



Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue française

**Stratégies de la transgression dans l'œuvre de
Leila Sebbar**

Présentée et soutenue publiquement par :
Amel Abdallah

Devant le jury composé de :

HAMIDOU Nabila	Professeur	Université Oran 2	Président
MEHADJI Rahmouna	Professeur	Université Oran 2.	Rapporteur
MEJAD Fatima Assia	Professeur	Université Oran 2.	Examineur
BOUANANE Kahina	MCA	Université Oran 1.	Examineur
SARI MOHAMMED Latifa	Professeur	Université Tlemcen.	Examineur

Année : 2016/2017

Présentation et organisation générale

- ❖ Les références et les noms d'auteurs relatifs aux citations figurent en bas de chaque page.
- ❖ Les explications et les clarifications relatives à certains concepts figurent en bas de chaque page.
- ❖ Les titres des textes étudiés figurent sous forme abrégée pour éviter les répétitions lassantes :
 - *JPLP* pour *Je ne parle pas la langue de mon père.*
 - *ACS* pour *L'arabe comme un chant secret.*
 - *SF* pour *Sept Filles.*
 - *HV* pour *l'Habit Vert*
 - *IA* pour *Isabelle l'Algérien*
- ❖ L'annexe en fin de thèse comporte La vie et œuvre de l'auteure et les résumés de l'ensemble du corpus.

DEDICACE

A mes chers parents qui attendaient tant ce travail ;

A mon mari qui m'a toujours encouragée à persévérer ;

A mes enfants Mohamed El Hadi et Omar el Farouk, ma raison de vivre.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à celle qui a su me ranimer, Mme Mehadji Rahmouna, pour la confiance qu'elle m'a témoignée en acceptant de diriger le présent travail, pour son soutien, ses encouragements, sa patience, pour sa veille à l'aboutissement de ce travail et à qui j'adresse mes sentiments de gratitude et de respects.

Je remercie également tous les membres du jury qui ont accepté d'examiner ce travail.

Mes remerciements vont aussi, à mes parents qui ont insisté à l'aboutissement de ce travail. C'est à eux que je dois mon immense gratitude.

J'ai une pensée très tendre à l'endroit de mon époux pour ses encouragements et son soutien permanent, pour avoir toujours donnée de l'espoir à aller de l'avant. Il a été tout simplement l'autre moi.

Je remercie mes deux enfants qui ont peiné à me voir chaque soir aimantée par le présent travail et envers qui je promets de biens meilleurs jours.

Je voudrais également remercier tous mes enseignants, collègues, amis qui ont contribué de près ou de loin à ce précieux travail.

SOMMAIRE

Introduction générale	1
Partie I : Le cheminement d'une écriture de détour	7
Chapitre I : La dimension paratextuelle de l'œuvre de Leila Sebbar comme première orientation scripturale	8
Chapitre II . Le féminisme au service d'une écriture engagée comme seconde orientation scripturale	33
Chapitre III . La commémoration du passé entre écriture de l'Histoire et fiction	81
Partie II : La restitution d'une filiation via la mémoire orale et savante	103
Chapitre I . Oralité et écriture de la langue entre refus et adoption	105
Chapitre II . L'écriture référentielle et savante	141
Chapitre III . Intertextualité ou l'écriture frontière	168
Partie III. L'écriture comme processus de retour à soi	199
Chapitre I . L'écriture personnelle où le retour à la langue perdue	202
Chapitre II . Des métaphores obsédantes au récit autobiographique	224
Chapitre III . Le retour à soi à travers le roman familial	266
Conclusion générale	290
Bibliographie	296
Annexes	316
Tables des matières	323

« Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle, c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une nature. »

Roland Barthes

Introduction générale

C'est au pays de l'écriture de l'exil que nous vous invitons dans une nouvelle expédition. Notre aventure a pour ambition d'explorer deux univers aussi bien fabuleux que distincts qui sont l'écriture nouvelliste et l'écriture autobiographique. Pour approcher ces deux univers, nous proposons de percer le secret de l'écriture chez Leïla Sebbar, écrivaine franco-algérienne.

