération à destination de la France. La banlieue est à nouveau identifiée à un lieu qui s'oppose à la capitale lorsqu'on évoque des jeunes « métèques » allant aux soirées de Paris « qui leur faisait oublier les heures de queue à l'ANPE, les heures debout dans les boutiques du Forum, les heures dans l'odeur écœurante des croissants chauds débités à toute allure pour les banlieusards des RER. » (*Shérazade*, p.111) Dans CVA, le discours sur les habitants des blocs est mené par les voisins d'Émile Cordier, le grand-père de Myra, la dulcinée de Mohamed. Les hommes (Tuilier, André et Louis Petit), des anciens

combattants qui ont participé à la guerre d'Indochine et d'Algérie, ébruitent leurs appréhensions vis-à-vis des jeunes « des blocs, ils viennent chez nous, dans nos rues. Ils envahissent. On va constituer un comité de vigilance. » (CVA, p.143)

L'approche de l'espace par les exclus, nous permet d'observer le mouvement des protagonistes dans *CVA* et *Shérazade* comme un geste affirmé, en réponse au système symbolique qu'on associe à la banlieue. La violation des frontières risquée par Mohamed et Shérazade érige le questionnement du discours fragmentaire et dichotomisant Paris sur ses environs. Cette transgression se trouvant au départ, dans la négation de l'autorité paternelle se traduit par l'abandon du foyer familial, et s'accroît dans l'espace urbain, dans lequel les exclus vont et viennent comme ils l'entendent, s'opposant ainsi aux différents codes extérieurs. Mohamed et Shérazade se conduisent comme des « infiltrateurs »⁶⁵. Cette infiltration de l'espace urbain se résume à l'appropriation de demeures, établies en marge du règlement : Shérazade cohabite, à Paris, avec d'autres jeunes dans une vieille bâtisse, tandis que la cabane inhabitée des jardins ouvriers devient le nouveau domicile du jeune Mohamed. Ces lieux, démunis d'usage et de sens, sont occupés par les exclus et déterminent une identité nouvelle, permettant une réinvention de soi. La narration est focalisée sur la perception de Mohamed à propos de la cabane désertée qu'il s'abstient à occuper : « Il se rappelle qu'il a remarqué ce coin-là une fois, à cause du jardin potager, du verger, des rosiers grimpants, des poiriers en espaliers et des auvents protecteurs » (CVA, p.82) Ce lieu diminué correspond à la richesse et à la protection, comme si, à travers des « terrains vagues incultes » (CVA, p. 82), la vie était si concevable. Parallèlement, le squat où Shérazade réside symbolise à sa manière cette idée de richesse et d'agitation ; c'est en effet dans un ancien édifice appelé à être démoli que ces jeunes, venus de toute part, « allaient vivre ensemble plusieurs mois(...) dans une fascination commune pour la révolution clandestine armée à laquelle ils croyaient encore [...] » (*Shérazade*, p.38) Ces espaces reniés par le pouvoir central se voient réinvestis par les exclus qui lui

⁶⁵ Laronde Michel. « *Urbanism as a Discourse of Cultural Infiltration in Post-colonial fiction in France* », pp.72-77.

-Terme employé par Laronde Michel afin de rappeler la transgression de l'espace urbain pour éparpiller le discours national.

accordent un sens déterminant de la définition de soi en remettant en question le discours identitaire dans lesquels on les exclut.

Le contre-discours installé par le pouvoir central s'opère alors par l'infiltration de l'espace contraire à la réglementation mais également par l'infiltration de l'espace social. Il est capital de constater que Mohamed et Shérazade usent de l'espace de façon nettement différente. L'un opte pour la périphérie du foyer familial par contre l'autre va au-delà de la capitale, en dépit de leurs différents déplacements, l'errance dont ils sont les agents reproduit leur volonté de se plier aux instances discursives qui dominent. Si nous nous limitons à leurs mouvements à travers la banlieue et sa capitale, nous nous rendons compte que les repères territoriaux ordonnés par les différents codes sociaux sont violés par les exclus. La détermination de franchir les limites, aussi bien physiques que discursives trouvent leur ancrage dans *CVA* et *Shérazade*. Mohamed côtoie tantôt les opéras tantôt les bistrot et « les cimetières de voitures » (*CVA*, p.5) et Shérazade varie entre les soirées V.I.P, les bibliothèques et les quartiers peu estimables de la métropole. Il est bon de considérer que l'occupation de l'espace opérée par les exclus ne prend pas en ligne de compte des limites exigées par les conventions sociales ou par la loi. Les expressions telles que : « c'est pas ta place » (*Shérazade*, p.80), « c'est pas pour toi » (*CVA*, p.80) proférées par de nombreux personnages au fil des récits indiquent clairement que les exclus agissent contre le gré d'un aspect ordinairement accepté par la plupart des individus. Face à ces réflexions, les répliques des exclus sont sans aucune équivoque: « Je vais où je veux, quand je veux, ma place c'est partout » (*Shérazade*, p.80) « J'irai si je veux. » (*CVA*, p.78) Le pouvoir de décision est du côté des exclus qui résistent aux conventions sociales et les limites invisibles du discours dominant qui désirerait les voir enfermés dans des espaces parfaitement identifiés.

En ce qui concerne Shérazade, en plus de la transgression des lois commandées par le pouvoir institutionnel, la jeune héroïne se défait de l'éducation parentale, héritée du Maghreb, qui fût la sienne sous le contrôle du père jugé comme étant le gardien de la tradition à laquelle sa fille doit obéir. De ce fait, le père dirige sa vie quotidienne ; il a le pouvoir de manipuler sa destinée. En revanche, dans la conscience maghrébine, le garçon est libre de partir et de revenir au gré de ses humeurs, sa place est préservée au sein de la famille, sa fugue est banalisée, normalisée voire même bénie. Ce n'est qu'une

absence et le retour est toujours envisageable : « Va mon fils, va... Souviens-toi que tu as une âme... », la mère prononce en arabe des paroles de bénédiction, embrasse son fils sur le front. » (*PMF*, p.17) Dans *PMF*, le fils n'est pas le seul fugueur, Samira, sa sœur a aussi osé quitter le domicile des parents. Cependant, ce départ pour les mêmes motifs que le frère, à savoir la rupture de communication entre les deux générations, n'est pas accepté par la famille y compris le frère fugueur lui-même : « Samira, elle est partie ? Pourquoi elle est partie ? Quand elle est partie ? Elle est jamais revenue ? Qu'est ce qui s'est passé ? » (*PMF*, p.13) La fuite d'une fille expose la famille au déshonneur. Elle lui vaut le reniement et les menaces de mort. Cet acte est considéré comme une transgression qui permet de se démarquer de l'Autre, de se libérer des contraintes de la société.

L'envahissement de l'espace par l'exclu permet de nous interroger non seulement sur les frontières du système réglementé de l'espace urbain mais également sur les us et coutumes inculqués par la famille. Par le biais du questionnement et l'interaction des systèmes opposés auxquels ils sont confrontés, les exclus sont aptes à se construire une identité à la croisée des discours provenant, d'une part, de l'institution et d'autre part, des codes culturels qui ont été acquis. Le mouvement de Mohamed et Shérazade dans l'espace urbain aboutit à un retour aux origines, autorise les exclus en fuite à se rappeler des fragments de leur enfance passée en Algérie chez les grands-parents. Ce mouvement déambulatoire de l'adolescent-exclu est animé par une quête de la trace originelle, qui semble se perdre dans la brume de la crise identitaire. Les personnages finissent par embrasser un comportement qui annonce l'inacceptation absolue de la soumission que prévoit l'influence des pratiques de la culture dominante, et l'affirmation dans la mobilisation d'une identité culturellement et socialement différente.

3.3 L'identification de soi manière de se dire différent

Si l'identification de soi proclame la différence vis-à-vis de « l'Autre », les frontières de son espace vital en est une autre. Le beur en reproduisant sa réalité socioculturelle imaginaire exprime une distance des plus significatives entre deux réalités spatiales : le pays natal symbolisé par la ville et la banlieue comme le pays

d'origine, et le pays d'origine représenté par la remémoration des souvenirs d'enfance. Ces espaces seront posés comme perspective d'investigation et seront les lieux où se dévoileront, métaphoriquement, les modes selon lesquels le beur invente sa relation avec son pays d'origine (l'Algérie), considère son espace réel (la banlieue) et définit son image de l'espace de l'autre (la ville).

Rêvant d'enracinement et évoluant entre son espace identitaire, la banlieue et l'espace de l'altérité, la ville, le beur est saisi d'un sentiment conflictuel. En effet, pris entre les souvenirs qui le rattachent à ses racines, et affrontant une existence où il pense s'intégrer dans son pays natal s'avère difficile. Toutefois, face à cette difficulté, le besoin d'affirmation de soi et d'autonomie s'impose.

3.3.1 L'espace mythique

Le besoin de prendre racine s'accomplit de différentes manières dans les textes de Sebbar. Dans *CVA*, en ce qui concerne Mohamed, la cabane abandonnée où il habite, est un lieu favorable qu'il compare au monde qui l'entoure et qui lui permet de retrouver une identité homogène. Aussi, le rêve d'enracinement mène-t-il le personnage sebbarien à rétablir, par le biais de la mémoire, le lien avec les souvenirs de l'enfance et un pays mythifié qui représente un paradis perdu qu'il désire recouvrer pour une éventuelle renaissance. Généralement, le territoire de leurs parents n'est qu'une représentation mythifiée dans leurs discours. D'ailleurs, bien souvent méconnu et non représenté ou de manière difficile. Cependant, il demeure illustré par la présence des grands-parents, figure de l'enracinement et de l'attachement profond à la terre. Leur évocation affirme la force de la blessure qu'engendre l'exil pour les personnages. Dans *CVA*, la grand-mère vietnamienne de Mohamed, Minh, symbolise un passé nostalgique. Elle constitue un repère cohérent quant à la mémoire qui le lie à son identité métisse, à travers ses enseignements sur l'Algérie et le Vietnam : « Minh a appris à son petit fils le jeu d'échecs [...] elle lui a expliqué que dans son pays, on doit savoir tout faire : commerce : musique, échecs, poésie, dessin» (*CVA*, p.74) Shérazade quant à elle, se rappelle de son grand-père comme d'un être pieux : « 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. » (*Shérazade*, pp.127-128)

Le retour à l'enfance permet aux personnages de tenter de se réappropriier, par la mémoire, un espace authentique, et d'aspirer à la nostalgie comme à une pureté face à une réalité difficile. La passion pour le pays d'origine est apparente dans les textes sebbariens, le pays d'origine est présent dans l' « Ici » présent du beur à travers l'image des parents. La mère notamment, tenue pour être la gardienne des traditions séculaires, est repérée comme celle qui insiste sur la perpétuité des traditions et de la religion dans le pays d'accueil. Ainsi, unir son présent et son passé afin de donner un sens à son existence en demeurant liée à certaines pratiques rituelles, la mère est perçue par les beurs comme l'image la plus fidèle de son identification à son pays originel. Seulement ce pays d'origine demeure, pour ces beurs, l'espace d'un rêve, d'une existence non reconnue car ils vivent dans un Ailleurs où ils se sentent étrangers. Cet Ailleurs n'est autre que la banlieue : leur lieu de résidence, la banlieue renvoie à un espace où le beur vit son exclusion. Elle symbolise le lieu où le beur se définit comme Français de second degré dans un pays où il est né.

3.3.2 L'espace d'opposition

Les personnages sebbariens vont se créer une identité au croisement des cultures et mettre en place leur propre espace, l'espace de « l'entre-deux », refusant toute soumission forcée aux coutumes ancestrales, récusant le regard dévalorisant qu'on porte sur eux. Ils se construisent un espace nouveau, diversifié, où se manifeste leur marque identitaire d'hybridité et de métissage. Ces concepts occupent une place primordiale dans les fictions de Sebbar ; ils mettent en lumière l'entrecroisement des liens entre la France et l'Algérie, et plus amplement, les civilisations orientales et occidentales. Introduite dans cette image bigarrée, la génération beur y est désignée comme une génération métisse qui se forme une identité typique mêlant héritage ancestral, oriental et valeurs modernes des sociétés occidentales. La reconstitution de l'identité s'exécute par le biais de la transaction entre des traditions qui s'opposent, dans un espace hybride dans l'intention de créer une aire à la croisée de plusieurs cultures. La théorie de l'hybridité culturelle se définit comme un bouleversement fondamental de la notion de culture homogène, dans *Location of culture*⁶⁶, Bhabha use de la notion d'hybridité en

⁶⁶ Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994.

faisant allusion à la condition coloniale qui est à l'origine de l'interférence entre les différentes cultures. Elle prétend, par conséquent, que l'identité du colonisé est en perpétuelle évolution, ce qui fragilise, par ailleurs, l'image agressive que se fait de lui le colonisateur. L'installation remaniée de configurations identitaires et culturelles hybrides par le colonisé est, de surcroît, une sorte de subversion de l'autorité du colonisateur. C'est en effet le colonisateur qui, en voulant imposer au colonisé sa domination par l'entremise de l'assimilation, participe à la naissance d'une identité hybride qui permet au colonisé d'éviter le contrôle auquel il veut l'assujettir. En somme, les cultures s'influencent réciproquement et les frontières qui les délimitent sont perméables.

Sebbar perçoit aussi l'hybridité comme une des retombées de la colonisation ainsi que de la post-colonisation. Aussi insiste-t-elle sur la non-rigidité des frontières culturelles, elle se sert de la fiction pour déconstruire la notion d'une identité culturelle harmonieuse. Amin Maalouf, dans *Les Identités meurtrières* affirme que l'identité culturelle est un concept errant et transférable, il insiste constamment sur le fait que « l'identité est faite de multiples appartenances. »⁶⁷ Sebbar conforte les dires d'Amin Maalouf, et révèle, dans ses récits, qu'à la suite de la colonisation, les déplacements populaires ont engendré un métissage ethnoculturel qui est une réalité visible et une composante inéluctable de la société française contemporaine. Les héros sebbariens représentent une génération beur faisant face à une dualité culturelle et à une identité fluctuante. Ils sont tiraillés entre Orient et Occident.

Les personnages sebbariens sont empreints de signes de l'identité culturelle établie dans le pays natal. En effet, Shérazade affiche l'apparence de la jeune fille moderne et en porte dignement les marques : « Shérazade, en jean, Adidas et blouson de cuir. » (*Shérazade*, p.198) ne rappelle pas les odalisques. L'aspect vestimentaire de l'héroïne s'inscrit dans la négation et révèle une tension qui se met en place dans le texte opposant deux cultures diamétralement différentes. Néanmoins, tout en proclamant son appartenance à la culture occidentale, illustrée par les tenues vestimentaires, le personnage sebbarien préserve le droit de la différence ethnoculturelle, construite sur une identité métissée, et qui est loin d'être discréditée.

⁶⁷ Maalouf, Amin . *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1998, p.34.

Ainsi, ce qui différencie Shérazade des Françaises est le fait de porter un foulard aux couleurs choquantes. Ce «foulard à franges brillantes» (*Shérazade*, p.8) est une preuve de soumission à la société traditionnelle puisque, d'une part, il témoigne des origines algériennes, mais parce, d'autre part, il révèle sa détermination de détruire l'authenticité de la tenue occidentale. Notons que le rapport qu'entretiennent attitude et identité est nettement visible dans le récit. Il est inséparable de la représentation que Shérazade désire projeter d'elle-même, celle d'un personnage qui parvient à associer arabité et modernité. Par conséquent, la quête identitaire tend à la reconnaissance d'une identité significative et l'identification de soi. Il s'agit d'un comportement qui caractérise le désir de prouver sa différence et de se distancier de la société française. Cela mène le personnage sebbarien à susciter des mélanges frénétiques en amalgamant des vêtements bigarrés qui amènent à croire à une identité imperceptible. Il est certain que Sebbar, par le truchement de ses personnages, tient principalement à justifier le multiculturalisme qui définit la France. Remettant ainsi, en question le mythe de la pureté raciale, elle démontre que l'identité des déracinés est un fait complexe qui se produit dans l'espace de « l'entre-deux ».

A travers l'exclusion, Mohamed et Shérazade sont les messagers d'une identité nouvelle, reposant sur la déconstruction des oppositions binaires. Ayant pour bagage un brassage de signes culturels composites, les adolescents sebbariens contribuent à inscrire les limites d'une nouvelle culture homogène dans son hétérogénéité. Sebbar, à partir de la figure dynamique de l'adolescent exclu, réussit à dépasser l'image d'une jeunesse aliénée par la double appartenance culturelle et le trouble qui en découle, pour proposer un modèle différent de la descendance de l'immigration maghrébine.

Conclusion partielle

La littérature beur tient compte d'une jeunesse bouleversée par le malaise identitaire qui découle de la double appartenance culturelle, Sebbar, à partir du modèle dynamique de l'adolescent exclu, réussit à aller au-delà de cette image pour proposer un modèle différent de la lignée de l'immigration maghrébine. L'écriture de l'exclusion met en valeur la dynamique des rapports que les jeunes ont vis-à-vis des propos qui se disent sur eux mais admet également une nouvelle lecture de l'histoire et des origines. L'exclusion associée à la fuite n'est pas exclusivement une raison pour découvrir le monde et accomplir l'image de soi loin du toit familial ; par leur refus d'obéir à la simple intégration, Mohamed et Shérazade sont les messagers d'une identité nouvelle, ils participent à tracer les limites d'une nouvelle culture homogène dans son hétérogénéité.

L'objectif de cette partie était de faire état du personnage exclu considéré comme étant porteur d'une représentation naissante, refusant l'enlèvement des discours prééminents dans une société en pleine mutation sur le plan social et culturel. Grâce à l'inscription du passé colonial de l'Algérie dans la composition identitaire des personnages, à l'étude, nous parvenons à une prise de conscience du regard de l'Occidental (l'Autre), qui aboutit sur une recherche des rapports qu'entretient la France avec ses étrangers. Le fait que les exclus soient tout le temps instables, illustre pleinement la transition à une identité qui aspire à la pluralité, déterminée par la transparence de ses frontières et de son renouvellement constant. Tout au long de leur errance et en raison du rapport profond que les protagonistes entretiennent avec l'espace moderne et le passé séculaire, ils sont aptes à s'enquérir de la viabilité des discours qui tentent de les inscrire dans une division réductrice. L'analyse de l'écriture de l'exclusion nous a permis d'inscrire les exclus dans un lien dynamique avec la marque culturelle et aborde la réécriture de l'Histoire de l'Algérie et de la France.

Dans cette deuxième partie, nous avons pris connaissance des divers signes qui soulèvent de tout ce qui sépare entre le Français des banlieues et le Français de souche, et ce qui détermine l'identité en relation avec l'altérité. La troisième partie s'ouvre sur l'avenir de cette descendance de l'immigration. Subséquemment, le beur en s'identifiant

comme faisant partie de la génération de l'oubli souhaiterait rejeter le regard dédaigneux de l'Autre. Il nous reste alors à saisir, dans la troisième partie, comment ces jeunes réussiront à transcender ces situations où ils sont enfermés entre deux cultures qui ne sont pas identiques. Il est admissible que la France et l'Algérie puissent se rencontrer un jour en s'acceptant et en comprenant le besoin de cette rencontre. La rencontre de deux univers que tout à priori sépare, mais qui caressent le même rêve : vivre harmonieusement.

Troisième partie
L'écriture comme espace de réintégration

Dans cette partie, l'écriture comme espace de réintégration, il est question des représentations de l'intégration du beur dans les trois romans de Leïla Sebbar. Nous traiterons la question de l'intégration telle qu'elle est perçue par l'auteure dans les romans à l'étude à savoir, *CVA*, *PMF* et *Shérazade*. Cette partie a pour objet de voir en quoi l'œuvre de Sebbar se démarque du reste du champ littéraire «beur», d'abord par l'ambivalence identitaire des protagonistes mais aussi par l'attitude d'intégration adoptée par l'auteure concernant la figure du beur et sa vision de l'intégration.

Nous avons déjà vu que l'œuvre de Sebbar était un ensemble de discours, mêlés de souvenirs renouant avec l'histoire du pays d'origine. Nous dégagerons ainsi tous les éléments qui indiquent que les protagonistes éprouvent une admiration pour la France mais ne méprisent guère leur pays d'origine qui entretient un lien avec l'espace. Nous étudierons le retour au passé afin de mettre en exergue les effets de réminiscences. C'est par le biais des souvenirs que l'identité première est préservée. Nous tenterons de démontrer les stratégies adoptées par les personnages, dans l'intention de se fondre dans l'univers de l'Autre, du Français de souche en l'occurrence.

L'objectif de cette partie est de faire état du contact de l'espace des exclus par rapport à la constitution de leur identité. Le premier chapitre sera consacré au mouvement des exclus dans l'espace et dans le temps, en mettant en exergue une analyse spatio-temporelle. Nous y verrons comment les exclus, à cheval entre la banlieue et la ville, déclenchent une deuxième lecture de l'histoire des générations passées. Nous proposons une analyse socio-psychologique de la situation de la génération « beur » en France. Cette génération se place entre deux : la quête de ses racines et de son identité d'un côté ; et de l'autre côté, la rencontre avec l'Autre et l'ouverture à l'altérité et au métissage. Suite à ces observations, la seconde partie de cette étude se penchera sur l'écriture de Sebbar en tant qu'écriture de l'Autre caractérisée par le métissage. A travers ce second chapitre, nous éclairerons toutes les ouvertures possibles de ces récits aux autres œuvres littéraires. Sachant que Leïla Sebbar est née dans un univers métis, partagée entre deux rives algérienne et française. La quête d'une identité dans l'espace et dans le temps paraît d'une manière évidente dans ses écrits qui s'articulent généralement autour de la question d'origine, d'exil, de

mémoire, de tradition, d'enracinement et d'affirmation de la liberté des jeunes adolescents beurs.

Notre but dans cette partie est de rendre compte d'un modèle singulièrement dynamique dans l'écriture sebbarienne, celle de l'adolescent exclu. Shérazade dans *Shérazade* et Mohamed dans *CVA*, symbolisent une réalité différente que celle qu'on associe aux jeunes issus de l'immigration maghrébine, à cheval entre deux cultures : celle du pays d'origine et celle du pays natal. La dynamique et le métissage culturel des personnages admettent de reconsidérer les discours sociaux qui s'imposent en France, pays pris entre le désir d'unité nationale et les querelles du passé colonial.

Chapitre I
Spatialité et identité

1.1 Entre errance et engagement identitaire

L'œuvre de Sebbar échafaude l'intégration des personnages exclus. Au milieu du XIXe siècle, le terme « intégration » est utilisé pour évoquer l'opération par laquelle un individu se confond à une communauté. Aussi, l'assimilation se distingue-t-elle de l'intégration pour la simple raison qu'étymologiquement le sens signifie « rendre semblable », et qui admet l'identification au pays natal, ce qui écarte le concept d'échange. Cela nous permet également d'évoquer l'acculturation : le procédé par lequel les populations étrangères optent pour les valeurs culturelles du pays natal. Dans cette perspective, Azzouz Begag parle de deux politiques opposées en France, celle des partisans de l'intégration en tant que telle et celle des adeptes de l'assimilation :

« C'est l'opposition entre intégration et assimilation qui a toujours été mise en valeur dans les discours, les partisans de la première défendent l'idée que la diversité est source d'enrichissement et prônent le droit à la différence [...] tandis que les défenseurs de l'assimilation situent le processus par rapport au modèle français. »¹

Il est question du parallèle entre Occident et Orient, face au problème de l'intégration et le désir d'accomplir une fusion entre l'identité d'origine et celle du pays d'adoption. Ceci dit l'œuvre de Sebbar n'est, en fait, qu'un jeu d'opposition qui traduit le trouble des personnages devant leur pays d'origine, l'Algérie, et leur besoin de s'identifier à la France. Cependant, cette dernière, répondrait-elle positivement à l'ambition des personnages de Sebbar.

A la lecture des trois romans de Sebbar, nous nous apercevons qu'il s'agit de personnages-beurs qui soulèvent des problèmes de déchirement et de déracinement. L'auteure souligne l'esprit combattant de l'homme : les protagonistes sont entraînés dans une suite d'aventures défavorables où nous assistons au triomphe de la souffrance,

¹ Azzouz, Begag. *L'Intégration*. Paris : Éd. Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », 2006, p.23.

c'est la raison pour laquelle ils aspirent à s'intégrer à l'Autre tout en conservant leur culture originelle.

Sebbar prône la rhétorique du déchirement mais brigue l'intégration. Ses fictions dévoilent une sorte de jeu oppositionnel entre ces deux espaces : l'Algérie et la France. Dans les trois romans à l'étude, c'est la France qui occupe une place prépondérante dans l'univers romanesque sebbarien, Il est question dans l'œuvre de Sebbar d'un espace occidental réel et d'un espace algérien mythique.

L'auteure met en scène, par le biais de l'écriture, la communauté maghrébine immigrée installée en France. L'auteure décrit l'exil, l'isolement, l'exclusion et les frustrations provenant de l'immigration. Ses protagonistes sont issus principalement de la deuxième génération d'immigrés maghrébins établis en France, qu'on appelle habituellement génération beur qui, confrontée à une double culture, celle du pays des parents et celle du pays natal, permet à l'auteure de sillonner les stratégies de survie, d'endurance et de réappropriation, mises en œuvre par les descendants d'immigrés, afin de reconfigurer une identité plurielle. Certains théoriciens de l'identité tels que Levinas et Todorov soutiennent que l'identité n'est pas constante, mais elle se construit et se transforme au fil de l'existence. Cette conception témoigne de la profonde relation qui s'installe entre l'individu et ses expériences. Paul Ricœur reconnaît, lui aussi, le changement tout au long de l'existence, la différence, l'altérité et spécifie deux facettes de l'identité : *ips* et *idem*. La première inclut les transformations, la seconde répond à une fidélité envers soi-même, à une authenticité derrière des transformations admissibles. Le travail de reconstruction, pousse les personnages exclus à regagner les appartenances oubliées et notamment de s'en procurer d'autres, de construire par conséquent leur identité *ips*.

Le discours romanesque de Sebbar s'inspire particulièrement des relations instaurées, suite à la colonisation, entre la France et ses colonies et met en exergue une multitude de mondes opposés : l'espace de l'isolement collectif et de l'exclusion raciale, le monde mythifié de l'enfance et l'espace conflictuel qu'on qualifie de multiculturel : un espace d'adolescents beurs, engagés à fuir le contrôle et les stratégies d'enfermement mis en œuvre par leur pays natal et leur pays d'origine, dans le but de révéler une identité distinctive, métisse : «Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni

du pays natal de leur père et mère»,² indique Sebbar.

Le personnage sebbarien est caractérisé par son instabilité, et sa particularité à la fois culturelle et ethnique. Victime de l'enfermement ethnique et des exigences d'une tradition familiale le condamnant ainsi à la marginalisation, il végète dans une situation de double exclusion grâce à laquelle il transmet sa rébellion. Shérazade, dans la trilogie qui lui est attribuée, et Mohammed, dans *CVA* se révoltent contre des coutumes ancestrales dans lesquelles ils ne s'identifient pas, mais que leur entourage familial leur impose. Par le biais de la fugue, Sebbar prouve dans son discours romanesque que celle-ci est propre à une rupture entre les générations. Ses récits suggèrent aux lecteurs de déceler la nature des rapports interfamiliaux dans toute leur grossièreté. Au sein de la communauté maghrébine, les parents sont décrits comme des personnages captifs de leurs traditions tentant, dans l'exil, de dupliquer le même schéma de vie qu'ils avaient au Maghreb, tout en faisant abstraction au contexte français observé comme différent et hostile. Leur brutalité résulte de leur dépossession et de leur inadaptation.

Les récits de Sebbar mettent en scène des immigrés qui, condamnés dans leurs espérances, repoussent l'idée de se laisser envahir par les coutumes occidentales en contre partie, du fait du déracinement, ils n'ont plus d'idéal culturel à proposer à leurs progénitures. Ce faisant, la sauvegarde des coutumes est mise à rude épreuve. Par ailleurs, l'exil affaiblit notamment le rôle du père, la dépréciation des usages qui le bonifient ordinairement dans son pays originel déteint sur son image de maître du foyer, liée habituellement à une autorité intransigeante. L'auteure atteste que le regard méprisant et hostile que portent les Français sur la communauté immigrée influence les beurs qui finissent par observer leurs parents comme «des pauvres cons qui ont tout raté, là bas et ici.» (*PMF*, p.13)

Les nombreux interdits réunis à côté d'une culture autre mènent ainsi les jeunes beurs à la quête d'une plus grande autonomie. L'auteure met l'accent sur la tension endurée par des adolescents partagés entre les contraintes exercées par la communauté d'origine et les valeurs du pays natal. Nous notons donc une rupture entre la conduite imposée par les parents et les aspirations des personnages. La construction identitaire se fait dorénavant à partir de stéréotypes étrangers, en opposition avec des modèles du

² Sebbar, Leïla et Nancy Huston. *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Paris : Balland, 1985.

groupe d'appartenance. La réceptivité aux valeurs de l'occident est véhiculée par des intentions émancipatrices mais aussi la façon de parler, les aspects vestimentaires. En effet, l'affirmation de l'identité admet au préalable un affranchissement et par voie de conséquence un recouvrement du corps, un besoin audacieux qui révèle une violence chez les personnages. La fuite devient alors l'unique manière d'éviter un contrôle familial étriqué et pesant.

Il est à noter que l'exclusion-fuite révèle le refus, la passivité et l'obéissance absolue. Elle est significative du rejet et de tout ce qui représente l'appartenance originelle et de la société qui les a vus naître. Les personnages sebbariens sont le produit de toute une génération détachée de tous repères et échappant aussi bien à un milieu familial problématique et dévalorisant qu'à l'espace rébarbatif banlieusard dans lequel ils ont grandi. La banlieue est souvent assimilée à «des blocs, des blocs, des blocs» (CVA, p. 109) L'emploi du terme «Bloc» à trois reprises intensifie l'effet de la monotonie et l'absence de chaleur de ces ghettos où sont enfermés les immigrés incitant leurs enfants à «tout casser, tout, tout raser qu'il ne reste plus rien.»³

Les banlieues qui apparaissent dans les œuvres de Sebbar sont caractérisées par une division spatiale, basée essentiellement sur des intentions raciales qui convoquent l'exclusion. Les frontières spatiales confirment un racisme irascible qui témoigne du rejet de l'Autre. Les textes de Sebbar renvoient à la réalité des relations sociales dans les banlieues de France, dans toute leur intensité, dépeignant ainsi, des personnages en proie de l'assujettissement tant sur le plan familial que sur le plan sociétal. Les récits font état d'une promiscuité entre Français et immigrés vivant sous le signe de l'appréhension, du désaccord et de l'agressivité. On perçoit les jeunes beurs comme des délinquants qualifiés de «voyous qui arrivaient maintenant en direct par le R.E.R. et passaient leurs journées dans les couloirs du métro parisien à chercher des proies faciles, des femmes, des vieux, des petits jeunes timides...» (*Shérazade*, p.208) La crainte de se faire attaquer par les jeunes issus de l'immigration et l'aversion des Français conduisent au rejet absolu : «Ce qu'il fallait, c'était les expulser, qu'ils aillent faire chez eux, ils verraient les mains coupées, les oreilles taillées et peut-être même pendus sur la place publique, ils verraient si en France...» (*Shérazade*, p.208)

³ Sebbar, Leïla. *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985, p.150.

Les citations ci-dessus révèlent une incommunicabilité qui contrecarre toute rencontre, Sebbar suggère par conséquent des situations où les étrangers sont malaisément acceptés, signalant le fait que s'éloigner du ghetto assure une forme de liberté, mais indique l'exclusion du jeune beur. En effet, sa présence en dehors de l'espace qui lui est accordé dans la banlieue est perçue par les Français comme pesante pour la simple raison qu'il représente une altérité à détruire. Sebbar nous conduit à entrevoir que l'exclusion est d'autant plus forte que ses personnages consentent l'intimidation et la confrontation comme une stratégie qui vise l'intégration. Aussi, s'approprient-ils des espaces culturels et sociétaux qui sont habituellement interdits aux exclus. Ils se distinguent par une soif intellectuelle qui fait d'eux des personnages exceptionnels voulant vivre dignement. Nous constatons leur grande lucidité par rapport à la soif d'apprendre, un véritable engagement par rapport à leur devenir, notamment les jeunes filles. En effet, Shérazade est transportée par la lecture. Mohamed, dans *CVA*, de son côté, collectionne les photographies de guerre, joue la flûte et écoute la musique classique. Se construire par le savoir, voilà leur préoccupation première, la visibilité qu'ils incarnent exprime leur résolution à se défaire de la rigidité et de la réserve qui spécifient leurs parents. Leur incursion dans les espaces destinés aux Occidentaux attire l'attention sur la perméabilité spatiale, ces jeunes doivent avoir des raisons de rêver et de vivre dans un espace où l'on s'épanouit. Pour cela, ils tentent d'aller vers l'Autre et de se porter vers l'universalité.

L'appropriation de l'espace public par les personnages participe à la recherche d'une reconnaissance et d'une mise en valeur qui leur ont été obstinément interdites. La fuite reste un facteur fondamental du fait romanesque et de la construction du personnage. Elle révèle un sérieux embarras du personnage sebbarien vivant dans un monde trouble, où toutes les marques se brouillent témoignant ainsi d'un rapport problématique vis-à-vis de l'espace de la banlieue. Cette dernière rappelle un espace commandé par les parents immigrés et représente, par voie de conséquence la dépersonnalisation voire même le déracinement. Les personnages ont le sentiment d'être à l'écart de leur environnement familial et social, ils cherchent résolument leurs repères, d'où le besoin de la fuite. Supposée comme une résistance, elle correspond à un besoin urgent d'affirmation du Moi mais aussi d'enracinement dans un espace imaginaire ou réel, construit selon l'aspiration du personnage. Selon Karim Sarroub, la

France est assimilée à une mère qui abandonne ses propres enfants :

« Les ghettos! Tu ne trouves pas que la France a continué à faire ce qu'elle a toujours fait ? Grimpe tout en haut de la Tour Eiffel, chausse des jumelles et jette un coup d'œil au loin, tout autour de Paris. Tu y verras des colonies. Plein de colonies autour de la capitale. Et il y en a comme ça dans chaque ville à ce qu'il paraît. Écoute, pas plus tard que la semaine dernière, on a vu à la télé des flics envahir une banlieue avec une dizaine de fourgons blindés pour leur demander de s'intégrer. Ils marchaient derrière des camions équipés de puissants projecteurs et haut-parleurs. Ils voulaient certainement amorcer le dialogue, probablement. La journaliste avait l'air de trouver ça normal. Crois-moi, pas nous. Je me souviens de ce commissaire qui criait dans son mégaphone, comme si il s'adressait à des braqueurs de banque : 'Intégrez-vous ! C'est votre dernière chance ! ' Vous savez ce que vous êtes là-bas ? La communauté musulmane ! L'islam ! En France, on vous appelle les musulmans. C'est scandaleux. C'est pire que racaille. »⁴

La citation de Sarroub révèle la notion d'identité qui se fragmente au profit d'une intégration presque totale à l'intérieur de l'espace de l'Autre.

Les protagonistes des trois romans à l'étude accomplissent des efforts de telle manière à répondre aux exigences de l'Autre afin de ne pas être rejetés, ils s'adaptent à tout ce qui produit l'identité de l'Autre, tout en conservant leur culture originelle. : «Shérazade, en jean, Adidas et blouson de cuir n'évoquait pas immédiatement les odalisques ou les Algériennes.» (*Shérazade*, p.198) Par le biais de l'aspect vestimentaire, Shérazade veut se fondre dans l'espace de l'Autre. Sebbar met en scène des personnages partagés entre deux cultures, assumant à la fois, l'identité de l'Autre (le Français de souche) et leur identité originelle (l'identité des parents). La conception de l'intégration chez les personnages sebbariens passe par la fusion de l'identité de l'Autre. Toutefois, tout en proclamant son appartenance à la culture originelle, le

⁴Sarroub, Karim. *Racaille*. Paris : Ed. Gallimard, 2007, p.98.

personnage sebbarien sauvegarde le droit de la différence ethnoculturelle, érigée sur une identité métissée.

Shérazade s'attache à certains signes : elle s'habille traditionnellement, à la façon berbère, cela ne l'empêche pas d'être à la mode. La combinaison identitaire se fait à partir de contrastes culturels, La composition de l'identité des personnages est l'aboutissement d'une association de signes, délayés, d'une part, par la culture occidentale et d'autre part, par la culture orientale. Par ailleurs, comme il a été déjà cité lors de la deuxième partie, la musique, la peinture ou la photographie sont le résultat de l'empilement de signes culturels manifestés par la passion des exclus par rapport à l'objet d'art qui se convertit, chez les exclus, en un moyen probant dans la quête identitaire au moment où ils ont décidé de quitter le domicile familial. De ce fait, Les exclus érigent une figure symbolique qui permet d'allier culture occidentale et culture orientale. Ce mélange de registres est reconduit dans la narration par l'aspect métissé, dépeignant les jeunes protagonistes des récits (Mohamed et Shérazade), appartenant à d'autres cultures extérieures à la France. Ils s'attribuent le droit d'aller et de venir dans les nombreux répertoires de signes qui leur sont interdits. De ce va-et-vient symbolique découle une véritable réappropriation de la culture de l'Autre ayant pour contrecoup le renversement des discours prééminents.

Nous pourrons donc annoncer la création d'une autre culture, dans le sens où Pierre Bourdieu la perçoit: « Il s'agirait d'une culture capable de mettre à distance la culture, de l'analyser et non de l'inverser, ou plus exactement, d'en imposer une forme inversée.»⁵

Les personnages sebbariens ne font pas table rase de tout ce qui constitue l'identité de leurs aïeux. Ils sont divisés entre l'inassimilation de la culture d'origine et le rejet de la société d'adoption. C'est une preuve de racisme défini et trivial. Les personnages souffrent des conflits identitaires qui sont fréquemment catalogués de « schizophrénie » qui témoigne d'une tension embrouillée entre deux pôles antinomiques. Ce déchirement n'affecte pas uniquement les enfants, mais aussi les parents, endurant du mal sournois qui surgit de la présence simultanée de deux cultures

⁵Pierre, Bourdieu. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 1980, p. 13.

opposées. Ce conflit né de la colonisation d'Algérie traduit une sorte « d'aporie »⁶, de magnétisme entre les ennemis. Cet enchevêtrement d'exaltation et d'inimitié est encore plus intense dans les générations suivantes, empreinte de bilinguisme, comme le dévoile Albert Memmi, « les deux univers symbolisés, portés par les deux langues, sont en conflit. »⁷ Cette espèce de contrecoup entre deux cultures entraîne toute une suite de réactions et d'attestations identitaires, de l'envie de s'intégrer à l'Autre jusqu'au rejet intimidant de celui-ci.

Les récits de Sebbar traitent cette confrontation contradictoire, en effet, les personnages ne trouvant pas leur place dans la société française, errent dans un monde hostile. L'image accordée par l'auteure est celle des délinquants qui, en échappant à la suprématie familiale, tentent de se fondre dans la société française en justifiant leur condition de beur par leur recherche de liberté.

Le héros de *PMF* est un personnage étranger à sa famille, à la vie, il semble être détaché de tout : « Il n'a pu éviter le regard de la mère, il sent qu'elle va l'agresser : il recule légèrement sa chaise, s'écarte de la table, à peine ; la mère le remarque, ne dit rien, sourit. » (*CVA*, p.16.) Mais il n'est pas étranger à lui-même, étant donné qu'il a rompu ses relations avec tout le monde, sauf avec sa mère. Une femme sur qui les péripéties proposent un changement sans pour autant le révéler. La dynamique du récit n'est pas dans l'action mais dans la pression du face à face afin d'éviter que l'enfant ne décampe. Il fuit à chaque moment, dans le but de déjouer sa propre émotion, la mère ne nie pas qu'il ne la supporterait pas et pour effacer le tragique à cette entrevue inaccoutumée, la mère continue avec ses propos sans relâche de manière à rétablir les liens. Avec patience et prudence, elle domestique le fils sauvage, au départ, il s'abstient de parler, il évite son regard, mais il absorbe ses paroles, il la connaît parfaitement, il augure ses attaques, il reste sur ses gardes : « Il n'a pu éviter le regard de la mère, il sent qu'elle va l'agresser : il recule légèrement sa chaise, s'écarte de la table, à peine ; la mère le remarque, ne dit rien, sourit. » (*PMF*, p.16)

⁶ Terme employé en philosophie : contradiction insoluble dans un raisonnement.

⁷ Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris : Gallimard, 1985, p.33.

Il est question d'un personnage totalement atypique, taciturne, Au point d'être schizophrène. Cette schizophrénie est le signe distinctif, dans le sens qu'arbore la racine grecque du terme : « (gr. sskhizein, fendre, et phrên, fhrenos, pensée) psychose délirante chronique caractérisée par un autisme, une dissociation, un délire paranoïde et générant une perturbation du rapport au monde extérieur. »⁸ Cette définition offre l'impression d'être partagé par deux cultures opposées, dissociées suite à la colonisation française puis à l'immigration des Maghrébins en France. Ces deux pôles opposés cohabitent pathétiquement déclenchant une « désagrégation psychique »,⁹ « une ambivalence des pensées »¹⁰, des sentiments, un comportement paradoxal. Ce trouble interne est en relation avec l'indice le plus élémentaire de l'affirmation identitaire, il s'agit du prénom que nous avons déjà vu dans l'étude onomastique. Nous ne évoquerons pas l'incertitude du prénom des personnages à valeurs multiples, cependant il est bon de rappeler le cas de Shérazade : tout prénom qu'elle se destine révèle une identité singulière, qui est alors observée dans l'ensemble plurielle ; de manière plus gracieuse encore, même son vrai prénom est équivoque, sous l'aspect évident oriental, puisqu'il a été amputé de la syllabe, la plus orientale, de Schéhérazade à Shérazade, concrétisant dans son équivoque le métissage culturel qui est l'apanage du personnage sebbarien.

L'histoire de la colonie algérienne dispose de l'un des principaux thèmes en rapport avec les récits des adolescents. Mohamed et Shérazade sont en étroite relation avec le passé de l'Algérie et son engagement pour l'indépendance, incarnant le rappel permanent lié à cette période bouleversante, aussi bien pour la France que pour l'Algérie. Le dur combat du peuple algérien pour la libération du pays soulève l'événement traumatique, ayant animé tout une partie de la littérature maghrébine et française. L'acte colonisateur, justifié par la puissance du colon sur le colonisé, fonde un thème récuratif au sein de la littérature francophone. C'est à partir de là qu'Albert Memmi présente son portrait du colonisé, en faisant ressortir, dans son essai la vision du colonisateur sur le colonisé et où il décrit également l'idée du territoire et du colonisé par l'habitant français de l'époque coloniale :

⁸ Dictionnaire, *Le Petit Larousse illustré*, Larousse/HER, 2000, p.923.

⁹ Jacques, Lacan. *Le Moi Dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris : Éd. du Seuil, février 1978, p.63.

¹⁰ Ibid. p.63.

« Il savait, bien sûr, que la colonie n'était pas peuplée uniquement de colons ou de colonisateurs. Il avait même quelque idée des colonisés grâce aux livres de lecture de son enfance ; il avait suivi au cinéma quelque documentaire sur certaines de leurs mœurs, choisies de préférence pour leur étrangeté. Mais ces hommes appartenaient précisément aux domaines de l'imagination, des livres ou du spectacle. Ils ne le concernaient pas, ou à peine, indirectement, par l'intermédiaire d'images collectives.»¹¹

A la lumière de cette citation, Memmi propose des images stéréotypées sur le colonisé. La communication de ces idées fixes, diffusées par les médias, oriente la vision du colonisateur vers le colonisé et entraîne une construction idéologique de la colonie qui se maintiendra dans l'imaginaire collectif français contemporain. Dans la même perspective, Edward Saïd dans son essai *l'Orientalisme* développe dans son ouvrage la question du regard de l'occident vis-à-vis de l'orient et présente l'orientalisme comme étant :

« L'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. »¹²

L'orientalisme est au cœur de la recherche anthropologique et sociopolitique de la fin du XIXe siècle en Europe. L'histoire de l'immigration algérienne en France prétend à un jeu d'opposition. En effet, La présence de la communauté algérienne est victime d'une marginalisation à la fois spatiale, géographique, mais en plus culturelle vis-à-vis de la question de l'intégration. L'analyse spatiotemporelle indique l'ancrage dans le réel de ces récits qui dévoilent une condition bien définie, celle des beurs en mal d'intégration en France.

¹¹Albert Memmi, Op.cit., p. 33.

¹²Edward, Saïd. *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 1980, p. 15.

1.1.1 Errance et pluralisme culturel

La quête d'ancrage dans l'espace pour se construire une identité, transparait dans les écrits de Sebbar où il est question d'origine, d'exil, de mémoire, de tradition de déracinement du père, d'errance et d'affirmation des jeunes adolescents beurs. L'ensemble de ces œuvres rend compte d'une jeunesse éparpillée entre la culture française inculquée par l'école et les références au pays natal, prodigués par l'éducation de la famille, sans oublier la culture intermédiaire, communément discréditée, échafaudée au jour le jour au sein des cités. Pour l'histoire littéraire, Leila Sebbar ne figure pas au nombre des écrivains de la génération beur. Toutefois, elle écrit la vie de ces jeunes banlieusards, en les plaçant au cœur des enjeux identitaires et sociaux, tout en foisonnant les références au pays d'origine. Son écriture traite les questionnements posés par ces jeunes, à cheval entre deux cultures et deux systèmes de valeurs en contradiction. Les protagonistes vont à la découverte du monde, tout en s'interrogeant sur celui-ci. Comme le souligne Laurence Roulleau-Berger dans son étude de l'appropriation de l'espace urbain par les jeunes :

« La jeunesse, plus que jamais, se caractérise par son indétermination sociale. Il y a 15 ou 20 ans, les frontières entre la jeunesse et l'état adulte étaient bien marquées, la transition au monde des adultes signifiait discontinuité ou rupture. L'allongement de cet entre-deux-âges crée aujourd'hui une vaste zone d'incertitude mais aussi une plus grande flexibilité dans le façonnement des identités sociales et une plus grande souplesse dans les pratiques collectives et individuelles des jeunes. »¹³

Laura Reeck évoque les rapports à installer entre l'errance dans le roman beur et le « bildungsroman », récit dans lequel les jeunes personnages vont à la recherche de leur identité, amoncelant les expériences loin du foyer familial. « Le bildungsroman

¹³Laurence, Roulleau-Berger. *La ville intervalle : jeunes entre centre et banlieue*. Paris: Méridiens clicksieck, 1991, p.11.

traditionnel est lu comme un parcours initiatique, se soldant par la découverte de soi en plus d'annoncer l'entrée dans le monde adulte et dans le monde public.»¹⁴

Pour les protagonistes beurs, l'issue de la narration ne s'annonce pas de façon aussi évidente ; elle suppose souvent de nouveaux commencements et ne garantit pas l'élucidation de soi. Aucune finalité n'est suggérée puisque l'écriture suppose aussi une réécriture. Nous rencontrons la même approche dans les récits à l'étude. Il est à noter que l'errance de Mohamed, Shérazade et le fils (*PMF*) n'est pas infructueuse ; elle est assimilée à une quête, associée à la «volonté et le libre choix qui fondent l'intégrité.»¹⁵

L'exclusion, dans le cas de notre recherche, génère ces questionnements en menant notamment, Mohamed et Shérazade à la découverte de l'art et à la prise de conscience des clichés liés à l'étranger. Les jeunes mis en scène, dans les romans à l'étude, sont présentés comme des êtres atypiques, en marge d'une société empreinte d'une inquiétude grandissante face à l'immigration héritée des parents, et envisageant tout remaniement de la culture française comme « *une atteinte à la nation.* »¹⁶ Leurs mouvements amènent également à la déconstruction du stéréotype sur l'adolescent d'origine maghrébine. Afin de mieux saisir cette construction cultivée dans l'imaginaire français, Mireille Rosello étudie, en premier lieu, l'image que se fait la France des années cinquante, de leurs pères, ceux que l'on appellera depuis les « travailleurs immigrés. »¹⁷ A l'origine l'Arabe typique était un homme détaché de sa famille et peinant dans la maçonnerie. Les enfants de ces travailleurs demeurent condamnés par cette image stéréotypée (délinquants sans culture). Ceci nous conduit à explorer les discours sur lesquels s'appuie Sebbar pour écrire l'exclusion.

1.1.2 Structure du discours identitaire

L'étude de l'identité revêt un caractère stratégique, la problématique de l'image de soi dévoile un intérêt particulier. L'image de soi serait la représentation consciente

¹⁴ Laura Reeck, « De l'échec à la réussite dans le bildungsroman beur », dans *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 77.

¹⁵ Ibid., p. 83.

¹⁶ Mayse Fauvel, « Traverses, croisements métissages chez Leila Sebbar » dans *Scènes d'intérieur : six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publication Inc., 2007, p.179.

¹⁷ Mireille Rosello, *Declining the stereotype*, London, University Press of New England, 1998, p.2

de l'identité personnelle comme étant l'ensemble structuré des représentations et des perceptions.

La question du discours identitaire prend une perspective différente. Le désir de conserver ses racines met en lumière la difficulté de réconcilier la réalité des problèmes sociaux que soulève l'immigration. L'idée d'un espace pluriel où plusieurs cultures cohabitent est une réaction à une possibilité de changement : « l'identité est un processus dynamique, une gestion du changement et de la continuité constamment négociée »¹⁸, affirme Hanna Malewska-Peyre. Le discours romanesque se détermine par les liaisons construites suite à la colonisation française et son rapport avec ses anciennes colonies. Cette situation met l'accent sur plusieurs univers en contradictions : l'espace de l'enfermement et de l'exclusion, et l'espace du refus (espace pluriel), fréquenté par les beurs, résolu à fuir la surveillance et les stratégies d'exclusion imposées par leurs parents et le pays natal dit d' « adoption » en vue d'assurer une identité métisse « Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni du pays natal de leur père et mère »¹⁹ Si l'on se réfère à la citation de Sebbar, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une identité négative générée par un sentiment de mal-être, d'irrésolution et de déconsidération. Ce sentiment occasionne le tourment et la peine, notamment quand l'image ne dépend plus des actes. Il est bon de noter que la structure du discours identitaire, dans le cas de l'identité négative, peut susciter des réactions défavorables. Si l'Autre adopte un discours à caractère négatif, l'image de soi est discréditée. Mailloux parle de la délinquance comme d'une forme de conduite dont les parents et les éducateurs « ont déposé les germes par leur mésestime méprisante et hostile. »²⁰

Les attentes négatives façonnent des messages sur les aspects personnels, sur les capacités des individus. Selon Malawska-Peyre :

«- Ce sont les messages des personnes ou des groupes de référence qui nous valorisent ou qui nous dévalorisent, qui engagent

¹⁸ Hanna Malawska-Peyre. *Le Processus de dévalorisation de l'identité et les stratégies identitaires*, Recherche, CNRS-GRIV, p ; 111.

¹⁹ Sebbar, Leila et Nancy, Huston. *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Paris : Bernard Barrault, 1986, p.60.

²⁰ Hanna Malawska-Peyre. *Opcit.* p.114.

notre affectivité et qui peuvent atteindre notre jugement et éveiller des sentiments de culpabilité.

-Les messages positifs ou négatifs provenant des personnages ou groupes puissants, dominants peuvent surtout avoir une influence sur des personnes dont le Moi, l'image de soi, est inconsistante ou non assurée.

-Les comportements discriminatoires de rejet, de refus d'amour, de mépris provoquent également la dévalorisation. »²¹

Il ne faut pas perdre de vue que les attitudes négatives de l'Autre ne sont pas uniquement la cause des sentiments de dévalorisation. L'amoncellement de défaites, de rejet et d'exclusion le sont certainement.

1.2 Identité et intégrité

Les protagonistes de Sebbar entretiennent un lien fort avec l'objet culturel. La construction identitaire des exclus passe par le contact avec l'objet artistique qui est accessible grâce à sa reproduction dans l'espace public. Dans *Shérazade*, La coexistence de l'objet d'art avec sa réplique est manifeste dans le tissu narratif, en effet la jeune exclue s'intéresse aux fausses apparences des choses. L'arrivée de l'aspect factice de l'objet d'art aspire à une nouvelle considération de la valeur qu'il symbolise.

Dans son essai sur l'objet culturel à l'ère de l'industrialisation, Walter Benjamin, s'intéresse à l'art au moment où il a été produit afin d'examiner le modèle qui existe entre une œuvre et sa réplique. L'admission de la réplique et sa transmission par les médias aboutit, selon l'auteur, d'une part, à l'éparpillement de l'authenticité de l'objet et d'autre part, à sa propagation en milieu populaire. Benjamin indique également qu'une œuvre authentique répond à des exigences spatio-temporelles dans lesquelles on l'expose. L'auteur décrit nostalgiquement l'absence d'authenticité, il rappelle toutefois, l'aspect positif de cette nouvelle époque.

Les exclus ont des rapports surprenants avec un bon nombre d'objets culturels et leurs répliques. L'identité de Mohamed est construite sur ce qui a trait au factice. La

²¹ Ibid. p. 115.

composition du personnage permet de s'interroger sur les questions essentielles des frontières séparant l'authentique de sa représentation. Dans *CVA*, l'objet culturel devient une monnaie d'échange. En effet, Mohamed emploie la copie pour acheter des biens ayant plus d'importance. Ce faisant, à défaut d'argent, Il échange des affiches de comédiens américains contre des armes. Le jeune protagoniste opère au « prélèvement d'affiches cinématographiques d'acteurs américains [qui] répondaient à une demande.» (*CVA*, p.52) Le récit suscite l'existence d'un commerce pour cette catégorie d'objets. User de la copie éparpille l'authenticité de l'objet culturel, qui n'a de considération à l'avenir que sa valeur marchande. Le rappel du modèle américain mythique représenté par Marilyn Monroe dans *CVA*, sous-entend ce renversement de l'authentique. Nous retrouvons l'image de l'actrice imprimée sur des objets, tel que le briquet sacré de Mohamed, indiqué dans le récit comme le « briquet-Marilyn », Il s'agit d'un excès de production de l'image factice

Nous apercevons aussi cela dans *Shérazade*, la forte présence de l'imitation dans l'industrie de la mode. Celle-ci n'est pas perçue obligatoirement comme la fin de l'art. La disparition de l'authenticité observée par Benjamin exprime un sens différent chez le sociologue Gilles Lipovetsky qui affirme que « le factice favorise l'accès au réel, le superficiel permet un usage accru de la raison, le spectaculaire ludique est tremplin vers le jugement subjectif. »²²Dans le récit de *Shérazade*, la contrefaçon des objets admet une lecture plus réaliste des relations qui existent entre les diverses couches sociales. De ce fait, la jeune héroïne apprend à interpréter le rôle de la société en posant un point de vue critique sur tous les personnages qu'elle fréquente durant sa quête.

Le lien entre l'art et sa reproduction peut être développé de façon concrète, c'est le cas des espaces consacrés à la préservation de l'authenticité de l'objet culturel tels que les musées. Beaubourg, par exemple est un espace que *Shérazade* fréquente grâce à Julien. La fin du roman met en relation Beaubourg avec ses différentes représentations, photographies ou peintures imprimées qui offrent des détails à tout point de vue:

²² Gilles Lipovetsky. *L'Empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, 1987, p. 19.

« Shérazade passa la journée à la bibliothèque du Centre national d'Art et de Culture que tout le monde appelait Beaubourg et dont on voyait partout des cartes postales prises de face, de dos, de côté, d'avion, de jour et de nuit. Il existait même des reproductions du Centre peint par un médiocre artiste de la place du Tertre, ces cartes postales se vendaient mieux que les reproductions de peinture du Musée national d'Art moderne qui faisait partie du Centre et où Shérazade n'était pas encore allée ». (*Shérazade*, p.225)

Cet espace symbolise la création moderne et actuelle cependant, d'après les récits de Sebbar, les reproductions picturales semblent avoir plus de succès que les reproductions d'œuvres qui se trouvent au sein du centre. Shérazade réclame du temps pour ressentir les tableaux authentiques, elle est plus sensible en percevant des affiches. C'est par le biais de l'entrecroisement immédiat de l'image associée dans le tissu urbain que Shérazade peut connaître des bouleversements: « Elle aimait regarder les affiches dans la rue, dans le métro, mais s'arrêter devant un tableau accroché dans une salle de musée [...] Il fallait qu'un tableau la bouleverse comme une image, comme une photographie ou une affiche. » (*Shérazade*, p.225)

La photographie et les affiches permettent d'observer le rapport à la représentation. Shérazade interroge l'image proposée pour « réaliste », c'est ce que nous retrouvons dans *Le Fou de Shérazade*, quand elle découvre un marché destiné aux photographies de guerre :

« Ces photos que tu trouves plus que géniales, tu peux les prendre en faux... Tu montes une mise en scène. Non? Moi, par exemple, je peux marcher dans une rue, avec un décor d'immeubles bombardés, les yeux bandés... Qu'est-ce que ça change que ce soit en vrai comme maintenant... Shérazade se lève, saisit le bandeau... Elle joue la scène, Michel Salomon prend des photos... »²³

L'exploitation de la guerre que Shérazade n'hésite pas à condamner est alors ridiculisée par la jeune beurette qui interroge l'authenticité des photographies.