Le choix de notre auteure n'est pas fortuit, il repose sur diverses raisons. La première est l'enjeu identitaire dont fait preuve l'auteure et qui conditionne en quelques sortes son écriture. Celui-ci fait retentir sa voix avec force et détermination et rend compte de la complexité des rapports qu'entretient l'auteure avec le pays natal. À la différence des autres écrivains maghrébins, Leïla Sebbar revêt une identité complexe qui la contraint à chaque fois de s'engouffrer dans une présentation tout aussi longue qu'ambigüe en termes Derridiens¹ tel qu'elle le souligne :

« Quand je dis que je suis écrivain, je peux croire que cela me dispense de décliner une identité compliquée, ce qui n'est jamais le cas d'ailleurs ! Chaque fois, je suis quand même obligée de préciser que je suis un écrivain français, écrivant en France et de langue maternelle française, mais avec un pays natal qui est l'Algérie, une mémoire algérienne que je me fabrique. Et je retrouve la complexité de toute façon ...² »

Pourtant, les écrits de Leïla Sebbar démontrent clairement qu'on est face à une écrivaine pour le moins bilingue et qui se positionne peu ou prou comme Assia Djebar ou encore Azzouz Beggag, qui forgent de leur propre situation culturelle et linguistique une problématique d'écriture. Or, cet angle de vue n'est pas idéal pour proposer une lecture du parcours scriptural de Leïla Sebbar, même si ces écrivains partagent tous cette traversée empreinte de traces autobiographiques.

Ensuite, nous dirons que le choix de Leïla Sebbar se justifie par sa qualité d'écrivain prolifique, qui lui permet de produire dans de multiples sphères de création : essais, romans, nouvelles, récits autobiographiques, romans et nouvelles de jeunesse, théâtre

¹ Dans son ouvrage *Le monolinguisme de l'autre*, J. Derrida affirme : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne ». Galilée. 1996. Page 15.

² « Je ne parle pas la langue de mon père ». Entretien de Taïba Tervonen avec Leïla Sebbar. Revue numérique Africultures. 2003. Disponible en ligne sur : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2817>

scénarii, album de photographies, chroniques, tribunes et articles, ce qui nous ouvre la voie sur un prisme possédant d'emblée plusieurs angles d'ouverture et reflétant les préoccupations les plus sincères, profondes et emblématiques de l'auteure.

Leïla Sebbar enfin, et surtout, parce qu'elle s'écrit comme témoin d'une page de l'Histoire coloniale de l'Algérie et s'annonce comme le porte-voix d'individus engagés pour la cause algérienne qui ont marqué un tournant décisif dans cette même histoire. Ce témoin, qui ne relate pas seulement ses émois, mais brosse un tableau impérissable de la mémoire, celui de « l'impensé de la colonisation³ ». Une mémoire racontée par ces enfants qui, devenus grands, s'ingénient à exhiber leurs souffrances, leur marginalisation et leur frustrations comprimées dans un corps divisé entre l'Algérie et la France. Les enfants qui s'efforcent de transmettre l'héritage au féminin, dans ses habits les plus fastueux de la création littéraire.

Pour toutes ces raisons, nous allons essayer d'appréhender l'écriture de Leïla Sebbar, porteuse d'une fragmentation flagrante et d'une infirmité identitaire qui l'oblige à se soustraire à la langue de son père, mais qui ne l'empêche pas pour autant, de se lancer dans l'aventure de l'imaginaire et de la fiction.

Ainsi, de son œuvre, nous interpellent plusieurs textes, des nouvelles à l'exemple de *L'Habit Vert*⁴, d'*Isabelle l'Algérien*⁵ et de *Sept Filles*⁶ et des récits autobiographiques comme *Je ne parle pas la langue de mon père*⁷ et *L'Arabe comme un chant secret*⁸.