²³ Sebbar, Leila. *Le Fou de Shérazade*. Paris : Ed. Stock, 1991, p.p. 130-131.

L'imminence de l'instant est reconstruite et éventuellement reproduite sous différents aspects. Shérazade remet également en cause la tentative de la guerre : « En insistant sur le fait que les photographies pourraient être fausses, une mise en scène est montée, Shérazade met en question non seulement le concept même de la guerre mais surtout l'idéologie pour laquelle on lutte. »²⁴ Cette mise en scène est tournée en dérision, la jeune adolescente ne s'empêche pas de ridiculiser les motifs de cette guerre qui s'avère aussi futiles que les photographies qu'elle se divertit à prendre.

Dans *CVA*, l'observation similaire est faite par l'inspecteur Laruel qui s'incline sur la photographie des funérailles découverte dans la cabane des jardins ouvriers ; il ignore la provenance du cliché au point de se demander si la photographie n'était pas falsifiée : « Les photos ça se truque, tout le monde le sait... On fait ce qu'on veut, on montre ce qu'on veut. » (*CVA*, p.99) C'est un objet que le jeune garçon affectionne particulièrement. Contrairement aux fausses photographies que Shérazade a prises, celles de Mohamed enveloppent toutes les caractéristiques qui rattachent l'œuvre à l'authenticité. En dépit de l'intérêt que porte Benjamin sur la théorie de l'art, nous estimons que la photographie est au cœur de l'intrigue fictive de *CVA*, un portrait réaliste qui représente bien la proposition de Benjamin. La photographie gardée par le jeune exclu est cernée d'un mysticisme incontesté qui rythme, par conséquent, la trame narrative. Pareillement, la photographie (prise à Saïgon) des grands parents de Mohamed, représente un objet culte pour le petit fils. Minh refuse de s'en défaire pour la simple raison qu'elle n'en a qu'une seule : « Mais c'est la seule. Je la garde. » (*CVA*, p.68) Nous assistons à la représentation de la photographie qui outrepassé l'ordinaire mission d'évoquer la réalité sur papier en s'enveloppant de la fonction de transmission rituelle, le passage ci-dessous montre que la grand-mère lègue à son petit fils la photographie amplement désirée :

« Pour ses dix ans, Mina offrit à Mohamed la bille de jade qu'elle avait rapportée pour Slim, son seul enfant, et dans une pochette de soie brodée à son nom, sa photo, celle qu'il lui avait tant réclamée. Elle lui

²⁴ Soheila, Kian. *Écritures et transgressions d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar: la traversée des frontières*, Paris: L'Harmattan, 2009, p. 109.

avait dit d'ouvrir le cadeau une fois en France, dans sa chambre, sur son lit, pas avant. Mohamed avait tenu sa promesse. » (*CVA*, p.77)

La photographie du jeune couple à Saïgon et la bille de jade deviennent pour le jeune exclu un objet qui relève du mythe, lui permettant de conserver en mémoire le souvenir de sa grand-mère qui lui rappelle ses vraies origines. Ainsi, de l'unique photographie, transparait une authenticité dépassant la banale représentation picturale. Elle outrepassé le statut d'élément réaliste du passé heureux des grands-parents de Mohamed. Cette photographie révèle l'expression instantanée du couple, enveloppé d'une charge affective, aussi bien pour la grand-mère que pour le petit-fils, qui veille à garder la photographie comme un authentique vestige d'un passé accompli.

Les jeunes exclus s'attachent particulièrement à la copie et à tout ce qui a trait à l'imitation. La relation qu'entretient Shérazade à la réalité est révélée ; la réalité peut faire l'objet d'une imitation, au même titre que l'œuvre d'art qui trouve sa valeur dans sa capacité de reproductibilité. Dans *CVA*, Mohamed paraît entretenir une relation plus authentique vis à vis de la représentation picturale. Comme nous l'avons constaté avec Benjamin, le jeune protagoniste s'offre des repères identitaires sur la base d'images de la guerre d'Algérie, ou de pensées plus intimes.

Shérazade et Mohamed entretiennent des rapports aussi bien identiques que différents vis-à-vis de la représentation de l'objet culturel, toutefois, ils s'accordent une attention commune pour l'art. Que ceci concerne la culture normative ou des représentations de celle-ci dans la culture du peuple, les exclus investissent les diverses couches sociales afin qu'ils se distancient des discours figés proférés à leur égard ; c'est une manière à eux de vivre leur identité en toute intégrité. La fréquentation des lieux culturels pousse les exclus à enquêter sur le passé obscur du pays d'origine qu'ils ne connaissent que par le biais de leurs souvenirs d'enfance écoulés en compagnie de leurs grands-parents. Il faut souligner que les souvenirs occupent une place privilégiée dans l'univers romanesque de Sebbar. Ils conservent notamment un rapport avec un espace, l'Algérie en l'occurrence, en effet, les personnages reviennent sur leur passé.

1.3 Création d'un espace pluriel

Avec l'adaptation à l'environnement hostile des Occidentaux, l'exclu saisit de nouveaux comportements qui vont à l'encontre de la mémoire antérieure. L'ancien n'est pas remplacé par le nouveau mais découle d'une juxtaposition en contrepoint. En dépit de la vie des exclus dans un univers observé comme décentré et fugitif, ils s'aperçoivent d'un enrichissement par l'intermédiaire d'un sens développé de potentialités nouvelles : une nouvelle manière d'approcher leur espace. Pour Edward Said, la disposition de voir « le monde entier en tant que terre étrangère », ²⁵ prodigue des visions nouvelles et justes.

Le défi posé aux générations beurs en France est de définir à nouveau l'espace culturel de telle façon que la culture d'origine et la culture européenne dans laquelle ils sont installés ne se heurtent pas. Ils sont dans l'obligation de s'approprier un espace pluriel, en quelque sorte, différent de la culture occidentale qui domine mais pouvant maintenir des liens déterminants avec elle. La vie dans un espace francophone laïc dans lequel la langue arabe et la religion musulmane sont exclus n'est pas chose aisée. Cependant, il leur faudrait trouver l'équilibre adéquat en adoptant sans restriction l'Occident et l'Orient.

1.3.1 Quête des origines

Tous les récits à l'étude fonctionnent comme une quête des origines et subséquemment de l'être en prenant la tournure d'un itinéraire, aspect habituel chez Leïla Sebbar. Cette longue errance que mènent les héros à travers la banlieue parisienne revêt l'allure d'un itinéraire de type initiatique. Les protagonistes incarnent le modèle des héros-quêteurs à la recherche de leur être véritable. A travers les propos des personnages, nous notons une redondance de l'expression : « là-bas »: Ce mot désigne leur pays d'origine, l'Algérie ou la Tunisie en ce qui concerne Eddy. Ces espaces sont présents quotidiennement dans la vie des personnages, ainsi la résurgence du mot « là-bas » dans les conversations entretenues par les personnages en est la

²⁵ Said Edward, « Most people are principally aware of one culture, one setting, one home ; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness that-toborrow a phrase from music-is contrapuntel », p.55.

preuve. Les signes de cette présence sont marqués par les souvenirs d'enfance des personnages :

« Un matin, elle l'avait vu assis sur une sorte de cageot, les pieds nus, le pantalon remonté jusqu'au mollet. Il se lavait les pieds, comme son grand-père, mais avec de l'eau de la bouteille d'Evian, sous le pont, près d'une bouche de métro. Il posait le pied propre sur un carton étalé devant le cageot. Il avait commencé par le pied droit absorbé par sa toilette comme s'il s'était trouvé dans la courette en terre battue d'une maison de village en Algérie, lorsqu'il fait beau. » (*Shérazade*, p.136)

La présence de l'Algérie se manifeste par les habitudes alimentaires, en effet, dans *PMF*, en écoutant sa mère, le fils sent l'odeur du café, comme si l'odeur l'avait alléché : « cette odeur il l'a cherchée partout où il est allé, c'était jamais la même. » (*PMF*, p.16.) Grâce à cette odeur du café accompagnée du bavardage de la mère, une forme de ressourcement avec de grands souffles d'enfance refait surface avec force. De son côté, Shérazade ne maîtrise pas entièrement la langue arabe aussi son aspiration à la manier se traduit-elle comme une tentative de recouvrer son ancien chez soi. En effet, elle se rappelle des cours d'arabe que son grand-père lui prodiguait : « La langue qu'elle parlait avec sa mère et que son grand-père avait commencé à lui faire lire et écrire en Algérie avec sa sœur Meriem. Elles s'asseyaient côte à côte, une ardoise à la main ; le grand-père leur donnait une leçon par jour. » (*Shérazade*, p.146.)

Les actions de la majorité des personnages sont déterminées par la quête des origines de leurs parents pour la simple raison que ces jeunes ne sont pas nés « là-bas » : « mes parents n'y sont jamais retournés et moi je ne connais pas leur pays. C'est un peu le mien quand même. » (*Shérazade*, p.102.) L'envie du retour au pays parental est déclarée de manière explicite chez trois personnages. Djamila prétend aller en Algérie dans le but de revoir son père : « elle devait absolument aller en Algérie retrouver son père. » (*Shérazade*, p. 29) Un père qui s'est séparé de sa femme, la Française, en réintégrant son pays d'origine, l'Algérie, et en se remariant avec une cousine de « là-bas. » Djamila, l'enfant sang-mêlé née d'un mariage mixte unissant l'Algérie et la France produit le drame psychologique. Minh, la grand-mère de Mohamed, dans *CVA*,

émet le souhait d'être enterrée en Algérie : « Minh est de là-bas, elle dit qu'elle ne veut pas y retourner, elle mourra au village de Mohamed, on l'enterrera près de lui. » (CVA, p.77) C'est un intérêt certain pour le double héritage culturel qui correspond à cette double quête du recouvrement de la mémoire et de l'identité.

Pour Shérazade, le retour en Algérie n'a aucune raison spécifique : « je sais pas, je sais que j'irai, c'est tout. » (*Shérazade*, p.183) Son affirmation du retour aux origines est révélée tantôt de manière explicite : « ...elle aurait une moto et qu'elle irait en Algérie. » (*Shérazade*, p.183) tantôt de manière implicite : « elle avait envie d'entendre sa sœur. » (*Shérazade*, p. 170) Shérazade semble être plus passionnée de connaître son pays, de s'enquérir de tout ce qui l'enserme. A la suite de sa rencontre avec Julien, sa sensibilité est poussée à l'attachement du lieu d'origine de ses aïeux, l'Algérie, et du patrimoine oriental alors qu'au début du roman, sa quête est vouée à l'indétermination. Par ailleurs, cette sensibilisation de Julien paraît contradictoire en tant qu'Occidental qui encourage Shérazade à s'intéresser à ses racines orientales. À travers elle, Julien s'évertue à se remémorer sa propre enfance en Algérie : « Il racontait à Shérazade les femmes des harems, l'Afrique du Nord de Delacroix et de Fromentin, les ouvriers agricoles arabes et les petits colons qu'il avait connus en Algérie, les enfants des rues avec qui il avait toujours joué. » (*Shérazade*, p.13)

Tout individu cherche à connaître ses origines ; ceci aboutit incontestablement sur une autre interrogation qui se résume au point d'arrivée, c'est-à-dire l'itinéraire à prendre. Il s'agit de la recherche identitaire qui va nous révéler le point de chute des personnages dans la tentative de se situer dans l'espace-temps. Par la disparition inexpliquée de Shérazade dans le roman, nous entrevoyons, à la fois, une absence liée à une présence de l'héroïne ; c'est une absence qui se traduit dans l'air absent ; elle évoque le fait qu'en dépit de la présence de Shérazade, elle sera bientôt absente. Effectivement, la fin du roman montre que Shérazade disparaît suite à un accident de la route. S'agirait-il d'une disparition-mort ou plutôt d'une disparition-naissance ? Si c'est le premier cas, son déracinement l'aurait rendue étrangère à sa vie présente. Si c'est le deuxième cas, ce serait une tentative d'inventer un équilibre entre le passé et le présent, entre Soi et l'Autre dans le but d'installer des règles d'altérités et de réconciliations ? L'accident pourrait se lire comme une rupture entre le passé et le présent : « Shérazade

ouvrit les yeux... » (*Shérazade*, p.264) annonce une renaissance, son cri « Pierrot ! Pierrot ! Pierrot !... » (*Shérazade*, p.264) correspond non pas à un cri de mort, mais plutôt à un cri d'affranchissement. Ce cri permet à Shérazade de retrouver sa voix qui était sur le point de s'effacer, « Elle criait en courant vers la portière » (*Shérazade*, p.264) La portière tient son origine du mot « porte » qui prend le sens d'ouverture pour permettre le passage. Nous pouvons donc émettre que Shérazade, grâce à sa disparition, ne rejoindra plus son existence première, mais elle persévéra à aller de l'avant, vers un avenir où le métissage et la réconciliation vont de paire.

Pour ce qui est de *CVA*, il n'est pas uniquement un roman identitaire, mais également celui de la rencontre avec l'Autre. La rencontre avec l'Autre pouvant se définir comme un autre individu en équilibre avec une autre identité. Quelque soit le passé, individuel ou collectif, il accompagne constamment le quotidien des personnages, quand il est absent, il demeure une source d'angoisse qui s'empare d'eux. Le passé collectif, c'est celui de leur pays d'origine. Dans cette optique, la rencontre avec l'Autre est synonyme d'entrecroisement des multiples mémoires tant sur le plan individuel que collectif. Les porteurs de mémoires sont incarnés aussi par les lieux c'est pourquoi nous avons analysé, lors de la première partie, une topographie de la mémoire en étudiant Paris comme espace d'action. En conséquence, il convient de mettre l'Autre au centre de notre recherche, en commençant par débroussailler le concept de l'Autre et sous quelles formes il se présente dans nos corpus.

« [...] L'Autre n'est pas un de mes objets de pensée, mais, comme moi, un sujet de pensée ; [...] il me perçoit moi-même comme un autre de lui-même ; qu'ensemble nous visons le monde comme une nature commune ; qu'ensemble encore, nous édifions des communautés de personnes susceptibles de se comporter à leur tour sur la scène de l'histoire comme des personnalités de degré supérieur.»²⁶

Le mot « Autre », qui vient étymologiquement du latin *alter*, exprime l'idée de la différence ou de l'étrangeté. Le Petit Robert propose la définition suivante : « Ce qui

²⁶ Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, pp.383-384

n'est pas le même tout en étant très semblable. »²⁷ A partir de l'étymologie et la définition de ce mot, nous retenons que l'Autre est une personne différente de nous, qui se révèle cependant, par rapport à nous. En effet, l'Autre ne saurait exister qu'avec la présence d'un Moi. C'est précisément cette rencontre qui est recherchée par l'auteure dans son écriture. Par conséquent, l'image de l'Autre semble complexe. L'Autre serait le pays natal qui est étranger par rapport à la génération beur ; et il serait également le propre Moi qui est étranger à lui-même, ce qui entraîne une quête identitaire.

1.3.2 Besoin de l'Autre

Personne ne peut vivre sans construire des relations entre individus. On aspire constamment à se fondre à ses congénères dans le but de construire des relations harmonieuses :

« L'Autre me change et je le change. Son contact m'anime et je l'anime. Et ces déboîtements nous offrent des angles de survie, et nous descendent et nous amplifient. Chaque Autre devient une composante de moi tout en restant distinct. Je deviens ce que je suis dans mon appui ouvert sur l'Autre. Et cette relation à l'Autre m'ouvre en cascades d'infinies relations à tous les Autres, une multiplication qui fonde l'unité et la force de chaque individu [...] chaque Moi contient une part ouverte des Autres, et au bordage de chaque Moi se maintient frissonnante la part impénétrable des Autres. J'avais quitté là, dans un acmé des rêves, l'identité ancienne.»²⁸

A la lumière de cette citation, nous considérons que les relations interindividuelles humaines changent et se transfèrent de l'un à l'autre, de manière à édifier une prolifération des réseaux qui offrent la force et l'unité à chacun. Le besoin s'explique par un manque et son but naturel s'accompagne de sa disparition dans la jouissance pour céder la place à un besoin nouveau qui disparaîtra encore une fois et ainsi de suite. Le besoin de communiquer avec les autres, de cultiver des liens entre les

²⁷ Le Petit Robert, *Dictionnaire de français*, Éd. Le Robert, 2009, p.74.

²⁸ Patrick, Chamoiseau. *Écrire en pays dominé*. p. 202. In Philippe Chanson « Identité et Altérité chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, scripteurs visionnaires de la Parole créole » in <http://www.potomitan.info/chamoiseau/identite.php>

individus, semble être une composante nécessaire chez les individus dans le but de se socialiser. Or, « Plus un immigré sentira sa culture d'origine respectée, plus il s'ouvrira à la culture du pays d'accueil »²⁹; c'est pourquoi, il n'est pas possible de s'ouvrir à l'Autre sans qu'on ait de la considération pour soi-même. Dans *Shérazade*, Julien attache une importance particulière à la culture orientale. Cette importance a été transposée à Shérazade, en guise d'amour, pour parvenir à retrouver chez elle ses souvenirs d'enfance. Ce besoin de connaître l'Autre est nettement révélé par Sebbar par rapport à ses personnages : « C'était un homme d'une cinquantaine d'années [...] Il arrivait du Moyen-Orient et il voulait connaître des Français, des Françaises, des Parisiennes... » (*Shérazade*, p.185)

Shérazade, par rapport aux autres personnages du roman, se singularise par sa curiosité et son désir de connaître l'Autre. Sa soif de découvrir cet Autre s'aperçoit par l'entremise de ses fréquents périples à travers les nombreuses bibliothèques et les divers musées de Paris : « c'est ma drogue (la lecture), c'est mon vice. » (*Shérazade*, p.49) Pour Shérazade, la découverte de l'Autre c'est la découverte de sa culture d'origine, ses différentes lectures s'intensifient:

« Elle [la bibliothécaire] parla de Shérazade avec chaleur, leur dit qu'elle lisait beaucoup et en particulier des 21 écrivains d'Afrique du Nord, elle cita Feraoun, Dib, Boudjedra, Djébar, Farès, Haddad, Yacine, Roblès, Memmi, Choukri, Mammeri, Chraïbi, Ben Jelloun, des poètes marocains... » (*Schérazade*, p.132)

La citation suivante affirme que Shérazade parcourt des œuvres universelles appartenant aux diverses cultures, ce qui lui permet d'enrichir son esprit et de lui offrir une culture métissée : « Ces derniers jours Shérazade avait emporté à la boutique [...] les livres de Fromentin que Julien lui avait offerts. [...] Julien les [les relations de voyage] avait aussitôt achetées pour Shérazade qui ne les avait jamais lues. » (*Shérazade*, p.171)

²⁹ Amin, Maalouf. *Les Identités meurtrières*. Ed. Grasset & Fasquelle, 1998, p.51

En outre, ses recherches sur la langue arabe qu'elle ne maîtrise pas, et qu'elle tente d'apprendre avec Julien révèle le besoin de Shérazade de s'ouvrir sur l'Autre. Le fait qu'elle éprouve le besoin de parler cette langue est une tentative de sa part de recouvrer son chez soi d'antan, de se remémorer son enfance passée auprès de sa sœur Meriem dans la demeure de son grand-père dans un village d'Algérie. Ce besoin est une espèce de nostalgie de la langue arabe. Nous retrouvons cette nostalgie dans les œuvres de Sebbar, elle exprime, en effet, constamment cette soif de connaître la langue paternelle.

Sebbar est loin de considérer les beurs comme étant une figure réservée et transparente. L'auteure expose une libération fictive qui renvoie à une réalité. Shérazade incarne l'aspect positif de la majorité des beurs qui vivent en France. Le plus captivant est que ces beurs se considèrent avant tout comme étant français sans pour autant rejeter leur culture originelle. Sebbar présente à son lecteur la véritable identité des beurs qui vivent en France : une identité constituée de la culture d'origine. Marcel Blanc, dans *la Raison du plus blanc*, cite Simone Veil qui affirme :

« Des gens à qui on enlève leur culture, ou bien restent sans culture ou bien reçoivent des bribes de celle qu'on veut bien leur communiquer. Dans les deux cas, ils ne font pas des tâches de couleurs différentes, ils semblent assimilés. La vraie merveille est d'assimiler des populations qui conservent leur culture vivante bien que modifiée. C'est une merveille rarement réalisée. »³⁰

A travers ses récits, Sebbar justifie qu'une merveille pareille pourrait s'accomplir dans le cas où le manque de compréhension ne conduisait pas à l'exclusion de l'Autre mais préférablement de connaître l'Autre en accomplissant l'effort de détruire le mythe des clichés préétablis.

1.3.3 Contact de l'Autre

Les récits de Sebbar sont organisés autour d'un assortiment de personnages rassemblés selon une structure binaire qui se constitue sous le signe de la rencontre d'un

³⁰Marcel, Blanc. « La Raison du plus blanc ». Le nouvel observateur 1420, janvier 1992 p.13.

couple d'individus : c'est une manière de confronter le Moi avec l'Autre. Dans l'union des personnages, nous discernons deux formes distinctes de cette confrontation du Moi par rapport à l'Autre : il s'agit de la rencontre de deux personnages. L'entrecroisement avec l'Autre se traduit par la rencontre amicale, c'est le cas de Shérazade, Zouzou et France. De surcroît, toute rencontre avec l'Autre en appelle une autre ainsi, en rencontrant Zouzou et France, Shérazade fait la connaissance de la journaliste Esther. Subséquemment, nous assistons à une chaîne de rencontres amicales à travers lesquelles les personnages s'unissent en constituant une micro société où ils partagent tout. La vie dans le squat permet à Shérazade de s'introduire dans cette cellule qui regroupe des membres de deux sexes. Une autre composante binaire est celle de l'amour que nous tentons d'approcher présentement. L'homme comme la femme choisissent une personne pour l'image qu'elle lui renvoie, une image de lui, transposée dans l'Autre. Ce sentiment est le lieu où la rencontre avec l'Autre tente de s'effectuer : par conséquent, l'œuvre s'organise autour de couples liés par l'amour. Par définition, le couple est l'union de deux personnes formant une paire. Cette composante de paire se développe dans l'idée de l'altérité qui conduit à la confrontation de deux éléments distincts. Nous constatons, parfois, une double altérité : rencontre des personnages différents l'un de l'autre, de différentes nations et des couples formés des anciens ennemis. L'amour réunissant Julien et Shérazade est constitué des deux ennemis : l'Algérie et la France. Shérazade, l'Algérienne ayant perdu sa grand-mère durant la guerre, recherche tout ce qui a trait à cette guerre : elle aborde ce sujet avec son grand-père : « Elle lui parlait aussi de ce que le grand-père avait bien voulu dire de la guerre d'Algérie. » (*Shérazade*, p.147), par le biais de ses lectures : « Elle lisait un livre sur la guerre d'Algérie. » (*Shérazade*, p.76), et en compagnie de Julien : « Et la guerre ? dit Shérazade. » (*Shérazade*, p.14) Par ailleurs, nous assistons à une autre rencontre que nous nommons la rencontre du double :

« Dans la recherche du double [...], le sujet trouve un renfort et une confirmation de ce qu'il est, et donc une réassurance identitaire. On constate aussi que la possibilité de se trouver un point commun avec une

personne qui paraissait d'abord étrangère facilite le rapprochement et la communication. »³¹

A plusieurs reprises, nous retrouvons dans le texte des rappels du motif de la rencontre de l'Autre dont le plus manifeste est celui de Shérazade et Leïla Sebbar. En effet, toutes les deux ont partagé leurs enfances en Algérie ; l'auteure a abandonné l'Algérie afin de vivre en France(Paris). De même pour Shérazade qui, après sa fuite, a élu domicile à Paris. Dans ses missives avec Nancy Huston, Sebbar révèle : « Je prends conscience aujourd'hui du vide auquel je suis confrontée [...] Je ne me sens plus de communauté, de famille, d'esprit. [...] Aussi, comment, où me situer ? Il me semble parfois que ma seule terre, peut-être aussi pour toi, c'est l'écriture, l'école, les livres. »³² L'auteure éprouve une non-appartenance et un vide identitaire, c'est le cas aussi de Shérazade qui ressent dans son errance le même sentiment que l'auteure. Une autre analogie apparaît ; il s'agit de la recherche de la langue originelle. En effet, tout au long du récit, Shérazade est à la quête de sa langue maternelle pour se rapprocher de sa culture et de ses origines : « 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 applications les mots, les phrases, elle ne savait pas très bien, vérifiait, après la copie si elle n'avait pas commis d'erreur. » (*Shérazade*, p.206) Par ailleurs, Leïla Sebbar observe la langue arabe comme un moyen de retrouver son origine abandonnée : « 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. »³³ Shérazade prévoit d'aller en Algérie, cependant, elle finit par faire le tour de France en compagnie d'un Français. Ses racines sont perdues en Algérie et la mémoire n'est pas reconstituée, c'est pourquoi elle tente de recréer son identité en France. C'est la réflexion de Leïla Sebbar dans *Lettres Parisiennes, Autopsie de l'exil* ; elle a rencontré énormément de difficultés en vue de reconstruire la mémoire algérienne.

³¹ Edmond, Marc. *Psychologie de l'identité : soi et le groupe*. Belgique : DUNOD, 2005, p. 215.

³² Leïla, Sebbar. *Lettres Parisiennes*. 1986, p.p. 130-131.

³³ Leïla Sebbar, « Leïla Sebbar et la langue du père », in <http://www.tunisia-today.com/archives/5648>

A travers la lecture de Shérazade, à aucun moment Shérazade n'apparaît comme une fille appartenant à une culture marginalisée. En dépit de peccadilles mesquines qu'elle commet, cela ne donne pas l'impression qu'elle fait partie de la classe sociale défavorisée. Shérazade incarne une dualité et un métissage qui génèrent un esprit transcendant lui permettant de se tirer des situations difficiles. La beurette parisienne est identifiée à La Shéhérazade *des Mille et une nuit*, et ses valeurs supérieures se manifestent encore une fois dans la Shérazade moderne.

Dans *CVA*, Mohamed s'efforce à découvrir ses propres repères dans un contexte marqué par une double origine, et par voie de conséquence une double culture. Le paraître de Mohamed livre l'impression d'être deux : il a les yeux bridés de sa grand-mère vietnamienne et les cheveux frisés de son grand-père algérien. Il a des origines algériennes et vietnamiennes, tout en gardant une éducation de la banlieue française. Il comprend l'arabe mais il parle et écrit en français. Marc Gontard explique que : « L'homme mène sur terre une vie séparée de l'être et l'identité n'est qu'une illusion qui ne renvoie qu'à une altérité infinie. »³⁴ Toute cette ambivalence, ce sentiment d'appartenir à deux races reflète justement cette altérité de Mohamed qui endure le mal-être de la double appartenance: « Oui, si je veux, ce sera toujours ma terre là bas, le village de mon grand-père Mohamed, sa maison, son jardin, sa tombe dans le cimetière [...] Ici aussi je peux rester, je suis né en France. »(*CVA*, p.166) Tel est en effet, le paraître de Mohamed, poussé par une révolte contre la violence opérée en Algérie notamment en période coloniale, et aussi par un père absent. Il éprouve de la haine vis-à-vis des Français, dans le roman l'aspect colonial est sous-jacent :

« Mohamed se dirige vers la vitrine de Rosa. Il tire le rideau de coton, se penche vers l'album sans le prendre, il dit à Eve :-Celui-là je veux qu'on l'enlève, à cause des frères...Eve regarde Mohamed, attend qu'il poursuive. Elle ne comprend pas :-Qu'est ce que tu dis ?-A cause des frères...ça te fait peur cette photo ? Non...c'est pas une photo pour les Français...je veux que tu l'enlèves c'est tout. » (*CVA*, p.222)

³⁴ Gontard, Marc. *Le Moi étrange, littérature marocaine de la langue française*. Paris : Ed. L'harmattan, 1993, p.146

Le mouvement de la course de Mohamed qui avance de manière inéluctable dans le paysage français, exprime un aspect déterminant de sa vie. Derrière les tensions de cette course, nous sentons un potentiel de conflit intérieur lié, d'une part, à l'absence du père et d'autre part à ses origines confuses. Le mouvement de va-et-vient représente une métaphore décrivant parfaitement l'identité du héros (un jeune adolescent croisé, beur), cette métaphore nous rappelle aussi l'importance de « *l'espace de l'entre deux* ». En fait, le Moi de Mohamed est tiraillé entre les deux origines. De plus, il a l'impression d'être deux, une sorte de dilemme qui habite le Moi du héros entre ce qui va dominer en lui et ce qui va être dominé. L'Asiatique ou l'Africain ou le Banlieusard : « Mohamed a découpé les photos du massacre. Il en parle à ses amis. Il répète que les palestiniens doivent vivre dans leur pays sur leur terre.-Et toi, tu crois que tu retrouveras ta terre ?- Oui si je veux. » (CVA, p.166)

Tout le récit fonctionne comme une quête des origines, et par voie de conséquence de l'être et prend la forme d'un itinéraire, forme fréquente chez Leila Sebbar. Cette longue errance que mène Mohamed à travers la banlieue parisienne revêt l'allure d'un itinéraire de type initiatique. Au sens de Propp, Mohamed incarne le modèle du héros-quêteur, à la recherche de son être véritable. En fait c'est son apparence « métissée » qui fait de lui un personnage qui déborde de contradictions. Il voit sa vie comme un puzzle dont les morceaux sont éparpillés ou même perdus entre le Vietnam, l'Algérie et la France. Selon Todorov et Levinas, l'identité n'est pas fixe, elle n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence. Dans *Soi même comme un autre*³⁵, Paul Ricœur l'adepte de la théorie narrative montre que la vie de chacun est une histoire incomplète, qu'il y a toujours d'autres qui interviennent et que l'individu assume. Par rapport à l'objet de la quête de Mohamed, nous assistons à une articulation d'événements qui tournent autour de la rencontre dont certains sont étroitement liés chez Mohamed à la recherche de l'être. De l'échange qui va naître du désir conduira Mohamed à trouver sa voix dans un espace inconnu qu'il veut conquérir : « Ils m'auront pas je reviendrai. » (CVA, p256) En écrivant ces mots à Myra, il prend conscience de son altérité dans un espace autre que la banlieue. Un lieu inconnu dans lequel Mohamed trouvera la paix avec lui-même. En

³⁵ Paul, Ricœur. *Soi même comme un autre*. Paris : Éd. Seuil, 1990.

effet, la recherche de l'être dans l'espace expose le héros à toutes sortes de rencontres au cours desquelles, il peut sauver son âme, et à la faveur desquelles la recherche de l'être croise le désir intense de l'Autre. Le héros en quête de sa vérité dans une ville forêt qui le conduira, grâce à la rencontre de l'Autre à s'y identifier. La conscience de l'exil devient plus aiguë et les résonnances d'un drame existentiel refluent à la surface du texte, de manière à renvoyer Mohamed à lui-même, par un cri inaudible qui manifeste de l'excavation, le renvoyant à l'histoire qu'il a partagée avec les personnages des périphéries de son errance.

A travers cette étude, nous avons tenté de montrer que *Shérazade* et *CVA* sont construits sur des structures binaires qui donnent naissance à un autre aspect de rencontre, celui des mémoires collectives. L'intégralité des personnages des récits portent en eux aussi bien leur mémoire individuelle que leur mémoire collective. En effet, ils ne représentent pas uniquement eux-mêmes et leurs histoires individuelles, ils représentent également une collectivité (mémoire, culture et religion). La rencontre avec l'Autre élucide alors, le rapprochement avec sa mémoire collective.

1.3.4 Enracinement et mémoire collective

L'usage du terme « mémoire » prétend à de multiples définitions. En effet, quand on entend le terme « mémoire », il est de moins en moins aisé de différencier s'il est question de la mémoire individuelle, collective, ou de l'histoire. Toutefois, le mécanisme de post-mémoire, identifié par Marianne Hirsch dans *The Generation of Postmemory*³⁶, présente une analyse plus détaillée de façon à expliquer ces idées sur le passé relaté par la progéniture d'immigrés. Il distingue, en conséquence, mémoire de post-mémoire en prenant soin de viser l'écart générationnel et en séparant l'histoire de la post-mémoire, en dépit du rapport personnel profondément ressenti pour la simple raison que, par définition, la mémoire trouve son ancrage dans de véritables expériences transmises. Ce faisant, la post-mémoire révèle le lien de la seconde génération par rapport aux expériences traumatiques précédant leur arrivée au monde, toutefois, en les leur transmettant si profondément, elles s'avèrent être des souvenirs proprement dit.

³⁶ Marianne, Hirsch. *Generation of Postmemory : writing and visual culture of holocaust*. Amazone, 2012.

Shérazade et Mohamed éprouvent un incontestable désir de s'enraciner en terre des origines, recouvrer une appartenance identitaire et, principalement s'en approprier d'autres, représente pour eux un projet sérieux qui tend à se dérouler par étape. Il est évident que l'ambition des protagonistes est de recomposer pleinement leur identité, de se réjouir de toutes leurs appartenances. Au moment où Mohamed, dans *CVA*, quitte le foyer familial, une autre étape commence pour lui : il regagne, en quelque sorte la chaleur de la vie de famille aux côtés de Simone et Kader, dans leur café-restaurant : « Venez à midi pour la chorba de Simone, ses amis ont pensé qu'il plaisantait, mais à l'odeur ils ont compris qu'ils mangeraient presque la chorba de leur mère, l'un d'eux a reniflé en fermant les yeux une odeur qu'il connaît bien, mais qu'il ne sent jamais dans les chantiers ni dans le béton. »(*CVA*, p.123) Cette intégration lui donne le sentiment d'exister et l'aide à vaincre la solitude longtemps endurée.

Maurice Halbwachs³⁷ oppose mémoire individuelle à mémoire collective et établit la thèse de l'étroite interaction qui existe entre elles. En effet, la mémoire individuelle dépend d'un cadre social, par conséquent collectif ; et la mémoire collective d'un groupe ne peut s'accomplir et révéler son existence que dans les mémoires individuelles. Au départ, il est nécessaire de s'interroger sur la mémoire individuelle qui est le soubassement de la mémoire collective. Lors de la rencontre avec l'Autre, les souvenirs sont déclenchés :

« Les souvenirs nous reviennent lorsque nos parents, nos amis, ou d'autres hommes nous les rappellent. On est assez étonné lorsqu'on lit les traités de psychologie où il est traité de la mémoire, que l'homme y soit considéré comme un être isolé [...] Cependant c'est dans la société que, normalement, l'homme acquiert ses souvenirs, qu'il se les rappelle, qu'il les reconnaît et les localise [...] Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent, dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurai seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les

³⁷ Elève d'Emile Durkheim, il a enseigné à l'université de Strasbourg après sa réouverture en 1919 jusqu'en 1935, il a écrit son œuvre principale, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, publiée en 1925, à Strasbourg.

reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. »³⁸

Si nous nous référons aux récits à l'étude, nous pourrions avancer que la mémoire individuelle se place d'un point de vue collectif, qui est celui d'une combinaison d'individus qui côtoient Shérazade et Mohamed. Dans *CVA*, La banlieue française est un espace de rassemblement de toute la population immigrée venue d'Algérie, du Maroc, du Portugal, d'Italie de Russie...etc. comme si instinctivement ces déracinés essayaient de retrouver là, leurs racines, une communauté métisse venue avec ses traditions, son art culinaire et sa langue. Pour tenter de rappeler les mémoires collectives, Sebbar ressent la nécessité de réunir un bon nombre de personnages provenant de pays divers. En effet, en rejoignant la pensée du sociologue Halbwachs, ce sont en premier lieu, les individus qui portent en eux la mémoire collective. Ils sont porteurs, à la fois de leurs souvenirs personnels, mais également ceux d'une collectivité, des souvenirs qui se sont consciemment imprégnés, dans leur mode de vie et leur comportement. La présence de l'Autre s'impose car elle permet de découvrir la mémoire individuelle. Leur rencontre permet de s'ouvrir sur leur passé où chacun le raconte à sa manière.

Dans *CVA* et *Shérazade*, les personnages se souviennent des événements remontant à l'enfance et qui sont gravés à jamais dans leur mémoire. La grande partie de ces souvenirs ont un lien avec les parents, c'est le cas de Driss, dans *Shérazade* : « Je vais pas y retourner, mon père quand je suis revenu chez lui, au lieu de m'embrasser comme un père embrasse son fils chez nous, il m'a attrapé et il m'a enfermé dans une chambre... » (*Shérazade*, p.52) et Julien : « Son père et ses amis passaient à la maison d'école pour le café ou le thé, les gâteaux que sa mère avait préparés ; elle savait faire aussi bien la cuisine arabe que la cuisine française. » (*Sharazade*, pp.15-16)

La mémoire individuelle se transforme en un lieu où se mêlent une multitude de pensées ayant trait à la mémoire collective. Par ailleurs, Halbwachs tente de prouver que les souvenirs personnels ne peuvent être que collectifs « [...] car nous portons toujours

³⁸ Maurice, Halbwachs. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1984.

avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas.»³⁹ Afin d'illustrer parfaitement cette idée, nous contemplons les déplacements de Shérazade dans Paris. Elle découvre la capitale en compagnie de Julien. Ces déambulations lui permettent de partager des souvenirs individuels en lui donnant des indications sur l'histoire de la ville. Pendant un échange conversationnel avec d'autres personnages, Shérazade rencontre constamment une ou plusieurs aspects de mémoires collectives (la leur ou celle des autres) « Il racontait à Shérazade les femmes du harem, l'Afrique du nord,... » (*Shérazade*, p.13) Toutefois, la confrontation des mémoires opposées peut prétendre à une problématique : c'est le cas de l'histoire de la mémoire algérienne et celle de la mémoire française.

Sebbar choisit Paris comme lieu d'action, cela nous conduit à saisir l'importance de ce lieu puisque la capitale offre un cadre collectif de la mémoire individuelle. Halbwachs ajoute que ce n'est pas uniquement les individus qui sont porteurs des mémoires collectives, dans son ouvrage, *Les lieux de mémoire*⁴⁰, Pierre Nora évoque l'expression « lieux de mémoire » Selon lui, ce sont les lieux qui sont porteurs de la mémoire collective. Symboliquement, ces lieux incarnent la présence du passé dans le présent que Nora interprète comme une manière de comprendre le passé.

Dans les récits de Sebbar, en plus de l'espace géographique (Paris), les événements et les personnages historiques, la littérature, la musique et l'architecture sont les exemples les plus saisissants et représentent le signe de la mémoire. Paris est un lieu fastueux qui suscite l'enchantement et l'extase, un espace de savoir, de confort où tout est vaste et rationalisé. C'est un espace d'art, de culture, un lieu métissé où se mêlent plusieurs origines : c'est le foyer de concentration de toute la population immigrée venue de toute part (l'Algérie, le Maroc, le Portugal, l'Espagne, l'Italie, la Russie...etc.) Ces déracinés donnent l'impression de retrouver là, leurs racines, une population métisse venue avec ses traditions, son art culinaire et sa langue.

³⁹ Ibid. 35

⁴⁰ Pierre, Nora. *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1997.

« (...) la France se métisse ...D'abord par l'Est avec les Russes, les Polonais et ça continue à cause des dissidents en U.R.S.S. et en Pologne, dans les autres pays de l'Est aussi, mais l'hémorragie est moins grave, et puis le Sud par les Italiens, les Espagnols, les Portugais et encore plus au Sud avec l'Afrique blanche et l'Afrique noire, sans compter les îles des Caraïbes et les autres encore sous domination française...Les Français de souche seront dans quelques décennies, les nouvelles minorités, dit Julien en riant et tout ça à cause de filles comme toi... - Pourquoi moi ? - Parce que c'est vous qui allez faire des enfants bicolores, des sangs mêlés, des mixtes, des coupés, des bâtards...des hybrides...» (*Shérazade*, p.191-192)

Dans la construction romanesque, l'intérêt de cette ville réside dans sa présence au long des récits à l'étude par l'entremise des renvois aux noms des rues et des places c'est le cas de : « Beaubourg » (*CVA*, p.232), « le quartier de l'Horloge » (*Shérazade*, p.135), « jardins d'Auteuil » (*Shérazade*, p.198) et « la rue du Faubourg-Saint-Denis » (*Shérazade*, p.211.)

Elle est observée comme lieu de mémoires pour la simple raison que chaque lieu cache une signification historique. Nous identifions aussi des renvois divers à des artistes : « Wagner, Tristan, Isolde. » (*CVA*, p.224)

Dans ses récits, Sebbar évoque des artistes peintres et leurs œuvres en citant des odalisques célèbres conçues par des peintres français de grande renommée, tels que Chassériau, Ingres, Fromentin, Gauguin, Delacroix, Courbet. Cependant, Parmi toutes les autres odalisques mentionnées, Sebbar décrit *l'Odalisque à la culotte rouge* d'Henri Matisse et *Les Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix, en raison de l'importance que leur accorde Julien dans *Shérazade* :

« Julien, lorsqu'ils marchaient le long des quais, parlait de la rose dans les cheveux de la femme au narguilé, du kanoun au sol entre les trois femmes, des bracelets d'or à leurs chevilles nues, de la main de la belle négresse, la fouta noire et rouge à rayures serrée sur sa croupe au-

dessous du court boléro bleu nuit, du regard de la négresse debout, sur ses maîtresses blanches et indolentes. » (*Shérazade*, p.13)

Un autre aspect de la mémoire se manifeste, c'est celui de la mémoire littéraire. En effet, Leila Sebbar mentionne plusieurs auteurs de toutes époques et toutes nationalités confondues. Nous retrouvons Ben Jelloun, Rachid Boudjedra et Mouloud Feraoun. Ces auteurs se rencontrent afin d'édifier une mémoire littéraire transculturelle. C'est le cas également pour la mémoire musicale ; nous relevons des renvois arabes tels que la grande chanteuse d'Égypte Oum Kalthoum, et occidentaux tels que Verdi, Wagner, Tristan et Isolde.

L'existence des éléments de la mémoire culturelle dans les récits sebbariens nous permet d'entrevoir un entrecroisement de ces genres artistiques de différentes origines dans une perspective de rencontre avec l'Autre, une rencontre fructueuse et innovatrice. La réunion de jeunes Occidentaux et Maghrébins dans l'art musical l'illustre parfaitement : « Krim, Basile et Pierrot s'exerçaient, dans une pièce qu'ils avaient aménagée avec des plaques de liège récupérées, à la guitare électrique, au banjo, aux percussions. » (*Shérazade*, p.40) les personnages ne font pas partie de la même culture, cependant, c'est grâce à leur rencontre que l'acquisition de l'autre culture devient envisageable.

Ces renvois organisent un réseau interculturel par le biais duquel Sebbar indique d'une part, la rencontre de différents éléments culturels (la littérature, la peinture, la musique) d'autre part, elle insiste sur l'entrecroisement de cultures distinctes (la culture occidentale et la culture orientale). La rencontre avec l'Autre se définit comme étant le rapprochement avec celui qui ne partage pas la même culture. En revanche, c'est cette rencontre qui permet de connaître la culture de l'Autre, en effet les lieux de mémoire culturelle apparaissent grâce au dialogue avec l'Autre. Sebbar atteste qu'en plus de l'histoire, la mémoire collective est à l'origine de la culture, à condition que celle-ci réponde aux aspects artistiques et intellectuels qui se réfèrent à une civilisation. Le sentiment de ne pas exister dans la société et l'histoire française, s'effectue comme une réaction et pousse les beurs à provoquer des discours débordant de souvenirs. Cette transmission caractérisée par le silence provient aussi bien de leur identité française

qu'algérienne (deux repères culturels). Nul ne peut vivre sans une véritable conscience, en effet une approche du passé permet à la génération deur d'avoir accès à des repères spatio-temporels. De surcroit, la mémoire individuelle peut, en tout état de fait, se transmettre à d'autres, engendrant une relation sociale et collective. Nous pouvons, donc parler de la conservation de la mémoire d'événements même si celle-ci n'est pas vécue directement. Il est impossible de nous acquitter d'une mémoire enjointe et collective. En conséquence, les personnages des récits à l'étude, sont imprégnés de racines culturelles hétérogènes qui se joignent en générant des identités plurielles.

1.4 L'engagement identitaire : un pas vers l'intégration

A la lecture des récits de Sebbar, nous remarquons la présence de la métaphore de l'eau : « L'eau, comme d'ailleurs tous les symboles, peut être envisagée sur deux plans rigoureusement opposés, mais nullement irréductibles, et cette ambivalence se situe à tous les niveaux. L'eau est source de vie et source de mort, créatrice et destructrice. »⁴¹ L'eau suggère une idée négative, en raison de son pouvoir de division c'est le cas de l'évocation de la Seine incarnant la symbolique du fleuve qui divise les deux rives en empêchant la rencontre de l'Autre. En effet, Sebbar parle, dans *La Seine était rouge*⁴², des événements d'octobre 1961 où un assassinat est commis contre un grand nombre d'immigrés qui se trouvaient de l'autre côté de la rive. En revanche, une interprétation opposée apparaît dans l'image de l'eau symbolisant la fusion. L'eau constitue un élément où tout s'amalgame, par le biais de cette métaphore, Sebbar aspire à unir les deux pays en tentant de tirer un trait sur le passé. Ce rapprochement aboutit à une alliance fertile donnant naissance à un pays nouveau, en voie d'épanouissement. C'est un monde nouveau qui débute après l'histoire de la colonisation française en Algérie, une prise de position rationnelle qui génère la réconciliation. Shérazade qui adhère aux deux cultures sert d'intermédiaire et contribue ainsi à l'union de l'Orient et l'Occident. Son devoir est d'offrir une identité à sa génération. Nous invoquons cette représentation dans le but de traduire le lien fusionnel entre Soi et l'Autre dans l'amour,

⁴¹ Chevalier, Jean et Alain, Gheerbrant. Dictionnaire *des symboles*. « Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres ». Paris : ED. Robert Laffont, 1969, p.377.

⁴² Sebbar, Leila. *La Seine était rouge*. Paris : ÉD. Thierry Magnier, 2003.

Précédemment étudié dans *Besoin de l'Autre* : ce sont les moments où Shérazade et Julien sont ensemble : « Il (Julien) allait prendre un bain. Souvent Shérazade qui ne quittait pas le kimono noir et blanc de la matinée, le rejoignait dans la salle de bains, s'asseyait au bord de la baignoire ou sur le bidet en face de Julien et ils bavardaient. » (*Shérazade*, p.146) La rencontre de Julien et Shérazade symbolise le contact et la fusion avec l'Autre. Dans le dictionnaire des symboles, nous retrouvons l'exégèse de l'eau :

« Elle possède par elle-même une vertu purificatrice et pour cette raison encore elle est considérée comme sacrée. D'où son usage dans les ablutions rituelles ; par sa vertu, elle efface toute infraction et toute souillure. Seule l'eau du baptême lave des péchés et elle n'est conféré qu'une fois, car elle fait accéder à un autre état : celui de l'homme nouveau. »⁴³

L'eau est présente dans les récits sebbariens et est liée à énormément d'associations, nous n'avons indiqué que les plus frappantes. Elle y est présente à travers le fleuve de la Seine (*Shérazade*, p.32)), la mer (*CVA*, p.180) et aussi à travers les ablutions (*PMF*, P.67). L'eau évoque des lieux agréables, elle est source, elle sert à arroser, à rendre la terre plus fertile, elle étanche la soif : il ya deux raisons nourricières. L'eau est un élément agréable à l'œil qui apporte du confort. Nous retrouvons dans ces textes un certain nombre de caractéristiques du locus amœnus (lieu agréable) qui offrent des vertus thérapeutiques.

L'évocation de l'eau est une vision du paradis où tous nos sens sont satisfaits. Sebbar, à travers ses récits invite ses lecteurs à outrepasser les obstacles engendrés par le passé de façon à réconcilier Soi et l'Autre. C'est un appel à la rencontre et à la fusion avec l'Autre, dans le but de créer l'homme de l'intégration et du renouvellement.

Par le biais de ses personnages, Sebbar convient d'une stratégie qui permet de se réapproprier le discours de l'Autre en offrant des visions larges concernant l'engagement identitaire. C'est une stratégie qui admet l'engagement des personnages dans des conceptions aussi bien occidentales qu'orientales : un aboutissement qui surgit

⁴³ Op.cit. p.376.

d'un nouvel imaginaire renouvelant les liens entre l'espace d'origine et l'espace naturel. De ce lien nouveau, spécialement représenté par Mohamed et Shérazade, nous assistons à la naissance d'un monde bigarré où le chemin du métissage saisit toute son exubérance.

Chapitre II

Rencontre des textes : création d'un espace de métissage

2.1 L'intertextualité : espace d'écriture et de lecture

Dans ce chapitre, il est question de mettre l'accent sur les ouvertures possibles des récits de Sebbar aux autres œuvres littéraires, sachant que son écriture est considérée comme étant écriture de l'Autre qui se caractérise par le métissage. À ce propos, Vladimire Siline atteste : « La lecture intertextuelle se réfère à l'intertexte qui n'est pas imaginaire et fournit une information objective dont la perception dépend entièrement du niveau de culture et d'éducation du lecteur. »⁴⁴ Notre intérêt est porté sur l'écriture du métissage qui découle du contact des différents textes. Ainsi, l'intertextualité met fin au mythe de la création pure, elle signale le pouvoir des textes à s'interpeller les uns des autres à travers de nombreux réseaux, Roland Barthes atteste que « 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 celle de la culture environnante. »⁴⁵ En effet, Un texte n'est jamais saisi dans l'absolu, Chaque texte se transmet grâce à la présence de textes antérieurs et au contexte où il s'introduit, Charles Bonn complète dans ce sens :

«S'interroger comme on vient de le faire sur la nature d'une parole et la correspondance de son énonciation avec l'espace qu'elle décrit, revient donc à poser le problème de sa lecture. Les textes sont écrits pour une lecture en tel et tel lieu, culturel, sociologique, géographique. Ils sont également reçus, lus, interprétés dans une diversité de lieux et d'espace tout aussi grande, et parfois imprévue. Ils entrent, enfin, dans un contexte où ils ne sont pas le seul discours proposé au public : ils ne sont en fait qu'un élément dans un concert plus vaste où chaque voix répond à l'autre et l'informe. On ne peut donc pas s'interroger sur une parole littéraire sans décrire les conditions dans lesquels elle acquiert une signification.»⁴⁶

⁴⁴ Vladimir Siline, « Le dialogisme dans le roman algérien de langue française », thèse de Doctorat nouveau régime, 1999, p.19

⁴⁵ Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. Seuil, coll. Tel quel, 1973, p.35.

⁴⁶ Charles, Bonn. *Problématiques spatiales du roman algérien*. E. N. L, 1986, p. 61.

L'écriture reproduit quasiment le métissage en adoptant l'intertextualité, elle prône la rencontre des différentes formes textuelles, il s'agit de l'interaction des textes. Grâce aux croisements des textes, Sebbar tente de produire un espace dialogique pour la communication et la formation de sens nouveaux. Ce métissage des textes signifie le métissage linguistique et culturel. Ce chapitre vise à étudier les rapports qui existent entre Shérazade et l'illustre recueil des *Mille et Une Nuits*. C'est une façon d'étudier la question de l'intertextualité comme étant un métissage littéraire et l'analyse paratextuelle qui renferme le sens du titre *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts et Le Chinois vert d'Afrique*.

Le texte est un espace où l'écrivain et le lecteur se rencontrent, un espace dialogique par excellence, étant donné qu'il installe une relation entre l'auteur créateur d'une matière matérielle, et le lecteur récepteur de cette création. Cette création ne naît pas du néant, elle est formée à partir de références intertextuelles. Charles Bonn la définit comme «le lieu d'énonciation du texte émergent, c'est-à-dire l'espace littéraire dans lequel ce texte s'épanouit, et en rapport avec lequel il acquiert le maximum de significations.»⁴⁷ Le mot « métissage » s'avère primordial en vue d'apporter des explications sur la relation dialogique qui constitue la base des rapports intertextuels. Le mot « métissage » signifie au latin « mixtus : « mélangé ». Le verbe « mélanger » veut dire : mettre ensemble (des choses) sans chercher ou sans parvenir à les ordonner. »⁴⁸

Les récits à l'étude, sont inscrits dans un panorama d'œuvres littéraires appartenant à des cultures et des époques distinctes, c'est le cas de Théophile Gautier où il indique un passage *des chroniques algériennes* extrait de son voyage en Algérie en 1843 :

« Nous croyons avoir conquis Alger, et c'est Alger qui nous a conquis. Nos femmes portent déjà des écharpes tramées d'or, bariolées de mille couleurs qui ont servi aux esclaves du harem, nos jeunes gens

⁴⁷ Ibid. p.61.

⁴⁸ Le Petit Robert de la langue française, p.45.

adoptent le burnous en poil de chameau...Pour peu que cela continue, dans quelques temps d'ici, la France sera mahométane et nous verrons s'arrondir, sur nos villes, le dôme blanc des mosquées et les minarets se mêler aux clochers, comme en Espagne au temps des Mores... »
(*Shérazade*, p.191)

Cette citation est insérée pour exprimer, d'une part, la rencontre avec l'Autre et d'autre part, l'inscription dans la stratégie du métissage entre les textes. Le plus exceptionnel, c'est la présence en force du recueil *Les Mille et Une Nuits*. Avec ce recueil, Sebbar installe le métissage à des niveaux multiples en focalisant surtout sur le thème de l'identité féminine.

L'intertextualité est un concept qui s'avère prétendre à des interprétations étendues au point de devenir une notion confuse au niveau du discours littéraire. En s'appuyant sur les travaux de Bakhtine évoquant le dialogisme, Kristeva insère ce concept en le circonscrivant dans l'usage littéraire :

« (...) le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). 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. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.»⁴⁹

En conséquence, Kristeva observe le dialogisme et l'ambivalence comme étant des notions ambiguës. Selon elle, le texte serait une réflexion découlant d'autres textes présentés délibérément ou involontairement par l'auteur du produit afin de lui attribuer une force et une consistance. Des critiques ont fourni de diverses définitions du mot intertextualité ; dans cette présente étude, nous optons pour la définition de Gérard

⁴⁹ Julia, Kristeva. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969, pp. 84-85

Genette qui a renommé l'intertextualité en « transtextualité », celle-ci obéit à un ensemble de concepts généraux que peut renfermer tout texte. L'auteur affirme que la poétique ne se limite pas uniquement au texte, en revanche, il est impératif qu'elle étudie les relations dialogiques qu'entretiennent les textes. En ce qui concerne le premier type d'intertextualité, Gérard Genette l'observe comme étant une corrélation transtextuelle entre d'autres et qu'il définit comme étant un fait d'insertion dans plusieurs textes: «Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...], et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre »⁵⁰

Genette observe deux liens (la transformation et l'imitation), la paratextualité, par ailleurs, elle se détermine par la relation que peut entretenir le texte avec son contexte textuel direct :

« Son Paratexte : titre, sous-titre, intertitre, préface, [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »⁵¹

Le texte organise fonctionnellement le réel, il s'inscrit dans un ensemble de codes spécifiques qui font que lorsque nous sommes confrontés à une œuvre littéraire, nous sommes en rapport avec d'autres œuvres.

2.2 La représentation du métissage dans les œuvres de Sebbar

La lecture de *Schérazade* nous dévoile les nombreuses formes de transtextualité qui existent dans ce récit, plus particulièrement les relations avec *les Mille et Une Nuits*. Nous recourrons, pour cela, aux deux types transtextuels : le paratextuel, et l'intertextuel. L'analyse paratextuelle nous permet de mieux expliquer le texte littéraire à travers tous les éléments tacites qui l'entourent. Cependant, parmi les éléments qui

⁵⁰ Gérard Genette. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.8

⁵¹ Gérard Genette. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987, p.15.

nous paraissent importants et pertinents à aborder dans la présente étude, nous nous intéresserons aux éléments de sens proposés par l'incipit et le titre.

« Le titre est un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. Métonymie ou métaphore du texte, selon qu'il actualise un élément de la diégèse ou présente du roman un équivalent symbolique, il est sens en suspens, dans l'ambiguïté des deux autres fonctions (...) référentielle et poétique. »⁵²

Le titre *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, nous renvoie à l'imaginaire par l'entremise du nom légendaire de la sultane des *Mille et Une Nuit*. Il est composé de trois éléments (nom propre, âge et qualifiants). Le nom de Shérazade a une fonction référentielle profondément unie à la fonction poétique et symbolique en raison de l'enchantement qui enserme le nom féérique de la sultane. Ce nom est connu par une multiplication de graphies (Shahrâzâd, Schéhérazade) qui suppose des interprétations multiples. Il annonce la jeune femme qui détient toutes les facultés : la parole, l'intelligence, l'imagination, le savoir, le désir et la conviction. L'âge de l'héroïne est situé à l'adolescence (17 ans), une époque de la vie marquée par des perturbations physiologiques et psychologiques. L'univers vers lequel est porté l'adolescent, à cette période de son histoire est un monde qui n'est pas objectif, il croit à la toute puissance de son amour et de sa foi. Sa pensée est obsédée par des images latentes. L'imagination a une force fabuleuse, elle établit l'union du Moi et de l'univers, elle est puissante au point de pouvoir rendre indiscernable, à certains égards, le réel et l'irréel. « L'adolescence est aussi une période de rupture où le jeune abandonne certaines identifications pour en choisir de nouvelles »⁵³; elle se définit par l'incertitude et l'errance. Une seconde information est donnée par le titre sur l'âge de Shérazade qui, tout au long du récit est en proie d'aventure. De plus, les traits physiques (Brune, frisée) se traitent conjointement. En effet, La couleur brune est une couleur ténébreuse et réceptive correspondant à la terre des origines. La nature des cheveux frisés représente

⁵²Christiane, Achour et Simone, Rezzoug. *Convergences critiques*. Alger : OPU, 2005, p.30

⁵³ Edmond, Marc. *Psychologie de l'identité soi et le groupe*. Belgique : DUNOD, 2005, p.21

les origines africaines. L'auteure a opté pour ces deux qualificatifs dans le but de rappeler les origines de Shérazade. Les yeux verts indiquent un signe physique qui signifie le renouvellement. Pour Sebbar, cette couleur est propre à l'Islam ; elle correspond à l'Orient qui vénère cette couleur. Nous retrouvons la couleur verte aussi bien dans les yeux de Shérazade que ceux de la femme qui figure dans la représentation picturale de Delacroix : « Elle remarqua que la femme de gauche appuyée sur un coude, les jambes repliées sur la fouta rouge et dorée, avait les yeux verts.- Mais c'est vrai. C'est incroyable! Mais oui. Tu as raison. Elle a les yeux verts. » (*Shérazade*, p.13) D'une part, Ces yeux renvoient à l'Orient et suscitent des réactions inopinées : « Elle l'avait regardé tandis qu'il avançait vers ses yeux » (*Shérazade*, p.11), d'autre part, nous retrouvons les yeux verts dans la chanson d'Eddy Mitchell : « Pierrot a mis un disque au juke-box ça s'appelle les Yeux couleur menthe à l'eau. C'est Eddy Mitchell qui la chante. » (*Shérazade*, p.260)

Subséquemment, le titre arbore l'organisation du récit autour d'une image féminine portant le même nom. Ce titre se réfère au célèbre recueil des *Mille et Une Nuit* qui unit le monde oriental au monde occidental. Le contraste des yeux clairs associé à la couleur brune de la peau provoque l'idée du métissage.

Quant à *Le Chinois vert d'Afrique*, le titre est porteur d'un message. Il désigne le héros du roman, un jeune garçon à l'âge critique (l'adolescence) dont la généalogie provient de deux continents différents (Asie et Afrique). Un Chinois appartenant à l'Afrique, deux races coexistent dans un même titre. La disposition des mots sur la page de couverture en deux lignes superposent Chinois et Afrique. Une interprétation se dégage à la lecture du texte : "Chinois" car le héros a hérité les yeux bridés de sa grand-mère vietnamienne, "d'Afrique parce que son grand père est algérien," Vert", personne dans l'histoire n'aurait pu l'expliquer, pas même les copains de Mohamed qui avaient inventé ce surnom : « Les garçons de la bande l'appelaient le chinois vert d'Afrique, ils trouvaient ça drôle et quand il avait demandé pourquoi vert ? Personne n'avait su s'expliquer « c'est venu comme ça..., avait dit Amar, on trouve que c'est bien avec vert c'est tout. » (*CVA*, p.59) Aussi, le vert pourrait-il faire référence à l'Islam. Sebbar affirme que « le vert c'est la couleur de l'Islam, les petites filles étaient habillées en

vert. C'est une couleur des étoffes de l'orient, avec le rouge et le jaune d'or. Et c'est ma couleur préférée. »⁵⁴

A ce titre, il est à prendre comme énoncé connotatif. Cet énoncé est illustré dans le roman par tout ce qui renvoie à l'Asie, à l'Islam et à l'Afrique. Le titre relève du champ sémantique du lieu, il dégage une toponymie représentée non seulement par les noms des lieux géographiques proprement dits, mais aussi par des termes dont la connotation est une géographie sociale et psychologique. L'incipit, pour Andréa Del Lungo, est : « Un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur. Il est également le lieu de la mise en place d'une complexe stratégie de codification et d'orientation du texte ainsi que sa lecture, de séduction et de production d'intérêt. »⁵⁵

Dans *CVA*, Le récit commence par une descente des forces de l'ordre chez Mohamed et se termine par une autre expédition policière sur les mêmes lieux ; entre les deux épisodes, Mohamed a mis le feu au cabanon et s'est enfui. Entre les sept chapitres du roman, nous retrouvons isolé sur une page un passage de la course du jeune garçon. D'une part, cette course est continue puisque d'un chapitre à l'autre, l'enfant poursuit un geste commencé plus tôt : « il embrasse le pain, le glisse dans la poche et se remet à courir. » (*CVA*, p.107) « Il a faim, il grignote le morceau de pain dur, ramassé tout à l'heure » (*CVA*, p.153), d'autre part cette course est décomposée en sept mouvements qui prennent de l'ampleur à mesure que l'on avance dans l'histoire de Mohamed. Par ailleurs aucun lien logique ne relie la course à cette histoire. Il apparaît donc que la structure du récit dans *CVA*, n'est pas simple. Le choix d'un récit non linéaire correspondrait chez l'auteur à un désir d'éveiller le lecteur en le déroutant. A ce propos, Alain Robbe Grillet avance :

« Dans le récit moderne, on disait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus, il n'accomplit plus rien. Et c'est sans doute ce qui explique cette déception qui suit la lecture d'un livre aujourd'hui [...] autant il y avait quelque chose de satisfaisant dans un

⁵⁴Leila, Sebbar « La langue de Leila SEBBAR » in <http://www.citrouille.net/iblog/B1936346772/c8742208255/E1803618811/index.html>

⁵⁵ Andréa, Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit ». Paris, Poétique n°93, 1993.

destin même tragique, autant les plus belles œuvres contemporaines nous laissent vides, décontenancés. »⁵⁶

Le premier chapitre de *Shérazade* est particulièrement présentatif, il est observé comme l'incipit du roman. L'auteure fournit des informations sur la première rencontre de ses protagonistes. Le premier chapitre s'engage par un entretien entre Shérazade et Julien à propos du nom de l'héroïne en référence à la sultane des *Mille et Une Nuits*. Sebbar laisse entrevoir, par la suite au lecteur, la description du foulard que porte Shérazade en guise de déguisement pour dérouter les policiers. En multipliant les indices pouvant renvoyer à une idée générale sur le récit, l'auteure aide le lecteur à dégager des effets de sens et à focaliser sa réflexion sur le rapport qu'entretiennent les deux personnages féminins : Shérazade et Shéhérazade. C'est une focalisation qui conduit le lecteur vers une probabilité : Shérazade évoquerait la représentation moderne de la sultane.

2.3 Le métissage textuel spécifique à Shérazade

L'étude de *Shérazade* dévoile la présence du glorieux recueil des *Mille et une nuits*, cette étude nous amènera à relever et à identifier les différents types de coprésence que nous organiserons en deux genres d'intertextualité : la référence et l'allusion qui sont cachées et non littérales. La référence est explicite : elle oriente le lecteur vers des pistes bien définies telles que le titre, le nom des personnages ou la présence d'une situation particulière, alors que l'allusion est implicite et non littérale. Le récit de *Shérazade* nous divulgue la présence d'une remarquable référence au conte des *Mille et Une Nuits*, par le biais de la répétition de ce titre. C'est le cas également de la référence à des situations particulières notons-le dans le passage suivant :

« Il se rappela la soirée grotesque organisé et financée par un grand couturier au Palace. [...] 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

⁵⁶ Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Essai, 1963, p.19.

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.» (*Shérazade*, p.194)

Sebbar décrit, dans ce passage, une scène semblable aux majestueuses soirées qui se déroulaient au palais des *Mille et Une Nuit*. La présence des princesses portant des bijoux de valeur et des robes longues traduit la noblesse de ce temps-là. C'est le cas aussi de la ressemblance de Shérazade avec « ... La fille du grand vizir sous un palmier...Je rêve... » (*Shérazade*, p.124) l'allusion qui admet « ... à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas. »⁵⁷ Dans le récit à l'étude, ce genre d'intertextualité correspond aux contes arabes : « Mais c'est quoi, ce nom-là, c'est pas d'ici, disaient les Français qui n'avaient jamais entendu parler des fameux contes arabes. » (*Shérazade*, p.72).

Les Mille et Une Nuits raconte l'histoire du roi de la Chine et de l'Inde : le roi Shahzeman, monarque de Samarcande en Perse invite son frère Shahriar. Avant son arrivée chez son hôte, il rebrousse chemin et surprend son épouse en compagnie d'un esclave. Cette trahison provoque chez Shahriar un sentiment de haine à l'égard de toutes les femmes, il décide alors de prendre, chaque soir, une nouvelle femme à qui il tranche la tête le lendemain. Shéhérazade, la fille du vizir, prend la décision de se lier au roi dans le but d'arrêter cet effroyable drame. Son stratagème se résume à des histoires qui charment le roi et qu'elle interrompt à un moment captivant, la décapitation est reportée au lendemain. Le roi reconnaît ses abus après mille et une nuits et Shéhérazade est proclamée reine. A partir de là, Shéhérazade se transforme en mythe littéraire.

Le récit de *Shérazade* se résume à la fuite d'une jeune adolescente de la maison parentale. Elle se trouve, de ce fait, à Paris à l'affut d'une liberté et d'une identité. Elle est hébergée dans un squat qui lui permet de faire la rencontre de jeunes, toutes régions confondues. Son séjour au squat coûte à Shérazade un affrontement de situations

⁵⁷ Pierre, Fontanier. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968, p.125.

inextricables, la poussant à errer afin d'échapper à la police tout en poursuivant ses objectifs.

Ainsi, nous assistons à une structure du roman qui affirme une accointance entre le récit enchâssant et les récits enchâssés, par le biais de l'usage de l'alternance textuelle.

2.4 Entre Shéhérazade et Shérazade

Cette analyse consiste à démontrer comment Sebbar a procédé à l'incarnation de l'image de la sultane des contes des *Mille et une nuits*, de façon à attribuer au personnage Shérazade une certaine épaisseur ; en d'autres termes, nous choisirons de procéder au relevé des traits typiques de chaque personnage, à savoir, Shéhérazade et Shérazade. L'étude sémiologique du personnage nous permet de découvrir cette image. Philippe Hamon observe le personnage comme étant un signe linguistique : un signifiant et un signifié, le premier révélant une image mentale du son et le second est doté d'un contenu sémantique. Dans son article, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Hamon remarque trois catégories de signes dans lesquelles nous classerons de façon simultanée ou en alternance Shérazade :

« Le personnage comme un signe, [...] c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques. [...] On peut, très sommairement, distinguer trois grands types de signes : Les signes qui renvoient à une réalité du monde extérieur [...]. On peut les appeler référentiels. Les signes qui renvoient à une instance d'énonciation, [...] ou les « embrayeurs » Les signes qui renvoient à un signe disjoint du même énoncé [...]. On peut les appeler globalement anaphoriques. »⁵⁸

A la lumière de cette citation, nous déduisons que le personnage est divisé en trois catégories : personnage embrayeurs, personnages anaphores et personnages

⁵⁸ Philippe, Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Poétique du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1977, p. 28.

référentiels, d'après la classification du signe linguistique. Ce faisant, Shérazade correspond à la troisième catégorie qui rassemble, selon la taxinomie de Philippe Hamon:

« Les personnages historiques (Napoléon III dans les Rougons-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'amour, la haine...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés. »⁵⁹

Cette taxinomie renvoie à des représentations établies par la culture à laquelle ils se rapportent. Ainsi, Nous enregistrons un nombre considérable de personnages historiques et plus précisément de personnages féminins s'accordant avec le nom de Shérazade, renvoyant le lecteur à la catégorie de femmes révolutionnaires : « Il en avait écrit plusieurs, une par jour, avec un nom différent chaque fois : Rosa, Kahina, Olympia, Suzanna, Leïla, Roxelane, mélangeant ainsi, à l'insu de Shérazade qui ne connaissait aucune de ces femmes célèbres, révolutionnaires. »(*Shérazade*, p.103)

Une opposition binaire est dévoilée par l'auteure, dans *Shérazade*, c'est celle de la femme traditionnelle qui s'oppose à la femme moderne. Tout au long du récit, elle défend les droits de la femme et exprime sa révolte contre l'opinion traditionnelle. Cette opinion est divulgué dans le passage suivant : « Les familles de colons ne favorisaient pas beaucoup les études des filles à cette époque là. Elle avait appris comme toutes les écolières du village colonial à coudre, à broder, à entretenir une maison et une basse-cour, à cultiver le jardin attenant à la maison de ferme. » (*Shérazade*, p.16) A travers *Shérazade*, Sebbar tente d'installer une opinion nouvelle et surtout moderne. En effet, Shérazade est mise en scène afin de revendiquer les droits de la femme :

« Pierrot qui n'avait rien dit, cita les combattantes vietnamiennes et algériennes, d'autres aussi qui avaient participé à des guerres de libération et qui, à l'indépendance, s'étaient retrouvées privées de la liberté et de l'égalité pour lesquelles elles s'étaient battues...Shérazade siffla d'admiration : « - Vous en savez des choses... si vous avez le

⁵⁹Ibid. p. 28.

pouvoir un jour, ce sera super pour les femmes. Je vais me battre pour ça. » (*Shérazade*, pp. 45-46)

Notons ici que Sebbar construit une association amplement étroite entre Shérazade et les femmes ayant guerroyé et laisser leurs traces aux côtés des hommes. Indubitablement, Shérazade est considérée comme l'un des personnages féminins glorifiés qu'on évoque le plus. Son prénom est renvoyé à la sultane du glorieux recueil: « - Vous vous appelez vraiment Shérazade ? - Oui. -Vraiment ? C'est ...c'est tellement ...Comment dire ? Vous savez qui était Schéhérazade ? -Oui.- Et ça ne vous fait rien ? - Non.- Vous croyez qu'on peut s'appeler Shérazade, comme ça ?... » (*Shérazade*, p.7) Les deux personnages aspirent au même objectif qui se résume à défendre les femmes contre toute forme de servitude. Le choix de la sultane est porté sur la relation des contes ; ce stratagème permet de persuader le sultan à renoncer à l'horrible jugement qu'il éprouve à l'égard des femmes. A travers son errance, la jeune beurette lutte pour une condition meilleure de la femme. Elle se distingue cependant, de la sultane des nuits par l'ellipse de la syllabe « hé » de son prénom, la syllabe qui reflète son identité orientale. C'est une ellipse qui annonce l'écart réel séparant les deux personnages. Par ce procédé, Sebbar aspire au dépouillement du mythe de Shéhérazade, dans l'espace de l'Autre.

Grâce à la permanence, l'ingéniosité et l'intensité de la parole de Schéhérazade, le sultan et le lecteur sont transportés dans des espaces fantastiques, ceci amène à poser les questions d'ordre existentiel. Par le biais de ses contes, Shéhérazade éduque le roi afin de lui faire découvrir la réalité des femmes. Par ailleurs, Sebbar met, en permanence, Schérazade en état d'écoute «Schérazade l'écoutait » (*Schérazade*, p.85) la jeune exclue n'a pas le verbe facile, nous nous étonnons toujours de ne pas saisir cette parole qu'aurait dû cultiver Shérazade.

Les deux œuvres présentent une divergence ainsi, dans le célèbre recueil, c'est Shéhérazade qui forme et éduque l'époux violent, en proie d'impulsion et limité en matière d'amour pour qu'il « atteigne avec celle qu'il a élue, ce monde qui contient tout

: joie, beauté, désir et possession de l'absolu. »⁶⁰ A contrario, le choix de Sebbar est porté sur Julien, un homme qui a pour mission de former Shérazade, une jeune adolescente exclue de l'espace qui l'a vu naître. Cet égarement à travers ses rencontres avec elle et ses initiations à l'amour et au patrimoine oriental perdu. Leïla Sebbar affirme :

« J'invente une moderne Shérazade, née de l'Afrique du Nord coloniale, dans une maison d'Aulnay-sous-Bois, fugueuse que Barbe Bleue aurait enfermée dans le cabinet des curieuses et égorgée, aussi inculte que la sultane des Mille et Une Nuits est savante, aussi rusée et raconteuse d'histoires. Avec Shérazade, je retrouve la mémoire de l'Orient, le mien, je le sais, elle aussi. »⁶¹

Par le biais du récit de Shérazade, Leïla Sebbar tente de rapprocher le monde oriental et le monde occidental au niveau des personnages et du texte. Ce parallèle conduit à la réconciliation. Cette nouvelle alliance aspire à la fertilité et à l'épanouissement de la société. C'est la naissance d'un monde nouveau. Shérazade incarne les deux cultures, elle contribue ainsi à rapprocher entre l'Orient et l'Occident. Son devoir est d'offrir une nouvelle identité à la génération beur.

⁶⁰ Pellat, Charles et Aboul-Hussiein, Hiam. *Schéhérazade personnage littéraire*. Algérie : Ed. SNED, 1976, p.84.

⁶¹ Leïla, Sebbar. *L'Orient, ma rêverie*. 2004, pp.55-59, in http://clicnet.swarthmore.edu/Leïla_sebbar/virtuel/orient.html

Chapitre III

Lecture et réception de l'écriture sebbarienne

3.1 Le métissage comme thème essentiel de l'écriture sebbarienne

Une stratégie thématique peu courante est fournie par le texte sebbarien. L'écriture qui semble, au départ, équivoque divulgue après l'avoir étudié son axe essentiel : le thème principal est l'écriture du métissage. Cet axe essentiel emprunte un éventail de thèmes qui s'enroulent, dans une oscillation alambiquée, autour de lui afin de le corroborer et de le dissimuler au lecteur, incapable d'y accéder lors de la première lecture. Cet éventail de thèmes provient de l'emploi intensif de la relation intertextuelle de *Shérazade*, *CVA* et *PMF*. Ces textes assemblés de différentes manières : la contestation et la référence adoptent la fonction d'adjuvant thématique à l'axe essentiel du métissage. Les personnages des trois ouvrages de Sebbar sont le produit du métissage. Shérazade incarne le métissage des lieux : algérienne, ayant pour pays de naissance la France. Mohamed vit le métissage des origines : il est de grand-père algérien et de grand-mère vietnamienne et le personnage de *PMF*, vit le métissage de l'espace. Les quêtes de ces personnages sont semblables : quête des lieux des aïeux, besoin de réintégrer les lieux des origines. Le métissage annonce d'abord l'identité double. Il annonce l'appartenance à deux cultures en supposant sa revendication. Sur le plan scriptural, ce schème du métissage se traduit par la présence de ces deux mondes spécifiques à l'identité. Outre ce sentiment d'exil, de déchirement et de différenciation, l'écriture du métissage permet à des êtres issus de culture et d'origines différentes de se rencontrer. Cette écriture est un espace doté de désir et de rencontre de ces mondes qui sont éloignés, en raison de ces différences culturelles ordonnées empêchant ainsi l'amour, et semant la division et la haine. Cette identité n'est autre qu'un Métissage, une tension bienfaisante menant à des lieux de vie et d'interdépendance.

L'écriture de Sebbar évoque cette dimension du métissage grâce, essentiellement, à Shérazade et à Mohamed qui s'agitent entre deux espaces de vie et d'identité. Cette écriture s'inscrit en dehors des frontières intimement définies en exhortant sous forme de textes ses récits qui, dialoguant entre eux, peuvent l'inscrire dans une masse littéraire où tout élément de son brassage identitaire le pousse à échapper à son origine première.

3.2 L'espace visible : une voie déroutante

Les récits à l'étude ne présentent pas les événements selon un ordre chronologique, en raison de l'introduction des ruptures temporelles. En effet, Le récit intègre les anachronismes les plus divers et les événements ne sont pas narrés dans l'ordre où ils se sont effectivement déroulés. Nous pouvons citer le phénomène de «dystasie» Selon Barthes où il affirme que : « la complexité du récit peut se comparer à celle d'un organigramme capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant.»⁶² Dans *CVA*, deux histoires se tissent. La première est celle vécue par le personnage principal « Mohamed » qui symboliserait l'enfant de l'histoire algérienne et vietnamienne (anciennes colonies françaises) et qui vit en banlieue parisienne. Le personnage serait en position d'envahisseur :

« Vous ne savez pas que la profession est infestée ...je dis bien infestée, des rats qui nous rongent .On est colonisé dans le taxi .Vous avez pas remarqué ? Ça se voit à l'œil nu [...] de plus en plus c'est des bougnoules, des chinetoques ... ça se reconnaît non ? les basanés ,les jaunes ,quelques nègres ,des antillais surtout ,ceux-là ils disent qu'ils sont Français et ils nous marchent sur les pieds ,à l'aise [...]les Français ,y en aurait plus, plus du tout ,plus un seul , ça deviendrait la minorité. » (*CVA*, p.251)

La seconde est celle de la grand-mère de Mohamed "Minh" symbole de l'histoire algérienne et vietnamienne, elle est à l'origine de l'union des deux colonies françaises. En effet, pendant la guerre d'Indochine, Minh épouse Mohamed (le grand-père du héros) et vit sur la terre de son mari : l'Algérie, elle ne reviendra plus dans son pays natal:« Minh est de là-bas, elle dit qu'elle ne veut pas y retourner, elle mourra au village de Mohamed, on l'entertera près de lui.» (*CVA*, p.77) Les deux histoires se nouent et se confondent, d'une part, Mohamed vit le présent, d'autre part Minh lui transmet le passé de ses aïeux. Cette situation nous indique que l'histoire des deux

⁶² Barthes, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Art. Cité p.46, communication N° 8, 1968

personnages constitue deux maillons d'une même chaîne dans le temps. L'organisation du récit dans *CVA* fait défaut au modèle quinaire. En effet, nous n'assistons pas à une transformation d'une situation à l'autre, c'est la raison pour laquelle il nous est difficile de dégager la structure du récit qui est dans le désordre. A cet effet, Yves Reuter affirme que: « Si tout récit obéit à ce schéma, l'important n'est pas de le retrouver mais d'analyser comment il s'incarne de manière originale dans tel ou tel roman.»⁶³

Le lecteur éprouve un égarement lorsque l'ordre de la fiction n'est pas respecté. En général, c'est le cas des romans qui combinent plusieurs récits minimaux où nous assistons à un incipit dynamique. C'est en d'autres termes une façon de plonger le lecteur dans une histoire déjà commencée sans préliminaires : Quand Mohamed rentre chez lui au chapitre II tout est en ordre : « Il pousse la porte, personne n'est entré. Souvent il pense qu'un jour ...mais ce soir tout va bien. Tout est en place. » (*CVA*, p.31) Alors que nous avons assisté au chapitre I à la saisie de ses trésors : « La mise sous séquestre accomplie dans les règles, les cartons recensés, il reste à dresser le procès verbal complet de ce début d'affaire. Il va falloir procéder à l'inventaire, répertorier chaque objet, l'inscrire et le décrire.»(*CVA*, p.12) Ces allers-retours poussent le lecteur à une lecture active. Cette structure est passionnante car elle incite à une déconstruction / reconstruction pour mieux la saisir. L'histoire est un ensemble d'analepses qui doivent nous faire comprendre le début et la fin.

Le récit commence ainsi par une descente des forces de l'ordre chez Mohamed et se termine par une autre expédition policière sur les mêmes lieux ; entre les deux épisodes, Mohamed a mis le feu au cabanon et s'est enfui. Entre les sept chapitres du roman, nous trouvons isolé sur une page un passage de la course du jeune garçon. D'une part, cette course est continue puisque d'un chapitre à l'autre, l'enfant poursuit un geste commencé plus tôt, « il embrasse le pain, le glisse dans la poche et se remet à courir.»(*CVA*, p.107) d'autre part, cette course est décomposée en sept mouvements qui prennent de l'ampleur à mesure que nous avançons dans l'histoire de Mohamed. Par ailleurs aucun lien logique ne relie la course à cette histoire.

⁶³ Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Ed. Nathan, 2000, p.4.

Il apparaît donc que la structure du récit dans *CVA*, n'est pas simple. Le choix d'un récit non linéaire correspondrait chez l'auteur à un désir d'éveiller le lecteur en le déroutant. Le récit de Sebbar ne présente pas les événements selon un ordre chronologique, en raison de l'introduction des ruptures temporelles. En effet, le récit intègre les anachronismes les plus divers et les événements n'ont pas été narrés dans l'ordre où ils se sont vraiment déroulés. Nous pouvons citer le phénomène de «dystasie» qui, selon Barthes affirme que : « La complexité du récit peut se comparer à celle d'un organigramme capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant.»⁶⁴

Dans les vingt cinq premières pages de *Shérazade*, si nous procédons à la rectification de l'ordre narratif nous ne retenons que le présent du récit, en reconstituant un décor suffisamment commun de rencontre ayant comme toile de fond l'exotisme. Par ailleurs, c'est pertinemment la perturbation qui soustrait le texte à une autre lecture : la primauté qu'on accorde à *Shérazade* est dissimulée laissant place à Julien qui est l'unique personnage ayant un patronyme. En conséquence, il sera l'unique personnage à bénéficier d'une épaisseur spatio-temporelle assez importante : nous savons tout sur lui (activités, aspiration, attirance, lieux de vie et antécédents familiaux).

La chronologie que nous pouvons reconstruire n'est pas donnée : elle subit une multiplication d'analepses et de prolepses, incitant le lecteur à emprunter des raccourcis devenant la tâche même du roman ; les objets stimulent des mots qui traduisent les actions et les sensations et, lorsque cette réactivation est temporairement épuisée, l'histoire centrale reprend le dessus : *Shérazade/Julien/Pierrot*, c'est le cas de l'intérêt que porte Julien pour les boucles d'oreille de *Shérazade*. Ceci nous permet d'associer la page 68 à la page 92.

Nous remarquons dans le même ordre d'idées, que la relation entre le titre et le contenu du chapitre n'est pratiquement jamais en adéquation. Les titres forment à eux seuls un autre texte, ils sont en contre-point et refusent de communiquer la suite des événements de la même façon que *Shérazade* refuse d'emprunter les chemins ordinaires.

⁶⁴ Barthes, Roland. *Op.cit.*

Il s'agit de « la technique de l'escamotage »⁶⁵ visant à mimer la manière de vivre de la jeune adolescente. Ces titres nous incitent à pousser la lecture en trois directions qui se résument aux personnages, aux espaces, à la fois, géographiques et culturels.

Les personnages sont présentés dans un embrouillement de bouts de vie ; ils se côtoient, s'accompagnent quelquefois, se croisent rarement, en suivant la triangulation classique qui réunit deux hommes et une femme : Pierrot, Julien et Shérazade. Après apparaissent les différents personnages, jaillissant les uns des autres à la manière des poupées russes.

On détermine les personnages principaux et les espaces symboliques dans les analepses : le présent du récit est constamment écarté au profit de l'avant dans une perspective d'écriture nostalgique : un espace naturel qu'on ne peut découvrir et qu'on tente de restituer grâce aux mots et aux images.

« Shérazade est un carrefour, sans échangeur. Elle est la seule à naviguer d'un espace à l'autre (un peu comme le petit prince et ses planètes...) : facettes multiples et non contradictoires de la jeune émigrée dont le point commun est la marginalité :

-marginalité culturelle : exotisme rétro de Julien qui veut fixer Shérazade dans un monde dépassé. Ce qu'elle refuse.

-marginalité sociale, au squatt

-marginalité économique : les petits boulots

-marginalité familiale : une fois le départ accompli, la reprise de contact est impossible. »⁶⁶

Dans ces récits, ces bouleversements de l'ordre sont mis au service de la construction de l'exclusion qui est à l'origine de la structuration du roman. Mohamed, Shérazade et le protagoniste de *PMF* errent en allant vers des lieux inconnus à la conquête de soi et de leur image inscrite ou à inscrire dans leur univers.

⁶⁵ Achour, Christiane et al. *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature féminine algérienne de langue française*. Collectif sous la direction de Christiane Achour, Alger : Ed. Enag, 1991, p.192.

⁶⁶ Ibid. p.192.

L'errance naît incontestablement de l'espoir de se découvrir. Elle conduit sans aucun doute vers ce «nulle part ailleurs» de l'espace du dedans : espace invisible que nous continuons à poursuivre sans pour autant se lasser. L'errance ici constitue un moyen qui permet au «je» de se construire.

Dans l'écriture de Sebbar, l'espace du dedans apparaît comme une issue de l'errance. L'espace du dedans de Shérazade génère l'ambition d'atteindre le lieu, le pays originel et sa mutation. Toutefois, il demeure le lieu, en tout état de fait, de la combinaison des précédents textes qui permettent d'illuminer le chemin de la jeune beur. L'espace du dedans se résume ici à deux espaces intérieurs : celui de Shérazade et de son double. Il y aurait une autre errance celle de la traversée textuelle. Une autre traversée textuelle est faite par la narration annonçant le mouvement comme une voix contre la réclusion et la marginalisation des exclus.

Dans *CVA*, Mohamed est libéré vers la fin du récit. Mais au lieu d'explorer l'espace extérieur, il poursuit sa quête de l'espace intérieur. Il continue son errance intérieure à travers les souvenirs qu'il amasse telles que les photographies. Cette visite assez invraisemblable, trouve sa justification dans cette quête intérieure. En fuyant de chez lui, Mohamed passe la nuit chez un copain, puis les nuits suivantes, dans un wagon de train stoppé définitivement sur les rails tronquées d'une gare désaffectée. Ensuite il découvre le cabanon des jardins ouvriers. C'est alors que Mohamed est persécuté par la police et une petite milice des pavillons. Pendant cette course/poursuite, il rencontre des hommes et des femmes qui accompagnent ses errances.

Quant à *PMF*, le début et la fin du roman sont marqués par l'arrivée du fils et son départ pour une énième fois. Son absence aura duré approximativement deux ans et demi. Entre l'arrivée et le départ du fils s'écoule un temps difficile à mesurer et à situer. Nous pouvons toutefois, affirmer qu'il n'excède pas les quelques heures pendant lesquelles le fils déguste du café et du thé à la menthe accompagnés de gâteaux aux amandes arrosés de miel, tout en conversant avec sa mère. L'insistance avec laquelle la mère invite son fils à la rejoindre dans la cuisine, pour éviter que ses tomates ne brûlent, laisse croire qu'il s'agit du moment de la préparation d'un repas, mais sans préciser lequel. Toute l'action relatée se passe dans un cadre spatial fixe, à savoir, la cuisine d'un appartement de banlieue, entre l'arrivée du fils et son départ qui aura duré

quelques heures. A l'instar d'une pièce de théâtre, les deux personnages occupent la scène, en se déplaçant à peine et en échangeant des paroles. Le dialogue qui constitue presque la totalité du roman est en réalité un quasi-monologue : la mère est, en effet, beaucoup plus volubile que le fils, celui-ci se contente de répondre de manière très laconique, quand ce n'est pas la mère qui répond à ses propres questions.

Nous observons à la fin des récits une volonté de s'emparer de l'espace extérieur. C'est une description qui prend une voie particulière. En effet, le fait de voir un objet, un personnage ou une pratique provoque inévitablement une digression. Une fois la digression finie, le processus similaire est répété et prend la tournure de focalisation/digression ce qui est égal à stimulation/réaction. Ce «va-et-vient» incessant est un passage de l'espace visible à l'espace du dedans.

3.3 Le mouvement comme thème essentiel de l'écriture sebbarienne

Nous avons jugé utile d'aborder le sens de l'errance qui caractérise le mouvement, comme l'écriture, «l'errance s'articule d'emblée sur la notion d'espace.»⁶² En effet, l'errance au sens propre du terme se définit par « la création d'un parcours sans objectif, non orienté dans l'espace.»⁶³ Elle renvoie à une double étymologie : « errer c'est d'abord aller ça et là sans but, mais aussi marcher (*illinere*) ; puis à partir du XIIIe siècle, errer a pour principale signification l'idée de se tromper. »⁶⁴

L'"errance" est donc devenue un mythe créé par l'imagination. Elle deviendra récit de voyage. « L'errance », dans les romans de Sebbar, présente une connotation positive qui se matérialise dans la quête. Elle est perçue comme une quête qui tend à connaître la vérité de l'identité. Cette signification de "l'errance" renvoie à la notion d'identité recherchée par les uns, subie par les autres.

⁶² Momar, Désiré Kane. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. Les carrefours mobiles, l'Harmattan, 2004, p.40. Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé par Joyce Aïn (dir.), *Errances. Entre dérives et ancrages...*, Erès, Toulouse, 1996.

⁶³ D'après le Littré, « errer » vient du latin *itinerare* qui a donné *errare*, aller de côté et d'autre, à l'aventure, en ancien français, il prend le sens de « se tromper dans quelque doctrine ».

⁶⁴ Maurice, Blanchot. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, p.35.

Le mouvement ou l'errance génère l'idée de voyage comme moyen de connaissance qui permet à l'être d'atteindre la compréhension qui enrichit l'esprit et qui transforme la vision de la vie. Ici, le voyage nous conduit aux portes du mythe et met en place le dialogisme en confrontant une parole neuve permettant le contact utopique amplement recherché par le texte. L'écriture de Sebbar repose sur l'idée essentielle selon laquelle, l'Orient s'est transformé en lieu d'intolérance, de violence, allant jusqu'au fanatisme et donc du rejet de l'Autre. Face à cette réalité macabre, s'oppose l'écriture du mouvement dans cet espace de l'inertie et de l'absence de la femme. Il s'agit d'une écriture qui avance afin de vaincre la mort en optant pour la marche ou pour la parole :

« C'est ma conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particulier, où j'ai su que j'étais une femme dans l'exil, c'est-à-dire toujours 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. »⁶⁷

Nous sommes face à l'espace d'émergence de l'écriture de Sebbar qui se caractérise par le mouvement des femmes dont la parole si nous nous référons à l'auteure qui s'exprime par le témoignage dans le but d'exprimer ce qu'elle a de plus spécifique : les voies de la fiction.

Le mouvement/errance devient alors le refus indiscutable des espaces clos, espace de l'assujettissement des exclus : au lieu d'être enfermés dans des espaces parfaitement identifiés, Shérazade, Mohamed et le protagoniste de *PMF* préfèrent s'ouvrir sur le mouvement.

3.4 L'itinéraire textuel et épaisseur du personnage

Les protagonistes apparaissent avant tout comme des personnages qui manquent de consistance. Shérazade ne possède qu'un amour pour l'Algérie que Julien lui a inculqué, des fragments de souvenirs d'enfance et une vie d'exclue au squat en

⁶⁷ Leila Sebbar et Nancy Hustone. *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*. Paris : Balland, 1985, pp.29-30

compagnie de Pierrot. Mohamed suit un trajet, quête et conflit à travers une aventure. Sans liberté, il affronte un destin préétabli où diverses déterminations pèsent sur lui. Le fils, dans *PMF* a besoin d'amour maternel, les sentiments qu'il éprouve pour elle l'animent par des passions. En conséquence, comment ces personnages acquièrent-ils de l'épaisseur ?

L'épaisseur des trois protagonistes des récits, est à l'origine de nombreuses traversées textuelles et par voie de conséquence de ces voyages accomplis avec le narrateur à l'intérieur des textes, ceci offre aux personnages de l'être. Cette traversée textuelle valorise la lecture interactive aboutissant à l'intertextualité qui devient une pratique en vue d'accéder à la connaissance.

En puisant dans le thème de la recherche identitaire, Sebbar focalise son écriture sur le «sacré» que nous retrouvons dans l'histoire de Shérazade. Le «sacré» s'exprime à travers les arbres qui produisent des signes relatifs au pouvoir de Dieu. Dans *Le fou de Shérazade*(troisième tome de la trilogie), l'olivier relève de la sacralisation, il n'est plus considéré comme étant une chose ordinaire mais exprime la sacralisation cosmique. Il est présent dans les trois religions monothéistes. L'Évangile, par exemple use de l'olivier et de son huile dans l'art culinaire et dans les rituels religieux. Ces différents écrits ancrent parfaitement les œuvres de Sebbar dans la culture française, et représentent une réalité différente, extérieure à l'espace d'où elle émerge. Ils exhortent donc le lecteur à accomplir un voyage marqué essentiellement par ce regard de l'Autre et de son espace exprimés dans les questions existentielles. Il est question de révéler la tension de l'écriture sebbarienne vers cet espace qui manque : l'Algérie inscrite sous le signe du manque qui nourrit l'écriture et lui donne de l'épaisseur. Le pays natal comme symbole de l'identité et comme espoir qui vit de son non achèvement se transforme en un espace mythique.

3.5 L'écriture comme espace d'expression de l'identité plurielle

L'identité a fait l'objet de nombreux débats dans des domaines multiples. Elle peut être examinée de différentes manières, comme, à titre d'exemple l'appartenance à une communauté sociale. Psychologiquement, l'identité de l'individu est définie à partir de la communauté à laquelle il adhère. Ce faisant, l'individu se demande forcément à

quelle communauté sociale il appartient. En psychologie, Tajfel nous montre que l'identité d'un individu est déterminée par rapport à son appartenance à une communauté sociale, en effet :

« Les êtres humains comparent les comportements et les valeurs des uns et des autres. Cette comparaison leur permet de catégoriser les individus en groupes sociaux qui partagent les mêmes comportements et valeurs. De plus, elle permet aux individus de s'attribuer une identité sociale. »⁶⁸

Leila Sebbar se proclame écrivaine française, en revanche, elle est native d'Algérie, d'un père originaire d'Algérie et dont la langue maternelle est l'arabe. Elle nie son appartenance à l'Algérie pour le simple motif que sa mère est française et que le français demeure sa langue maternelle. Ce faisant, nous pouvons déduire que Sebbar a choisi d'appartenir à la société française.

Sur ce choix, le père de Sebbar n'est pas à blâmer. En effet, à l'issue de ses études, l'auteure choisit Paris pour s'installer et projette de ne plus retourner en Algérie. Si nous nous référons aux travaux de Kristeva, nous considérons que l'identité est exprimée, aussi, consciemment ou inconsciemment. Nous avons le pouvoir donc de nous positionner par rapport aux autres, à savoir le choix du discours et de la langue afin de convenir d'une identité qui prend en considération la diversité des positionnements du sujet, de sa relation à l'Autre dans un cadre du déséquilibre social :

« L'éloignement, de son lieu, [...] et de son groupe d'appartenance, permet à l'exilée, grâce à la réflexion et à la définition de son identité, de s'en rapprocher. En effet, L'identité se construit lors de l'expérience de la différence, lorsque celle-ci résonne chez l'individu et fait miroiter« l'autre » qui se trouve à l'intérieur de soi »⁶⁹

⁶⁸ Tajfel, Henri. *Social identify and intergroup relations*. Cambridge University Press, 1982, p. 18.

⁶⁹ Julia, Kristeva. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988, p.9.

Leïla Sebbar, essayiste, nouvelliste, romancière, a publié pendant longtemps, un nombre considérable de textes d'une grande diversité. Comme nous l'avons déjà cité, elle est née d'un mariage mixte (mère française et père algérien). Sebbar ne parle pas la langue de son père : ce thème sillonne son œuvre en tissant autour de la langue de multiples problématiques. Sebbar raconte dans *Je ne parle pas la langue de mon père* (récit autobiographique), l'histoire du père vue à travers les yeux de sa petite fille (Leïla Sebbar). En ayant recours à ses souvenirs d'enfance, l'auteure tisse son récit en combinant deux matières : le réel et l'imaginaire. En choisissant des mots, elle emploie ceux qui réfèrent à l'aspect culturel, identitaire et religieux de son père. Tout en évoquant la culture, l'identité et la religion de sa mère, symbole de la France. Ce choix n'est que la résultante de son ambivalence (à cheval entre deux cultures), Sebbar a connu deux langues : le français appris dès l'enfance et l'arabe simplement entendu. C'est une différence qui nous permet de dévoiler un autre aspect de sa personne. En effet, pendant son exil et bien des années après avoir quitté l'Algérie, Sebbar finit par se rendre compte de sa différence par rapport aux autres à commencer par son père et tout ce qui en découle. Dans cette perspective, Kristeva évoque la nécessité de la différence et le besoin de l'Autre dans la construction de soi. Cet Autre est nommé « L'étranger » : « L'étranger nous habite. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. L'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons étrangers. »⁷⁰

A partir de là, Sebbar commence à ressentir cette différence qu'elle éprouve à l'égard de son père, et c'est de cette manière qu'elle se considère comme étant étrangère à lui et tente de découvrir les raisons de cette différence. En fin de compte, cette différence est perçue du côté de la langue paternelle où elle est incapable de s'exprimer. Elle cherche à comprendre cet Autre qui la concerne directement, en plus de l'exil, Sebbar s'intéresse à cette part d'altérité. Du côté de l'anthropologie, Stewart Hall se joint à l'opinion de Kristeva en proposant que « l'identité se construit dans la différence de l'Autre. »⁷¹

⁷⁰ Ibid. p.66

⁷¹ Hall, Stewart. *Who needs « identify »?* Dans S.Hall & P.Du Gay (Eds), *Questions of Cultural Identify* (pp.1-17). Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1996, p.45.

Julia Kristeva ajoute que le départ et l'instabilité vécus par l'étranger, sont finalement liés aux sentiments de perte, de douleur et de défi. Ces sentiments traduisent une « blessure secrète, souvent inconnue de lui même, qui propulse l'étranger dans l'errance. »⁷² L'acte d'écrire se transforme en un espace où l'auteure peut contrecarrer son inquiétante étrangeté. L'écriture serait à l'origine d'un pouvoir qui saisit le pays des aïeux dans sa totalité, un pays qui existe grâce aux mots. Le processus scripturaire devient un recours pour l'exilé afin de procéder à la résurrection et la réinvention de sa ville natale par l'entremise de l'écriture. Dans l'acte d'écriture, précise Mario Goloboff, « L'illusion de la conquête d'un territoire devient présente, le territoire lui-même devient présent; tout ce qui était avec soi dans le lieu primitif est récupéré, tout ce qui était loin retourne à sa place, et celui qui était absent retourne à son giron. »⁷³

Le texte devient alors l'attachement obstiné du scripteur à sa terre puisque l'exil est tout d'abord la perte d'un espace qui est manifesté par l'incursion presque obsessionnelle du passé dans l'acte d'écriture. Si le passé devient un pays d'où nous avons tous émigrés, le fait que la réalité de l'exilé s'établit dans un espace qui diffère de son passé lui rend cette perte encore fragile. Quand l'exilé pense à l'avenir, c'est souvent un passé réinventé qui ressurgit. Suite à cela, Sebbar a révélé : « Ce qui m'intéresse, c'est la dynamique passé/présent. »⁷⁴ Pour l'exilé, le caractère épars des fragments de souvenirs les rendent plus précieux et plus expressifs.

Comme toute expérience créatrice, nous constatons que l'expérience de l'écriture est une fois de plus profondément attachée à celle de l'exil. On élabore les romans dans la transhumance, ceci donne l'impression que l'écrivain, est naturellement un être déplacé, exclu, distant par rapport à sa langue originelle. Il est prouvé que le déracinement, l'isolement et la distance sont favorables à la création artistique, ce travail complexe de création se réalise à partir de la sensation d'absence. Vis-à-vis du pays d'origine, Juan José Saer montre que l'étranger ressemble à un limbe, un observatoire, il est donc clair « [...] qu'après un certain temps, l'exilé flotte entre deux mondes et que son inscription dans les deux est fragmentaire ou intermittente.

⁷² Julia, Kristeva. Op.cit. p.13.

⁷³ Mario, Goloboff. *Paroles d'exil*. Magazine littéraire N° 221, juillet- août 1985, p.45.

⁷⁴ Maya, Larguet. Article paru dans *La Nouvelle République* du 08/12/2005.

Si la complexité de la situation ne le paralyse pas, cette vie double peut être enrichissante. »⁷⁵ L'exil est, en conséquence, synonyme de déchirement, de malheur mais également aptitude à écrire, une chance pour celui qui possède le don de profiter de ce dualisme, ce contraste ; Joyce et Kafka nous démontrent combien la transhumance est capable d'enrichir le développement d'une œuvre. En rejoignant cette idée, Salman Rushdie atteste en parlant des exilés: « Notre identité est à la fois plurielle et partielle. Parfois, nous avons l'impression d'être à cheval sur deux cultures; et parfois d'être assis entre deux chaises. »⁷⁶ Toutefois même si cet espace demeure confus et instable, il ne s'agit pas d'un territoire désert pour un écrivain. A supposer que la littérature consiste proportionnellement à découvrir de nouveaux aspects de manière à comprendre la réalité, ainsi une fois encore, l'éloignement et l'immense ouverture géographique sont en mesure de fournir à l'exilé de tels aspects. Chez Sebbar, l'exil se réfère à l'écrivain Mohammed Dib, l'enfant de l'Algérie colonisée qui a abandonné sa patrie et sa langue en vue d'édifier, sous d'autres cieux, sa production littéraire : « Les fils qui sont partis, les fils qui ont abandonné les femmes à la maison natale, ces fils seraient morts de mélancolie s'ils n'avaient eu la certitude que les femmes vivent [...] C'est pour elles qu'ils écrivent des livres qu'elles ne liront jamais. »⁷⁷

Leïla Sebbar exprime son engagement à ceux-là : « Je suis la fille de ces fils qui écrivent des livres si loin de la maison qu'ils ont quittée pour n'y plus revenir et, parce qu'ils sont partis, parce qu'ils ont subi l'épreuve du passage pour tous les autres, nous écrivons, j'écris. »⁷⁸ Le passage précité a généré une écriture à la recherche d'une identité, des origines, d'un espace d'appartenance. Dans cette optique, Ivanic conforte l'affirmation de Leïla Sebbar : « écrire constitue donc un processus de construction identitaire. Les écrivains se positionnent par le fait même d'écrire. »⁷⁹ Ivanic ajoute « Dans cette construction identitaire, le discours porte à la fois des valeurs sociales et incarne l'interaction sociale. »⁸⁰

⁷⁵ Juan José, Saer. *Paroles d'exil*, p.47.

⁷⁶ Salman, Rushdie. *Patries imaginaires*. p.22.

⁷⁷ Jean, Laurenti. Article paru sur *Le matricule des anges*. N° 052, avril 2004.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ivanic, Roz. *Writing and identify: the discorsal construction of identify in academic writing*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 1998, p.28.

⁸⁰ Ibid.p.104

Sebbar nous dévoile, dans son récit autobiographique, deux sociétés diamétralement différentes l'une de l'autre, une société conservatrice dont les coutumes sont honorées par un peuple qui s'insurge en voyant des jeunes filles habillées de manière « extravagante ». Une autre société permissive est rappelée simultanément, et dont les us et coutumes diffèrent de la première. Nous assistons ainsi à la cohabitation de deux sociétés à une période délicate, justifiée par la présence de deux éléments : un dominant et l'autre dominé, à une époque où la langue qui prend le dessus est celle du dominant. Ivanic observe, de surcroît, trois formes de l'identité de l'auteur : le soi autobiographique, le soi discursif et le soi comme auteur. En ce qui concerne le concept du soi autobiographique, Ivanic soutient que cette forme identitaire est reliée aux origines et au vécu de l'auteur. Par ailleurs, le soi discursif est lié aux caractéristiques du discours des multiples textes créés par l'auteur, et du coup révèle les identités de celui-ci en relation directe avec la situation sociale dans laquelle les textes ont été produits. Et enfin le soi comme auteur divulgue la voix de l'auteur par le biais de ses tendances, ses jugements et ses convictions. La voix de l'auteur est déterminée par le pouvoir que l'écrivain s'octroie concernant la source du contenu de ses textes. Dans l'affirmation qui suit, Sebbar nous éclaire sur la récurrence de ses trois thèmes : la langue, l'exil et la guerre:

« 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.»⁸¹

⁸¹ Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, *Table ronde des écrivains : Littératures du Maghreb*, Mai 2005, No 57, pp, 431-442.

En rappelant les valeurs de la société du patriarcat, Leïla Sebbar cite la langue, les us et coutumes, la religion spécifique à cette société. Sebbar est fortement imprégnée de cette société ; ceci se justifie par son vécu en Algérie coloniale durant la période enfantine, et parce que l'Algérie est son pays d'origine. En général, les écrits de Sebbar disent l'exil, la mémoire et la guerre. A cheval, entre deux rives opposées, (l'Orient et l'Occident), la première représentant le père et la seconde représentant la mère. En allant de la thématique de la double appartenance un large paradigme s'est créé chez Leïla Sebbar, exprimant l'errance, l'incompréhension et la dualité :

« J'ai besoin de cette dualité, c'est une dualité croisée ce n'est pas une dualité parallèle. C'est le croisement qui fait qu'il y a du conflit, ou qu'il y a de l'amour. Et moi je suis née d'un croisement, je suis née de l'amour entre deux personnes qui n'auraient jamais dû se rencontrer finalement.»⁸²

La représentation acquiert des significations psycho-sociales. C'est un concept par lequel on indique la manière dont une personne ou une communauté imagine des réalités sociales. Serge Moscovici propose la définition suivante:

« Les sujets comprennent et interprètent différemment la situation dans laquelle ils se trouvent et ne se comportent pas de manière semblable devant une procédure qui reste identique. Ils sont plus performants quand leur représentation est en concordance avec l'exercice qu'ils ont à faire, moins quand elle ne l'est pas, ils s'organisent selon leur représentation : hiérarchiquement quand la tâche de créativité est vue comme résolution de problèmes, non hiérarchiquement quand la tâche de résolution de problème est vue comme tâche de créativité. »⁸³

Le conflit par ailleurs, prend des significations psychologiques, c'est une expression d'exigences internes inconciliables telles que le désir de représentations opposées et plus particulièrement des forces pulsionnelles antagonistes.

⁸² www.citrouille.net/Algerie/Sebbar.htm consulté le 16.08.2013.

⁸³ Moscovici, Serge. Psychologie sociale. Paris, Ed.PUF, 1984, p.358.

En somme, le conflit de représentation est une image confuse et instable que nous nous faisons du monde qui nous entoure. Cette question a été abordée comme esthétique, comme résultante et comme manque.

3.6 L'écriture sebbarienne et le contexte sensoriel

En ce qui concerne le cadre qui fait appel aux sens, et dans lequel se place la communication de Leïla Sebbar, nous décelons deux niveaux : les sensations, à la fois, physiques et psychiques. Dans un de ses essais, l'auteure établit un rapprochement entre le travail d'écrivaine à celui d'une ménagère:

« Pour une femme qui écrit, les obsessions ménagères se trouvent transposées dans sa pratique d'écrivain. L'emploi du temps, de l'espace, du corps domestique, les gestes pour corriger, dégraisser, ranger, mettre et remettre en place, harmoniser, les manières qui accompagnent ces gestes, on les retrouve exactement chez la ménagère et chez l'écrivain. La production finale sera différente dans la forme et la fonction de l'objet, mais la similitude dans l'ordonnance du matériel graphique pour le livre, ou du matériel ménager pour la maison est frappante lorsqu'on y regarde de près. Par ailleurs, les effets du travail d'écriture, pour celle qui a accompli les gestes appropriés suivant le rituel imposé à elle-même, la ménagère ou l'écrivain, qui a travaillé et organisé le travail, rituel dépendant des humeurs et des principes de la maîtresse d'œuvre. »⁸⁴

Ce rapprochement nous semble captivant, dans la mesure où il combine l'acte d'émancipation de l'écriture à un univers qui réduit la femme aux tâches ménagères et à l'éducation des enfants (société patriarcale où l'homme domine tout). À cet égard, n'oublions pas que dans ses récits, Sebbar défend la cause féminine. Elle rétorque assurément l'idée d'une dénonciation explicite des situations qui risqueraient de provoquer une polémique ; elle refuse l'idée d'influencer le lecteur, elle opte

⁸⁴ Brigitte, Lane «Travail de ménagère, travail d'écrivaine» (1986), http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/ecrivaine.html, le 21 novembre 2004

considérablement pour un lecteur clairvoyant. Toutefois, elle affirme, « Je ne 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. »⁸⁵

Il est certain que l'obstination avec laquelle elle dénonce la situation pénible des jeunes beurs et leurs parents immigrés, est à la base d'une critique amplement plus rigide que l'aurait transmis un ouvrage polémique. Dans le cas de *Shérazade*, elle rappelle les conditions ardues des jeunes beurettes, à cheval entre deux cultures, elle retrace l'affranchissement de Shérazade et elle évoque le fait que la jeune héroïne recherche son identité au Moyen-Orient. Suite à ces faits, nous pouvons affirmer que le récit de *Shérazade* transmet des idées féministes de l'époque moderne. En effet, la fille ose se défaire de tous les interdits qui pèsent sur elle, elle fuit le domicile parental, l'école, le pays, elle ira jusqu'à vivre pleinement son amour pour Julien dans une liberté sans limite. Cependant, tous ces actes d'émancipation ne sont pas uniquement des tentatives de fuir l'autorité des hommes, mais en priorité des tentatives de s'affranchir de tout afin qu'elle conquière l'espace de l'« entre-deux » flou et incertain, aussitôt arrivée, elle pourra s'y retrouver. Quant au rapprochement de l'acte d'écriture aux travaux ménagers, il se trouve que Leïla Sebbar l'a favorisé en vue de mettre l'accent sur l'extraordinaire travail que les deux univers si opposés, imposent à la femme. Selon elle, la condition *sine qua non* de toute écriture se résume à un outillage de travail avantageux qu'elle amoncelle des mois durant. Il est à noter que dans les deux cas mentionnés, il s'agit bel et bien d'un travail manuel. Leïla Sebbar ajoute qu'elle a une prédilection pour l'écriture de ses textes à la main, c'est une façon pour elle d'être proche des mots :

« Le bloc de papier blanc et lisse est posé en travers de la table, le stylo Parker noir à côté du bloc. J'aime écrire à la main et que la plume glisse, très vite, très longtemps sur la surface pleine de la page, presque sans marge. Je ne tape pas à la machine. Je ne veux pas apprendre. Je tiens à cet archaïsme, comme une ménagère qui se sert encore d'un moulin à légumes manuel alors qu'on lui a offert un robot-Marie efficace et rapide. Comme si j'étais plus près des mots, plus près de la matière

⁸⁵Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

avec ce vieux stylo ordinaire dont la plume s'est usée du côté gauche parce que je n'arrive pas à le tenir droit. »⁸⁶

En ce qui concerne le cadre sensoriel, nous pouvons affirmer que l'acte d'écriture provoque chez Leïla Sebbar des émotions physiques et psychiques : le travail d'écriture lui offre l'occasion pour qu'enfin la France et l'Algérie puissent se réconcilier. Si elle persiste à attribuer une part primordiale au passé dans son œuvre, c'est afin d'explorer l'impact de cette incursion de l'Autre dans l'histoire et afin de reconnaître la dynamique des rapprochements qui en découlent. A ce propos, Michel Laronde avance :

« Son point de départ à elle n'est pas le groupe homogène, mais des individus qui, après avoir vécu la colonisation et les affrontements avec l'Autre colonial, subissent le déracinement des migrations et, surtout, les conflits entre les générations, dont la réalité n'est plus partagée. »⁸⁷

Tous les livres écrits par Leïla Sebbar ne suffiront pas à amoindrir cette souffrance : une division marquée dans la chair. C'est l'écriture considérée comme mécanisme de remémoration qui mène l'exilée à réintégrer son passé qui s'avérait perdu, sans oublier qu'il est constamment obsédé par la recherche des origines. Cependant en parallèle, ce passé lui permet de découvrir que d'une manière ou d'une autre, cette obsession est vaine. Leïla Sebbar use de l'acte d'écriture en vue de franchir les portes du temps perdu, et afin que le passé revienne dans son état originel sans aucune modification causée par les distorsions de la mémoire. Elle reconnaît qu'en vérité, elle écrit des récits de mémoire et sur la mémoire. Sa représentation demeure fragmentaire, et elle ne peut recouvrer son univers que dans des miroirs brisés.

⁸⁶ Brigitte Lane. Op.cit.

⁸⁷ Michel Laronde. *Leïla Sebbar. Autour des écrivains maghrébins*. Paris : Éd. L'Harmattan, 2003, p.133.

Conclusion partielle

Notre analyse de la dernière partie a démontré que les récits à l'étude sont des romans d'exil et de dialogue avec l'Autre. D'une part, la rencontre de Soi avec l'Autre se manifeste par l'exclusion, le doute, l'inimitié, ce qui conduit à l'errance, à la perte et à l'abandon. D'autre part, la confrontation de Soi avec l'Autre stimule l'ouverture, le respect de la liberté d'autrui, le renouvellement et surtout la fusion.

L'écriture Sebbarienne puise sa richesse grâce à la rencontre de l'Autre qui se voit comme un autre individu, fidèle à sa mémoire individuelle et collective, sa langue et sa culture ; l'écriture/remémoration admet que l'auteure consolide et atteigne ses objectifs autant au niveau du texte qu'au niveau des personnages. Par la présence et la comparaison des multiples textes qui touchent aux multiples périodes, Sebbar exprime son ambition d'outrepasser la dialectique de Soi et l'Autre et de fournir à ses lecteurs un nouveau regard mais cette fois-ci plus optimiste. La symbiose entre le Moi et l'Autre participe à dépasser les blessures nées des rivalités interculturelles. Cette symbiose ne s'inscrit plus dans la souffrance et la perte ; mais dans l'échange et l'enrichissement.

Ainsi, avec la réconciliation, il est primordial de dépasser toutes les frontières, culturelles et religieuses afin de se préparer à la fusion avec l'altérité. La fusion avec l'Autre peut être certes pénible, puisqu'elle relève d'un conflit, mais créatrice, puisqu'il peut en naître quelque chose de nouveau : l'avenir en commun.

Conclusion générale

La représentation du beur dans l'œuvre de Sebbar est celle du beur qui, en voulant s'assimiler à l'Autre, à l'occidental, au Français en l'occurrence, préserve son identité.

A la première lecture des trois romans, nous nous apercevons qu'il s'agit de personnages-beurs qui ne soulèvent pas de problèmes de désolation, de dépaysement ou de déchirement, encore moins de déculturation ou d'acculturation mais qui aspirent à une identité métisse. L'univers de création de Leila Sebbar s'inscrit dans une donnée de métissage et « d'entre-deux ». Son écriture et sa thématique révèlent l'exil, le passé colonial de l'Algérie, le mélange de races et par voie de conséquence de cultures, la nostalgie des origines. L'ambivalence grinçante de la relation entre la France et l'Algérie et les générations issues de l'émigration.

Un bon nombre de spécificités font de l'écriture de Sebbar, une écriture du regard qui explore l'univers romanesque. En effet, au fil de son œuvre s'avère, de manière excessive la fascination pour la photographie. Les écrits de Sebbar reconstituent des fragments de mémoire et des débris d'exil. Ainsi, en dévoilant d'autres voix que la sienne, elle s'est engagée à attacher les deux rives de la Méditerranée.

L'œuvre de Sebbar traite de la confrontation entre l'identité et l'altérité dans le paradoxe. Ne trouvant pas sa place dans la société française, Mohamed, le personnage principal du roman *Le Chinois vert d'Afrique*, se met à courir dans un monde qui le persécute. Sa figure est celle du délinquant qui vient de fuguer du domicile parental. Cette situation est vécue comme une ségrégation systémique qui définit une structuration des opportunités selon des origines. En vue de dévier un discours stéréotypant le beur, il vaudrait mieux se défaire de la tendance à vouloir mettre tous les beurs sous une même étiquette.

Le second roman *Parle mon fils, parle à ta mère*, traduit le désarroi du protagoniste qui se cache derrière son mutisme avalant les paroles d'une mère volubile. Ce roman offre des retours sur des événements passés, tels que la vie au bled et l'arrivée en France, mais le plus important de cet espace est représenté par les grandes superficies parcourues par le fils et dont il fait le récit à sa mère. Récits de rêve et d'évasion qui lui permettent de voyager à son tour, par la pensée, sans bouger de sa cuisine et au milieu des odeurs d'oignon brûlé, de tomate, de café et de gâteaux au miel. Le héros ne fait pas

d'effort pour s'intégrer dans la société française, il est étranger à sa famille, à l'amour, à la vie, en somme à tout.

Le roman de *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* conçoit ce rapport comme harmonieux. Shérazade partage le même espace que les Français, et cette harmonie au sein de son entourage à savoir le cercle d'amis, en ce sens que l'union des deux communautés, française et maghrébine, laisse entendre la dynamique du croisement indispensable des personnages et des lieux ; croisement qui produit le surprenant. C'est là où le discours se donne, vis-à-vis du problème du métissage. L'exil et l'errance sont affrontés par les héros : il est question du lieu de l'accomplissement, de la fusion et de la création d'une identité nouvelle qui provient de la rencontre de deux cultures en coexistence.

Les trois romans de Leila Sebbar sont intimement liés par la thématique de l'émigration et de l'exil avec une évolution très nette vers une mise en fiction des marginaux en France, mais aussi et surtout par la technique narrative qui caractérise l'écriture de Leila Sebbar. Cette dernière adopte une progression à thèmes croisés. A partir du thème générique de l'espace s'est construit un vaste paradigme, chez Leila Sebbar, ouvert au discours de l'exil, de l'étrangeté, de l'errance, de l'exclusion et de la fugue, indices du malaise des enfants de la deuxième génération et leur refus du ghetto qui les étouffent. Face à l'angoisse existentielle, la question ontologique est appréhendée dans le sens de l'universalité, ouvrant la voie au cosmopolitisme. Dès lors, la littérature est pensée et perçue en termes de métissage, de croisement, d'hybridation qui secouent le mythe de la pureté. C'est là une vertu des littératures hors-frontières renvoyant à une problématique spatiale, une problématique de la double appartenance.

Or, la dialectique de la double appartenance et aussi une dialectique de la double exclusion qui fonctionne à la fois dans le champ linguistique et dans le champ culturel : culturellement, Leila Sebbar est française. Pour la langue, elle parle et écrit en français mais elle pense et ressent en arabe. C'est une coïncidence partielle entre double exclusion et double appartenance générant le lieu d'une identité ambiguë. L'auteure affirme que ses romans ne sont pas son identité mais la thématique littéraire découle de

la recherche identitaire. C'est cette situation de croisement multiple qui intéresse Sebbar et qui nous a intéressé par la même occasion dans notre travail.

Sebbar se trouve dans une position un peu particulière : ni algérienne, ni beur mais française. Cependant, elle n'accepte pas de choisir entre deux identités mais essaie de se créer un autre espace, celui de l'identité de traverses où les écrivains sont à cheval sur plusieurs cultures.

A travers l'étude de l'exclusion dans les œuvres de Leila Sebbar, nous avons présenté les diverses manifestations de l'exclusion décrites dans les trois romans en nous focalisant sur l'analyse des éléments qui renforcent le concept d'exclusion. Nous avons également analysé les stratégies scripturales qui arborent l'exclusion et spécifient les textes sebbariens pour arriver enfin à l'écriture comme espace de réintégration qui se matérialise dans les représentations de l'intégration du beur dans la société française.

La démarche que nous avons adoptée nous a permis d'examiner l'abondance des pérégrinations qui ont permis aux héros d'atteindre les lieux les plus marginaux où l'on parvient à retrouver les enjeux idéologiques et sociaux du destin du beur : les mouvements physiques des exclus prétendent aux mouvements idéologiques. Notre recherche nous a révélé que les œuvres des corpus à l'étude forment une chaîne littéraire comprenant l'histoire et permettant au lecteur de reconsidérer les liens profonds qui unissent la France à ses anciennes colonies. Nous avons pris le parti de montrer comment le discours des personnages sur un passé ressuscité est pris en charge par certaines formes de la démarche narrative. Nous avons approché l'écriture sebbarienne qui propose des personnages sillonnant les limites d'une poétique de l'entre-deux : une écriture qui puise sa richesse dans la division des cultures. Cela nous a menés à réfléchir sur les assises de l'identité « beur » qui tente de s'exprimer en vue de se construire. Nous avons pris le parti de démontrer la capacité des héros-exclus à s'imposer l'intégration en optant pour la déconstruction des oppositions binaires établies grâce aux marques culturelles opposées. Les personnages, à cheval entre deux espaces recouvrent leurs chemins dans un univers qui les exclut sans s'éloigner de leurs origines et sans pour autant s'y enfermer. C'est une construction/reconstruction de l'identité. Il s'agit d'une génération qui se positionne entre deux visions opposées : d'une part, la quête de ses racines et par voie de conséquence de son identité ; et d'autre part, la rencontre avec l'Autre et du coup le passage au métissage et à l'altérité.

L'écriture de l'exclusion remet en cause le dynamisme des rapports que les héros tentent d'entretenir avec les discours qui se font sur eux en incluant toutefois une interprétation de l'histoire en rapport avec les origines et l'Histoire. Les exclus sebbariens sont porteurs d'une identité nouvelle, ils aspirent à une nouvelle culture qualifiée d'homogène mais cette fois-ci sous le signe de l'hétérogénéité. Nous sommes face à une nouvelle représentation contestant l'enlisement des discours imposants. La construction de l'identité des protagonistes réside dans l'acceptation des origines algériennes, en conséquence nous allons vers une clairvoyance de l'Autre, celui de l'Occidental. L'instabilité spatiale des exclus nous éclaire sur l'acquisition d'une identité plurielle : l'auteure, en se basant sur le modèle de l'adolescent exclu nous suggère l'image d'une jeunesse à cheval entre deux espaces et deux cultures antinomiques. Il s'agit d'une image modifiée des enfants de l'immigration maghrébine. L'écriture Sebbarienne trouve sa richesse dans le contact de l'Autre qui se voit comme étant différent avec sa langue, sa culture et sa mémoire ; l'écriture ressuscite la mémoire et permet à l'auteure d'aboutir à ses objectifs tant sur le plan des personnages que sur le plan du texte. L'écriture se transforme en un espace de soi où se libère le signe à inscrire dans l'entre-deux et c'est dans cet espace que se propose une réserve qui alimente l'écriture faite de quête constante où nous retrouvons et découvrons la pensée de la véritable identité des protagonistes.

De ce fait, en raison des espaces multiples, de l'errance endurente et invincible et de l'exil absolu que l'on songe à inscrire le soi comme recherche du mouvement vers la réalisation de soi. Ainsi, l'exil devient le projet d'un être à la recherche d'une identité. Les adolescents, à l'étude, ambitionnent à recouvrer la réconciliation avec eux-mêmes et à disculper les attitudes infligées à leur égard.

Si nous venons à accepter la notion d'une identité n'étant pas attachée au passé, nous parviendrons à aboutir à une idée exacte, celle d'une identité étant en devenir. L'espace de « l'entre-deux » symbolise le juste milieu là où nous pouvons avoir le teint basané et les cheveux frisés tout en étant occidental. Un espace où des ouvertures, des mentalités coexistent et alternent entre elles, à la quête d'un espace de paix et surtout de liberté où les personnages se réconcilieraient avec, à la fois, leur Moi et l'Autre.

Sebbar procurerait des visions plus larges en termes d'engagement. Les textes dévoilent un mécanisme par lequel surgit un imaginaire naissant qui secouerait les liens entre la périphérie et le centre. Dans ce lien nouveau, incarné particulièrement par les protagonistes des récits à l'étude, l'obscurité remplacerait la lumière de l'époque révolue où la lueur occidentale et coloniale brisait les perspicacités d'une société hétérogène, bariolée et où la finitude troublait les mécanismes de connaissances, de découvertes et de métissages.

Ce qui est incontestable est que l'exil est une source et une ressource, d'un foisonnement qui se mesure à l'existence de l'inspiration de Leïla Sebbar, mais est-il inépuisable ? Celle qui estime être comme étant une écrivaine française avec en elle de l'Algérie et de la France, l'Algérie de son père et la sienne également, assure que son écriture révélera des histoires de mémoire et d'exil où chaque texte offre un fragment un tant soit peu long, elle affirme qu'elle n'écrira plus pour la simple raison qu'elle n'aura rien à dire. S'agirait-il du silence d'une écrivaine qui aura su associer sa propre histoire à la grande Histoire ? L'histoire d'une époque où l'exil n'est pas considéré simplement comme étant l'abandon du lieu natal mais sa disparition, en effet, le monde qu'on sacrifie est condamné à mourir, inévitablement.

Il nous paraît approprié de questionner les formes de l'écriture de l'immigration de l'époque contemporaine. Il reste à creuser davantage dans le champ de cette littérature qui met en lumière la situation des beurs en France. Ces textes proposent l'articulation, à la fois, complexe et intéressante de la seconde génération issue de l'immigration en France.

Bibliographie

Corpus étudiés

- SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982.
- SEBBAR, Leïla. *Parle mon fils, parle à ta mère*, Paris : Stock, 1984.
- SEBBAR, Leïla. *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris : Eden 2002.

Œuvres de l'auteure

- SEBBAR, Leïla. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* avec Nancy Huston. Paris : balland, 1985.
- SEBBAR, Leïla. *Le Silence des rives*. Paris : éditions 1993.
- SEBBAR, Leïla. *Le fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1994.
- SEBBAR, Leïla. *La Seine était rouge*. Paris : édition Thierry Magnier, 2003.
- SEBBAR, Leïla. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard, 2003.
- SEBBAR, Leïla. *Mes Algéries en France*. Bleu autour : 2004. (Récits)
- SEBBAR, Leïla. *Mon père*. Montpellier : Chèvre- feuille étoilée, 2007. (Récits)
- SEBBAR, Leïla. *La jeune fille au balcon*. Paris : Seuil, coll. Point Virgule, 2001. (Nouvelle)
- SEBBAR, Leïla. *Soldat*. Paris : Le Seuil, 1999. (Nouvelle)
- SEBBAR, Leïla. *L'ombre de la langue* parue dans *L'ombre - a sombra, Sigila*, revue transdisciplinaire Franco-portugaise sur le secret. Paris : automne hiver, 2005, Gris-France.
- SEBBAR, Leïla. *L'Orient, ma rêverie*. Paris : nouvelle parue dans *Sigila*, 2004, Gris-France
- SEBBAR, Leïla. *Mon cher fils*, Elyza, 2008.
- SEBBAR, Leïla. *L'arabe comme un chant secret*, Bleu autour, 2010.
- SEBBAR, Leïla. *Les Femmes au bain*, Bleu autour, Collection D'un Lieu L'autre, 2006.

- SEBBAR, Leila. *Marguerite*, Folies d'encre, éd. Eden, 2002.
- SEBBAR, Leila. *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*. Thierry Magnier, 1999.
- SEBBAR, Leila. *Le Silence des rives*, Stock, 1993.
- SEBBAR, Leila. *Le Fou de Shérazade*, Stock, 1991.
- SEBBAR, Leila. *J.H cherche âme-sœur*, Stock, 1987.
- SEBBAR, Leila. *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985.
- SEBBAR, Leila. *Fatima ou les Algériennes au square*, Stock, 1981.

OUVRAGES THEORIQUES

- ACHOUR, Christiane et Simone REZZOUG. *Convergences critiques*, Alger : OPU, 2005.
- ACHOUR, Christiane et Amina Bekkat. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*. Blida Ed : Du Tell, 2002.
- ALBERT Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Éd. Karthala, 2005.
- ANGENOT, Marc. *Un état du discours social*. Montréal : Préambule, 1989.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de français. Rabelais au moyen âge et sous la renaissance*. Paris : Éd. Gallimard, 1982.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte* Paris : Ed. Seuil, tel quel, 1973.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Ed. Seuil, 1972.
- BEGAG, Azouz. *L'Intégration*. Paris : Éd. Le Cavalier Bleu, Coll. « Idées reçues », mars 2006.
- BEGAG, Azouz et Abdellatif Chaouite. *Écarts d'identité*. Paris : Ed. Du Seuil, 1990.
- BERQUE, Jacques. *La dépossession du Monde*. Paris : Seuil, 1964.
- BIET, Christian. *Exclusion et marginalité ou l'art de témoigner de son temps dans la littérature et dans l'actualité*. Paris : Ed. Gallimard-jeunesse, 1996.
- BONN, Charles. *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*. Paris : Hachette, Le livre de poche, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 1980.
- BRAHIMI, Denise (s. la dir. de). *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*. Paris : Minerve, 1992.

- BRAHIMI, Denise et Gabriel, BELLOC. *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française : de 1945 à nos jours*. Paris : CILF, Delagrave, 1986.
- BRAHIMI, Denise et Gabriel, BELLOC. *Maghrébines. Portraits littéraires*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- DEJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala, 1994.
- DÉJEUX, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*.
- DONZELOT, Jacques. *Face à l'exclusion : le modèle français*. Paris : Ed. Esprit, 1991.
- DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Ed. De Minuit, Janvier 2006.
- Durant, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Ed. Dunod, 1992
- DURANT, Gilbert. *L'Imagination symbolique*. Paris : PUF, 1998
- ELIADE, Mircea. *La Nostalgie des origines*. Paris : Gallimard, Folio Essais, 1999.
- FERREOL, Jean Paul, et Pierre, ROSANVALLON. *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*. Villeneuve-D'ascq : Ed. Presse universitaires de Lille, 1992.
- FONTANIER, Pierre, *les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975
- FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté*. Paris : Ed. Gallimard, 1985.
- FUCHS, Catherine. *Paraphrase et énonciation*. Paris : Ed. Ophrys, Novembre 1994.
- GARNIER-MULLER, Annie. *Hommes de la rue et pauvres ordinaires : de l'évolution d'une culture marginale à l'émergence d'une culture de la survie*. Les cahiers de sociologie économique et culturelle, Juin 1999.
- GARNIER-MULLER, Annie. *Gérer l'exclusion : entre droit commun et spécificité*. VEI, Ville-Ecole-Intégration, Décembre 1998.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*. Paris : Seuil, 1987
- GENETTE, Gérard. . *Figures I*. Paris : Seuil, Essais, 1966.
- GONTARD, Marc. *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*. Paris : Ed. L'harmattan, 1999.
- HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris : Ed. Du Seuil, 1986.

- HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Ed. Hachette université, 1981.
- HAMON, Philippe. *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Poétique du récit. Paris : Seuil, coll. « Points », 1977.
- JEANDILLOU, Jean-François. *L'analyse textuelle*. Paris : Ed. Armand Colin, 1997.
- JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2004.
- KERBRAT, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris: Ed.PUF, 1995.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation*. Paris: Ed. Armand Colin, 1990.
- KHATIBI, Abdelkader. *Le Métissage culturel. Manifeste*, Casablanca : Ed. Al Asas-OKD, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Révolution du langage poétique*. Paris : 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. Points, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1984.
- LACAN, Jacques. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Livre 2, éd. Seuil, 1978.
- LENOIR, René. *Les Exclus*. Paris : Ed. Seuil ,1989.
- LEPOUTRE, David. *Cœur de banlieue : code, rythmes et langage*. Paris : Ed. Odile-Jacob, 1997.
- LIPIANSKY E.M., et coll. *Identité subjective et interaction in Ben Meziane Thàalbi, L'identité au Maghreb. L'errance*. Alger : Casbah, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'Empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, 1987.
- MADELAIN, Jaques. *L'errance et l'itinéraire*, lecture du roman maghrébin de langue française, Paris : Ed. Sindbad, 1986.
- MAINGUENAU, Dominique. *Les Termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Ed. Seuil, 1966.
- MAINGUENAU, Dominique. *Analyser des textes de communication*. Paris : Ed. Nathan université, 1966.

- MALAWSKA-PEYRE, Hanna, et AL. *Crise d'identité et déviance chez les jeunes immigrés*. Paris : Ed. La documentation Française, 1982.
- MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998.
- EDMOND, Marc. *Psychologie de l'identité soi et le groupe*. Belgique : DUNOD, 2005.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris : Gallimard, 1985.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Ed. PUF, 1980.
- MOREAU, Pierre et Albert, JACQUART. *Mieux comprendre l'exclusion sociale : roman pédagogique*. Paris : Ed. L'Harmattan, 2000.
- MOSCOVICI, Serge. *Psychologie sociale*. Paris : Ed. PUF, 1984.
- MUCCHIELLI, Alex. *L'Identité*. Paris : PUF, collection « Que sais-je? », 2003.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire*, Gallimard. Paris : 1997.
- OUHIBI, Bahia. *Littérature, Textes critiques*. Oran : DAR AL-REDOUANE, 2010.
- PERRET, Michel. *L'Enonciation en grammaire du texte*. Paris : Ed. Nathan Université, 1994.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Ed. Nathan, 2000.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- ROBIN, Régine. *Le Deuil de l'origine*. Ed. Kimé, 2003.
- Roulleau-Berger, Laurence. *La ville intervalle : jeunes entre centre et banlieue*. Paris : Méridiens klicksieck, 1991.
- SAID, Edward. *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard/Le monde diplomatique, 2000.
- SAID, Edward. *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 1980.
- SARFATI, Georges-Elia. *Eléments d'analyse du discours*. Barcelone : Ed. Armand colin ,1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Etre et le néant*. Paris : Gallimard, 1976.
- SCHMITT, P. Michel, et A.VIALA. *Savoir- lire*. Paris : Didier, 1982.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris : Ed. Robert Laffont, 1996.
- TAJFEL, Henri, *Social identify and intergroup relations*, Combridge University Press, 1982.
- TOURATIER, Christian. *La Sémantique*. Paris : Ed. Armand colin, 2000.
- TRAVERSO, Véronique. *L'Analyse des conversations*. Paris : Ed. Armand Colin, 2004.

-WEIL, Patrick. *La République et sa diversité Immigration, intégration, discriminations*. Paris : Seuil/République des idées, 2005.

Thèses

-CHEKROUN, Anissa. *Littérature de croisement : la question de la nationalité littéraire à travers les œuvres de Leïla Sebbar*. Mémoire de Magister, Alger.

-FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspero, 1961.

- KAMLI, Wafae. « L'expression beure : Le cas d'une littérature mineure ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, 2006.

- 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.

- ROUABHI, Fouzia. *L'évolution romanesque de Leïla Sebbar*. Doctorat Nouveau Régime, Paris 13, Villetaneuse.

-VERGANO, Elisabeth Lucie. *Poétique, politique et culture dans les romans de Leïla Sebbar*. Doctorat, Austin, University of Texas, 1991.

-SILINE, Vladimir. « Le dialogisme dans le roman algérien de langue française ». Thèse de Doctorat nouveau régime, 1999.

-WAHBI, Ahmed. *Leïla Sebbar, ou l'affirmation ambiguë*. DEA, Paris 13, 1986. WAHBI, Ahmed. *Leïla Sebbar, ou l'affirmation ambiguë*. Doctorat Nouveau régime, Paris 3, 1994.

Articles critiques

-ACHOUR, Christiane. *Ecrivains algériens d'aujourd'hui*. Algérie : Littérature/Action, N° 7-8 Jan-fév. 1997.

-ACHOUR, Christiane. (s. la dir. de). « Sebbar. L'Île, Espace d'exclusion ou de croisement ? » *Diwan d'inquiétude et d'espoir, La littérature féminine algérienne de languesfrançaise*. Alger : ENAG, 1991.

- ALBERT, Christiane. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Éd. Karthala, 2005.
- ARNHOLD, Barbara. « L'Exil et la fiction », Entretien réalisé a Bonn avec Leila Sebbar. Femmes du Maghreb. Cahier d'études maghrébines, N° 8, 1995.
- BEKKAT, Amina Azza. *Regard sur les littératures d'Afrique*. Alger : Ed OPU, 2006.
- BENDJELID, Faouzia. *Francophonie conflit ou complémentarité identitaire*, actes du colloque international sous la direction de Georges Dorlian. Volume 2, Publication de l'université de Balamand, 2008
- KIAN, Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*. Paris : Harmattan, 2009.
- BAROGHEL-HANQUIER, Magalie, « Identité mythique et différences viables dans le chinois vert d'Afrique de Leila Sebbar ». Revue Francophone, 9 : printemps 1994.
- BENARAB, Abdelkader *Les voix de l'exil*. Paris : Ed. L'Harmattan, 1994.
- BILLIEZ, Jacqueline, in, « Parler véhiculaire interethnique de groupes d'adolescents en milieu urbain ». in Actes du colloque international Des langues et des villes. Dakar : 15-17 décembre 1990, publiés en 1992.
- BONN, Charles. *Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine, en France et en Belgique*. Notre librairie, N° 118. Nouvelles écritures féminines. 2 : Femmes d'ici et d'ailleurs, Juillet-Septembre 1994.
- BONN, Charles. « Intertextualité et émergence de la littérature algérienne de langue française ». Interférences culturelles et écriture littéraire (Communication au colloque international). Académie Beït el-Hikma. Carthage, 7-9 janvier 2002 in www.limag.com
- BONN, Charles. *A propos de la répudiation de Rachid Boujedra. le roman algérien de langue française*. Paris : Ed .Harmattan, 1985.
- BONN, Charles. *Itinéraires d'écritures en Méditerranée*. Annuaire de l'Afrique du Nord. N° 21, Le mouvement ouvrier maghrébin, 1984.

- BOUCHENTOUF-SIAGH, Zohra. « Migrants et choix de sépulture en terre d'accueil : Moment zéro de l' «intégration» ? » Christiane ACHOUR (s. la dir. de). Cahiers Jamel Eddine Bencheikh, Savoir et imaginaire. Paris : L'Harmattan/Université Paris 13, 1998.
- BRAHIMI, Denise. « Shérazade, d'après Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux vert, de Leïla Sebbar ». Denise, BRAHIMI (s. la dir. de). Maghrébines. Portraits littéraires. Paris : L'Harmattan-awal, 1995.
- BRAHIMI, Denise. « Orientalisme et conscience de soi ». Guy DUGAS et Naima LAHCEN AZERKI (s. la dir. de). Littérature maghrébine d'expression française : de l'écrit à l'image. Meknès, 1987.
- CHITOUR, Marie-Françoise. « Ecriture sur du silence, du vide, et de l'absence. L'Emigration dans Le silence des rives de Leïla Sebbar ». Ernstpeter Ruhe (s. la dir. de). Die Kinder der Immigration : Les enfants de l'immigration. Würzburg, Königshausen, et neumann, 1999.
- CLERC, Jeanne-Marie, « Flammes de l'immigration et multiculturalisme dans les banlieues françaises : quel sujet culturel? ». Sociocritism, vol. 22, 2007.
- DEJEUX, Jean. « Littérature maghrébine d'expression française ». Annuaire de l'Afrique du nord, N° 21, Le mouvement ouvrier maghrébin, 1984.
- DEJEUX, Jean, « La littérature féminine de langue française au Maghreb, Charles BONN et Jean-Louis JOUBERT (s. la dir, de), Itinéraires et contacts des cultures, N°10, Littératures maghrébines, Tome I : Perspectives générales, Paris, Université Paris-Nord/L'Harmattan, 2^e semestre 1989.
- DJAOUT, Tahar, « Une écriture au 'beur' noir », Charles BONN (s. la dir. de), Itinéraires et contacts de cultures, N° 14, Poétiques croisées du Maghreb, Paris, Université Paris-Nord/L'Harmattan, 2^e semestre, 1991.
- FAUVEL, Maryse, *Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar*

- FAUVEL, Maryse, « Traverses, croisements métissages chez Leila Sebbar » dans *Scènes d'intérieur : six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publication Inc., 2007.
- HUGON, Monique, « Leila Sebbar ou l'exil productif », Notre Librairie, N° 84, 1986.
- JOUBERT, Jean Louis et Jacques LECARME (s. la dir. de). *Littérature francophone. Anthologie*, Paris, Nathan/ACCT, 1992.
- LANZMAN, Claude, « Les juifs n'étaient pas le centre du monde », Le Nouvel Observateur, 4-10 mars 2010.
- LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*, Paris, Ed. Le Harmattan 1993.
- LARONDE, Michel « Leila Sebbar et le roman « croisé » : Histoires, mémoire, identité », Celfan, *Women writers of the Maghreb and the Mashreq*, N° 7 : 1-2, novembre 1987-février 1988.
- LARONDE, Michel, « Métissage et identité », *Autour du roman beur*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LARONDE, Michel « Les littératures des immigrations en France. Question de nomenclature et directions de recherche », *Le Maghreb littéraire*, N°2, 1997.
- LARONDE, Michel. *Leila SEBBAR*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2003.
- LEANZA, M.L et M. La vallée. *Enfants de migrants : l'apparente double appartenance*, université Laval, Québec, Canada, 1991.
- MEBARKI Belkacem, « La Maghrébinité dans l'écriture de l'exil », *Insaniyat*, N° 9, Maghreb : Culture, Altérité, septembre-décembre 1999.
- NAUDIN, Marie, « Romancières beures : un Orient amer », *Francographies*, Création et réalité d'expression française, Colloque de Fordham université 1992, N° 1 spécial, 1993.

- NAUDIN, Marie. « Leila Sebbar et les beurs : réalité, muséographie, post-modernisme, Francographie. Création et réalité d'expression française, Colloque de Fordham university 1992, N° 2 spécial, 1993.
- NAUDIN, Marie. « Formation postmoderne des beurs chez Mehdi Charef, Leila Sebbar et Azouz Begag », *Francographies*, N° 4, 1995.
- OHANA, David. « Réflexion sur l'essai d'Albert Memmi : Le racisme » in lire Albert Memmi : *déracinement, exil, identité*, textes réunis par David Ohana, Claude Sitbou et David Mendelson, Paris, Ed. Fata Morgana, 2002.
- ORLANDO, Valérie. « A la recherche du devenir-femme » dans le troisième espace de culture : Shérazad, &è ans, brune, frisée, les yeux vert de Leila Sebbar ». *Women in French studies*, N° 2, automne 1994.
- PELLAT Charles et ABOUL-HUSSIEIN Hiam, *Schéhérazade personnage littéraire*, Algérie, éd. SNED, 1976.
- REECK, Laura, « De l'échec à la réussite dans le bildungsroman beur », dans *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ROSELLO, Mireille, *Declining the stereotype*, London, University Press of New England, 1998.
- SEBBAR Leïla, *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*, avec Nancy Huston, 1986.
- 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° semestre 1999.
- SESSA, Jacqueline. « Figure de l'exclu », *Actes du colloque international de littérature comparée* (2-3-4 mai 1994). Centre d'étude comparatistes, Traversières.
- SOARES, Vera Lucia. « Entre mémoire et oubli : un tiers-espace d'invention d'identités migrantes ». *Échanges et mutations de modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Tourn, Lya, *Chemin de l'exil, vers une identité ouverte*. Paris, Stock.

SITES INTERNET

- SEBBAR, Leila <http://www.alterites.com>
- SEBBAR, Leila <http://dzlit.free.fr/index.html>
- SEBBAR, Leila <http://www.webzinemaker.com/admi/m4/page.php>
- SEBBAR, Leila www.citrouille.net/algerie/sebbar.htm
- SEBBAR, Leila <http://www.lekti-ecriture.com/editeurs:mes-algeries-en-France.html>
- SEBBAR, Leila <http://www.arts.uwa.edu.au/motspluriels:mp2303amok.html#bev>
- SEBBAR, Leila [www.clicnet.swarthmore.edu/Leila Sebbar/Roswitha-gsys5](http://www.clicnet.swarthmore.edu/Leila_Sebbar/Roswitha-gsys5)
<http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm>
- SEBBAR, Leila, « La langue de Leila SEBBAR » in
<http://www.citrouille.net/iblog/B1936346772/c8742208255/E1803618811/index.html>
Le Jeune indépendant. *Leila Sebbar, l'exilé du paysage de l'enfance*. Site:/DZ Lit-Leila Sebbar.htm.
- SAYADE, Abdemalek, *La Double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Seuil, 1999, in <http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lecture-abdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, In Philippe Chanson « Identité et Altérité chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, scripteurs visionnaires de la Parole créole » in <http://www.potomitan.info/chamoiseau/identite.php>

Dictionnaires et encyclopédies

- Chevalier, Jean et Cheebrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris Ed. Robert Laffont, 1982.
- Trésor de la langue française. Ed. du centre national de l

Romans

- SAROUB, Karim, *Racaille*, Paris, Ed. Gallimard, 2007
- SEBBAR, Leila. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris, Éd. Julliard, 2003.
- SEBBAR, Leila. *On tue les petites filles*. Paris, Ed. Stock, 1978
- SEBBAR, Leila. *Les Carnets De Shérazade*. Paris, Stock, 1985.
- CHAREF, Mehdi, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983

ANNEXE

L'ENTRETIEN AVEC LEILA SEBBAR, écrivaine d'origine algérienne:

« *Comment se penser femme ? Au delà de la migration l'écriture comme remède à l'exil* »

Entretien réalisé par Anaïs Petit et Julie Bordas

C'est dans son appartement parisien que Leïla Sebbar nous accueille. Un appartement d'écrivain comme on les imagine. Rempli de livres, ceux de Montaigne, de Wilde, d'Hugo ...et puis les siens. Pans entiers de son bureau encombré. Encombré de photos, Marilyn Monroe, Virginia Woolf, James Dean. Une photo d'elle aussi, jeune femme militant lors des évènements de 68. Des papiers, des dossiers, des notes prises sur des calepins. A travers la fenêtre entrouverte, les bruits lointains de la ville. Un espace protégé, un espace pour écrire, mais aussi un espace clos qui se retourne contre vous, parfois.

Leïla Sebbar nous avait prévenues au téléphone qu'elle ne parlerai pas d'immigration. Elle n'est pas issue de la migration, elle est bien Française née en Algérie.

Dans cette entretien, il est question bien sûr de migration, de ce que c'est de vivre ailleurs, mais surtout, de ce qu'est qu'être une femme, de la recherche d'identité d'une femme, d'une grande écrivaine.

Leïla Sebbar: Je suis née dans l'Algérie coloniale (ndlr : en 1941), d'un père algérien et d'une mère française....

Leïla Sebbar revient dans **Je ne parle pas la langue de mon père** publié chez Stock en 2005 sur la relation avec son père, surtout avec l'Algérie. Les liens qu'elle entretient avec lui sont aussi ceux qu'elle a avec ce pays. Une relation complexe, d'amour, de respect, mais aussi parfois d'incompréhension, d'absence. Le silence du père sur le passé. Ecrire alors pour combler, pour connaître ses origines. Une mémoire fragmentée, par la langue, par la guerre qui finit par lier réalité et fiction au delà du simple témoignage, une réminiscence, un hommage à son père, à l'Algérie, aussi.

... Quand je dis française, il faut faire la différence entre Français d'Algérie et Français de France. Ma mère venait de France et est venue en Algérie par amour. C'est une sorte d'enlèvement amoureux. Mes parents étaient instituteurs tous les deux, sur les hauts plateaux où je suis née. J'ai passé mon enfance et mon

adolescence en Algérie, jusqu'à ce que mes parents m'envoient en France pour continuer mes études supérieures de Lettres à Aix-en-Provence, car c'étaient les années de l'OAS. Je connaissais la France, et j'en parle dans mon dernier livre, le « Pays de Ma mère », car les fonctionnaires avaient le droit à un voyage en France tous les deux ans. Nous venions donc en France tous les deux ans jusqu'à la guerre d'Algérie, chez le père de ma mère en Dordogne. Nous connaissions très bien la Dordogne, mais nous n'allions pas beaucoup plus loin. La France, pour moi, c'était la France de ma mère, la France des livres, car il y avait beaucoup de livres chez moi. C'était aussi la France de tout ce qu'on pouvait appeler la modernité, car ma mère s'intéressait à tout ça, mes parents s'intéressaient à la politique, et donc j'en entendais parler, sans pour autant tout comprendre.

Le dernier ouvrage de Leïla Sebbar, **Le Pays de ma Mère** paru en 2013 aux Editions Bleu Autour semble répondre à sa trilogie sur l'Algérie. C'est un "voyage en France" qu'elle nous offre. Un voyage de souvenirs, souvenirs de sa mère et de sa famille. Ce qui a fait d'elle ce qu'elle est. Tout ce qui fait sa France a elle, celle des écoles qu'elle photographie, des petites cartes postales de femmes en habit traditionnel qu'elle collectionne. Pour connaître "les femmes du peuple de ma mère". Toujours le voyage, les rivières. Ne sait-on jamais d'où viennent leurs sources ? Et pourtant ne coulent-elles pas ? Et par des photos de famille, des photos d'époque, des peintures, des dessins de Sébastien Pignon, petits fragments de mémoire, par lesquels Leïla Sebbar se rappelle, invite le lecteur à partager sa vie, aussi ses questionnements, ses engagements. La France à travers ce livre, découverte, et une identité aussi.

Donc pour moi ce n'était pas une aventure, j'avais l'impression de tout savoir déjà, de tout connaître, ce qui n'était pas le cas. Je n'ai pas eu de mal à vivre en France. C'était le pays de ma mère, c'était mon pays aussi. A l'université, même si mon prénom, Leïla, est un prénom Arabe (Sebbar, on ne sait pas très bien), je n'ai jamais connu le racisme. J'ai fait des études de Lettres, pas de racisme. J'ai été professeur de Lettres, pas de racisme. Ce n'est pas à l'école, pas à l'université, que l'on connaît le racisme. Je n'en ai pas été victime.

Tout de suite, on sent que la migration, ce sentiment d'être d'ailleurs, n'est pas liée à une migration géographique, pas à une nationalité, mais à une identité, sa propre identité. Et pour exprimer ce sentiment de ne jamais être à sa place, pour tenter de comprendre, vient la littérature. La littérature comme un remède à l'exil. Leïla Sebbar vit dans cet entre deux, entre deux cultures et c'est pour ça qu'elle raconte la vie de

ces femmes d'un côté de la Méditerranée comme de l'autre. Pour montrer leur place, leurs ambiguïtés, le poids de la culture, la difficulté de "faire partie" de quelque chose quand on vient d'ailleurs, mais aussi pour montrer leur courage, leur complexité et leur volonté de liberté. Surtout, Leïla Sebbar écrit pour se connaître elle, en tant que femme. L'exil douloureux devient créateur, révélateur de qui elle est.

Question Dans vos livres, vous parlez non pas d'immigration, ou même de migration, mais d'exil. Vous parlez de l'exil comme d'un entre-deux, dans lequel vivent vos personnages, dans lequel leur identité se construit. Que signifie pour vous cet exil ?

L.S.: Quand je parle de l'entre-deux, je pense que c'est l'entre-deux qui existe pour moi depuis ma naissance. Naître d'un père Algérien musulman, même non pratiquant, et d'une mère française catholique, ou du moins ayant reçu une éducation catholique. J'ai toujours été entre deux, depuis la naissance.

Question : Finalement, vous ne reliez pas l'exil au fait de migrer en lui-même ?

L.S. : Pas vraiment non. Ce n'est pas un déplacement géographique. C'est un déplacement métaphysique, psychologique, psychique, beaucoup plus qu'un déplacement géographique. Je n'ai jamais vécu dans l'immigration, jamais. Mais si je mets en scène tous ces personnages avec lesquels je n'ai pas vécu, c'est parce que j'ai avec eux des affinités, parce qu'ils sont, comme moi, dans cet entre-deux culturel, psychique, géographique aussi pour eux. Ce déplacement pour tous ces enfants de l'immigration, pour les femmes en particulier, c'est un déplacement agressif, alors que pour moi il ne l'a jamais été.

Question : Justement, par rapport aux femmes, pensez-vous qu'il y ait un exil typiquement féminin ?

L.S: Pour les femmes en général, je pense que l'exil principal est l'exil politique. Elles sont exclues, encore aujourd'hui, de la vie publique et politique, même en France. Il y a peu de femmes en France dans des postes de direction, de pouvoir. C'est ahurissant.

Leïla Sebbar est féministe. Elle ne parle pas pour les femmes, mais elle veut qu'elles se fassent entendre. La lutte féministe à d'ailleurs participer à la formation de son identité. Pendant Mai 68. Avec Nancy Huston, Cathy Bernheim, Lilian Kandel, Laure Adler et tant d'autres, Leïla Sebbar témoigne de cette époque de libération des

femmes, des engagements politiques et philosophiques d'une jeunesse si nombreuse, de la naissance du MLF. Leïla Sebbar elle-même s'engage, elle l'a en fait toujours été (voir **On tue les petites filles, 1978**). Avec l'aval de Simone de Beauvoir, elle participe à la fondation du journal féministe **Histoire d'Elles** pour "Bouger. Faire Bouger". Elle participera également à la revue **Sorcières** fondée par Xavière Gauthier. Une lutte souvent oubliée, recalée, moquée, mais pour Leïla Sebbar doit continuer, pour aller au delà de cet exil politique des femmes.

Question : D'où l'importance, dans vos livres, de la maison, comme à la fois un cocon qui rappelle une autre culture, mais qui semble aussi représenter une sorte d'étouffement.

L.S. : Oui, la maison c'est la reconstitution d'un univers. Arriver, pour des femmes de l'immigration des Trente Glorieuses, dans des bidonvilles d'abord, puis des cités de transit, puis des HLM, c'est arriver dans un espace hostile, agressif, difficile, dont elles n'avaient pas les codes, les maris non plus d'ailleurs. Elles avaient tout à apprendre, et elles ne pouvaient pas apprendre, dans la mesure où elles étaient analphabètes. La maison était la reconstitution d'un espace où elles pouvaient vivre sans être dans les difficultés de la rue, du dehors. Elles étaient dedans. Le dedans c'est rassurant, c'est douillet, mais c'est étouffant. Je le dis dans « Fatima ou les Algériennes au Square ». Si les femmes sont poussées parfois à des violences contre les enfants, c'est pour cette raison là aussi. Elles sont hors-sol. Elles n'ont plus la communauté, plus la famille élargie pour les aider.

C'est ce sentiment qui ressort de son ouvrage **Parle mon fils, parle à ta mère** publié aux Editions Stock en 2005. Une mère justement, Algérienne, à l'intérieur qui parle, parle à un fils revenu à la maison mais qui lui vit « dehors ». Un monologue d'une femme seule qui évolue dans cet appartement comme un petit monde. Un monde douillet, le reflet de l'Algérie. Un monde pas si fermé que ça, un monde ouvert sur l'autre, le vrai monde, le grand monde, celui qui fait peur aussi : « Elle a demandé qu'il lui montre les mers; elle sait seulement que la mer est bleue sur les cartes de géographie; elle est déçue... La mer Méditerranée est toute petite et fermée avec des pays autour ». La culture comme un refuge, mais aussi la culture comme l'isolement.

Question Pour revenir plus à votre travail d'écrivain. Quel est le lien pour vous entre l'exil et l'écriture ? Est-ce que c'est ce qui vous fait écrire, est-ce un moteur ? Et comment l'écriture traduit-elle cet exil ?

L.S. : L'écriture traduit l'exil dans la mesure où les sujets que je privilégie concernent l'exil, et les exils. Car il y a plusieurs sortes d'exil, on en a parlé. Chaque fois que j'écris, ce qui m'intéresse et m'inspire, c'est le rappel de ces situations de marginalité, d'exclusion. Mais ce qui m'intéresse ce n'est pas forcément la victimisation. Un personnage comme Shérazade, dans la trilogie romanesque qui la met en scène, n'est pas une victime.

Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts paraît en 1982 aux Editions Stock. Reprenant ce nom mythique, l'ouvrage retrace le parcours d'une jeune fille, Shéhérazade fille de l'immigration algérienne, vivant dans la banlieue parisienne. Elle lit beaucoup, et de la lecture, ce sentiment de n'appartenir nulle part se fait plus présent. De sa volonté de partir, de fuguer. D'abord en France, puis "de l'autre côté". Toujours cet entre deux. Ecrire et voyager pour savoir qui elle est. Le Liban, Israël, ... Voir cette autre culture, à laquelle elle appartient, mais qu'elle ne connaît pas, à laquelle elle a du mal à s'identifier. Pour se construire finalement une vie à soi. Personnage romanesque, elle se bat. Un roman d'initiation, entre conte et roman pour apprendre.

...Elle fait une fugue, et cette fugue est une sorte d'exil aussi. Elle re-parcourt l'exil parental, mais c'est son propre exil. Elle s'approprie la France et d'autres pays pour comprendre qui elle est. L'exil est lié à l'identité. Quand on est dans cet entre-deux qui est déjà en lui-même un exil, comment savoir où on est, qui l'on est, comment savoir comment se situer, comment savoir comment on est regardé et comment se regarder soi-même ? Il y a beaucoup de gens dans ces situations en France. La violence de ces situations m'intéresse. Je pense que l'exil, et que ces exils là sont des violences. Le mien est une violence de luxe.

Question: Est-ce l'écriture qui vous a vous-même aidée à savoir qui vous étiez ?

L.S.: Oui, je pense que j'ai écrit parce que je suis dans cette situation de déséquilibre permanent que rien ne pourra réparer. L'écriture est une sorte de chemin, vers non pas une réparation, car je pense que la réparation n'est pas possible, mais un chemin d'éclaircissement. Je ne sais pas si je vais trouver la lumière, mais c'est ce qui me permet de vivre.

Question: Le fait que l'on soit venu vers vous en vous demandant de parler de migration, est-ce que cela vous gêne, et est-ce que vous vous sentez représentante d'une cause ?

L.S.: Non, je ne suis représentante de rien. Tout lecteur lit et s'approprié un texte comme il le souhaite ou le peut, comme il a besoin de le lire. Je n'ai pas de message à faire passer, comme tout écrivain, je raconte des histoires. Ces histoires ne sont pas neutres, mais je ne cherche pas à dire des choses définitives, ni influencer de manière idéologique, je ne fais pas de propagande.

Question : Quand je vous ai téléphoné et vous ai parlé de « l'immigration », je pense que cela vous a un peu gênée ?

L.S.: Oui, je ne suis pas une écrivaine immigrée. Je n'ai jamais vécu l'immigration, même si je la comprends et si elle m'intéresse. Je ne suis pas non plus une écrivaine de l'immigration. Ce qui m'intéresse, ce sont toutes les formes d'exil, de déplacement de toutes parts, et de nulle part aussi. Je ne représente pas. Il se trouve que dans mes livres, il y a un certain nombre de personnages qui appartiennent à ces sphères, à ces territoires, mais il y a d'autres écrivains qui sont des écrivains de l'immigration, qui sont issus de l'immigration, qui sont des témoins de l'immigration beaucoup plus que moi.

Question : Nous souhaitons aussi aborder le thème de votre engagement dans le mouvement des femmes. Vous dites dans « Lettres Parisiennes » que c'est au sein de ce mouvement que vous avez réellement réussi à « vivre vos divisions », comme si cet engagement dans des aventures comme la revue « Histoires d'Elles » ou « Sorcières » vous avait finalement aidée à trouver votre identité dans cet entre-deux qu'est l'exil.

L.S. : Oui, mon engagement dans le mouvement des femmes n'était pas à la base un engagement de revendication. Je me suis engagée dans ce mouvement car je me reconnaissais dans cette cause mais surtout car m'engager, manifester, Mai 68, c'était comprendre mon identité, et faire partie d'un mouvement car c'était le grand mouvement du XXe siècle, celui des femmes, et sera aussi je l'espère celui du XXIe, qui a réuni des écrivains, des artistes, des philosophes, des chercheuses, qui ont ensemble tenté de définir ce qu'était une femme. Et c'est peut-être parce que je ne savais pas quelle femme j'étais, ce qu'être une femme voulait dire, quelle fille j'étais, que je me suis reconnue dans ce mouvement. Etre là à Paris, au milieu de tout cela a beaucoup joué sur ma volonté d'écrire, c'est de là je pense que l'écriture est née. Si j'étais restée à Aix-en-Provence dans ces années là, j'aurais fait une carrière universitaire, j'aurais été directeur d'une université quelconque, j'aurais fait des travaux universitaires, intéressants certainement, mais je n'aurais pas écrit ce que

j'ai écrit à partir de ces années-là, ayant vécu à la fois 1968 et le mouvement des femmes. Il n'y aurait pas eu ces éléments déclencheurs qui m'ont réveillée.

Entretien réalisé par Anaïs Petit et Julie Bordas

Un grand merci à Madame Leïla Sebbar

Table des matières

| | |
|--|------------|
| Sommaire..... | 03 |
| Introduction générale..... | 06 |
| Première partie : Les manifestations de l'exclusion chez Leila Sebbar..... | 19 |
| Introduction partielle..... | 20 |
| Chapitre I : L'exclusion : un produit du métissage | 22 |
| 1.1 Le corps comme lieu d'exclusion..... | 26 |
| 1.2 L'onomastique comme lieu d'exclusion..... | 31 |
| 1.3 L'enfermement comme espace d'exclusion..... | 37 |
| 1.4 La banlieue comme espace d'exclusion..... | 40 |
| Chapitre II : L'étrangeté de l'être..... | 54 |
| 2.1 Le mythe de l'être étrange..... | 55 |
| 2.2 L'identité plurielle et conflit..... | 63 |
| 2.3 L'identité : entre décalage et harmonie..... | 70 |
| Chapitre III : L'espace entre ouverture et enfermement..... | 75 |
| 3.1 L' « ici » comme un espace d'enfermement..... | 76 |
| 3.2 L' « ailleurs » comme un espace d'évasion..... | 83 |
| 3.2.1 Le retour à la mémoire : une affirmation identitaire à travers la symbolique..... | 83 |
| 3.2.2 L'Histoire : entre passé et présent..... | 88 |
| 3.2.3 L'image comme écriture de la mémoire..... | 92 |
| 3.2.4 La « mère » comme signe de l'écriture mémorielle... | 98 |
| 3.3 Le phénomène d'acculturation : produit de l'exclusion..... | 104 |
| Conclusion partielle..... | 107 |

| | |
|---|------------|
| Deuxième partie : L'exclusion comme stratégie scripturale..... | 109 |
| Introduction partielle..... | 110 |
| Chapitre I : L'écriture de « l'entre-deux » : espace de la coupure | 112 |
| 1.1 La typographie comme signifiante de l'exclusion..... | 114 |
| 1.1.1 La parole suspensive..... | 118 |
| 1.1.2 La coupure et les coupés : figure de l'exclusion... | 120 |
| 1.1.3 La parole : signe distinctif de l'exclusion..... | 122 |
| 1.2 Les relations de connivence et de conflit..... | 126 |
| 1.3 Le mutisme : un espace d'exclusion..... | 128 |
| 1.4 L'écriture fragmentaire et l'identité conflictuelle..... | 132 |
| 1.4.1 Action conflictuelle..... | 132 |
| 1.4.2 Emotion conflictuelle..... | 134 |
| 1.4.3 Réflexion conflictuelle..... | 136 |
| 1.5 Le silence réducteur..... | 138 |
| Chapitre II : La fragmentation identitaire..... | 142 |
| 2.1 La culture plurielle et le flou identitaire..... | 143 |
| 2.1.1 La question de l'exil : l'isolement culturel..... | 144 |
| 2.1.2 Entre présence et absence..... | 147 |
| 2.1.3 La quête d'une identité en perdition..... | 159 |
| 2.2 Le vide mémoriel..... | 163 |
| Chapitre III : L'écriture de L'altérité et de l'identité..... | 170 |
| 3.1 Les oppositions binaires..... | 171 |
| 3.2 Les contours de l'espace d'exclusion..... | 178 |
| 3.3 L'identification de soi, manière de se dire différent..... | 184 |
| 3.3.1 L'espace mythique..... | 185 |
| 3.3.2 L'espace d'opposition..... | 186 |
| Conclusion partielle..... | 189 |

| | |
|---|------------|
| Troisième partie : L'écriture comme espace de réintégration..... | 191 |
| Introduction partielle..... | 192 |
| Chapitre I : spatialité et identité..... | 194 |
| 1.1 Entre errance et engagement identitaire..... | 195 |
| 1.1.1 Errance et pluralisme culturel..... | 205 |
| 1.1.2 Structure du discours identitaire..... | 207 |
| 1.2 Identité et intégrité..... | 208 |
| 1.3 Création d'un espace pluriel..... | 213 |
| 1.3.1 Quête des origines..... | 213 |
| 1.3.2 Besoin de l'Autre..... | 217 |
| 1.3.3 Contact de l'Autre..... | 220 |
| 1.3.4 Enracinement et mémoire collective..... | 224 |
| 1.4 L'engagement identitaire : un pas vers l'intégration..... | 230 |
| | |
| Chapitre II : Rencontre des textes : création d'un espace de métissage.... | 233 |
| 2.1 L'intertextualité : espace d'écriture et de lecture..... | 234 |
| 2.2 La représentation du métissage dans les œuvres de Sebbar..... | 237 |
| 2.3 Le métissage textuel spécifique à Sharazade..... | 241 |
| 2.4 Entre Shéhérazade et Shérazade..... | 243 |
| | |
| Chapitre III : lecture et réception de l'écriture sebbarienne..... | 247 |
| 3.1 Le métissage comme thème essentiel de l'écriture sebbarienne .. | 248 |
| 3.2 L'espace visible : une voie déroutante..... | 249 |
| 3.3 Le mouvement comme thème essentiel de l'écriture sebbarienne | 254 |
| 3.4 L'itinéraire textuel et épaisseur du personnage..... | 255 |
| 3.5 L'écriture comme lieu d'expression de l'identité plurielle..... | 256 |
| 3.6 L'écriture sebbarienne et le cadre sensoriel..... | 263 |
| | |
| Conclusion partielle..... | 266 |

| | |
|---------------------------------|------------|
| Conclusion générale..... | 267 |
| Bibliographie..... | 273 |
| Annexe..... | 285 |
| Table des matières..... | 293 |

Résumé

Leila Sebbar se caractérise par une écriture fortement nourrie de métissage et de syncrétisme identitaire. Ses écrits nous ont interpellés par leurs thématiques et leurs esthétiques scripturales. Installée dans deux cultures, occidentale et orientale, Leila Sebbar née d'un père algérien et d'une mère française, met en scène, par le biais de l'écriture, la deuxième génération d'immigré en France appelée communément les beurs. Dans *Le Chinois vert d'Afrique*, *Parle mon fils*, *parle à ta mère* et *Schérazade*, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, l'auteure décrit une génération confrontée à la marginalisation, le rejet, l'errance et l'exclusion. Elle offre au lecteur des personnages ayant une double référence culturelle grâce à laquelle ils opteront pour une identité métissée.

Mots clé : Exclusion-Rejet-Errance-Métissage-Espace-Mythe.

Summary

SEBBAR features a writing strongly nurtured with miscegenation and identity syncretism. Her writing have allured us with their thematic and scriptural aesthetic. Installed in two cultures, western and eastern, Leila SEBBAR, born of an Algeria father and a French mother, stage, through writing the second generation of immigrants in France commonly called the beurs. In « *Le chinois vert d'Afrique* » « *Parle mon fils, parle à ta mère* » and « *Sherazade, 17ans, brune, frisée, les yeux vert* ». Sebbar, describe a generation facing marginalization rejection, wandering and exclusion. It provides readers with characters having a double cultural reference through which they will opt for a mixed identity.

Key words:Exclusion-Rejection-Wandering-Crossbreeding-Space Myth.

ملخص

تميزت كتابات ليلى صبار بأسلوب مشبع بالامتزاج و التوافق الهوياتي و تواجهنا كتاباتها بموضوعاتها المتميزة و بأساليبها المرهفة لقد استطاعت الكاتبة ليلى صبار المولودة من أب جزائري و أم فرنسية إن تتوطن في الثقافة الغربية الثقافة الشرقية معا كما استطاعت ان تصور لنا من خلال الكتابة الجيل الثاني من المهاجرين في فرنسا المشهورين ب(البرع)

تصور ليلى صبار في كتابها (صيني إفريقيا الأخضر) جيلا من المهاجرين و هو يواجه التهميش و الرفض و الإقصاء أنها تقدم للقارئ شخصيات ذات مرجعية ثقافية مزدوجة تنتهي دائما إلى هوية ممتزجة

كلمات مفتاحية: إقصاء- رفض- تمازج- فضاء- أسطورة