Dans une langue communicationnelle, ces textes véhiculent un cheminement d'écriture de soi, qui s'oblige d'opérer un détour du monde livresque et fictif pour parvenir à une restitution mémorielle et identitaire, laissant pour perspective l'ambition d'une réconciliation linguistique et d'une reconfiguration de soi par le biais de stratégies de résistance et de transgression. Pour cerner ce détour aussi sinueux, nous pensons que les recueils de nouvelles et les récits autobiographiques sont ceux qui se prêtent le mieux à notre démarche interprétative et analytique.

Cet ensemble d'écrits nous intéresse parce qu'il retrace les moindres évolutions scripturales de l'auteure allant du choix du personnage fictif jusqu'à ses différents parcours

³ Collectif. *Une enfance dans la guerre d'Algérie*. Textes inédits recueillis par Leïla Sebbar. Bleu autour. 2016.

⁴ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Editions Thierry Magnier. Paris. 2006.

⁵ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Editions Al Manar. France. 2005.

⁶ L. Sebbar. *Sept Filles*. Editions Thierry Magnier. Paris. 2003.

⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Julliard. Paris. 2003.

⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Bleu autour. France. 2010. [première édition Bleu autour 2007].

oscillant entre l'Algérie et la France.

L'Habit vert expose sept histoires de jeunes femmes arabes ou les parcours sont tissés par le même fil et dont le passé et le présent sont faits de séparations natales et familiales surtout. Pour la plupart des héroïnes du recueil, c'est autour de la guerre que les destins sont noués.

Pas très loin de la thématique générale de *L'Habit vert*, *Sept Filles* retrace sept différents parcours de filles/femmes mettant à nu les angoisses, les émotions, les violences et le bonheur de femmes vivant entre l'Algérie et le France. À leur quête de liberté et d'épanouissement, s'ajoute celle de la mémoire enfouie dans les profondeurs de l'Histoire du pays natal. L'auteure y soulève ainsi, la question du déracinement à travers des visions d'engagement diachronique, où les personnages sont confrontés à des épreuves jugées insurmontables. Par l'écriture de ces deux recueils, l'auteure invoque le désir latent des héroïnes de transgresser de multiples interdits et met le motif de l'anamnèse au profit du récit.

Mais C'est avec *Isabelle l'Algérien*, que l'auteure nous emmène dans un univers de rêverie et nous présente le portrait d'une écrivaine journaliste voyageuse Isabelle Eberhardt où le pays de l'exil heureux. Dans ce texte, fredonnent les multiples aventures mystérieuses du personnage historique Si Mahmoud⁹.

Le recueil brosse un tableau historico-biographique et met en relief le récit d'une femme russe qui s'aventure sur le dos de sa jument dans les territoires du sud algérien afin de se libérer de toute contrainte de pouvoir et de vivre sa vocation la plus chère : l'écriture.

Outre son goût pour l'écriture nouvelliste, Leïla Sebbar, a des inclinaisons pour l'écriture autobiographique, ce qui va être notre pierre d'achoppement sur laquelle se bâtit notre problématique. C'est particulièrement les récits de *Je ne parle pas la langue de mon père* et *L'Arabe comme un chant secret* qui nous intéressent parce qu'ils regroupent tous les textes ayant trait à la vie de l'auteure, publié par-ci et par-là et qui architecturent la clarté de sa réflexion dans un style d'écriture postmoderne. Les deux textes mettent en exergue les épisodes les plus plaisants mais aussi les plus dramatiques de la vie de l'auteure. Elle y dévoile ses préoccupations quant à ses origines complexes, sa langue unique et controversée pourtant, ses rencontres, qui l'ont incitée par le temps à écrire, à s'écrire pour se résilier et tenter de surmonter ses impasses si destructrices.

Dans ses ouvrages, l'auteure tente de reconstituer par l'écriture une mémoire fragmentée

⁹ Pseudonyme du personnage.

ou la fiction pallie les lacunes de la mémoire.

Notre préoccupation première serait donc d'étudier et d'analyser le trajet que parcourt l'auteure, le détour, qui s'articule autour des textes de fictions, un chemin nécessaire à la mise en œuvre du retour et à l'entreprise de l'écriture du moi dévoilant les obsessions les plus menaçantes de l'intégrité du « Moi ».

Nous proposons ainsi d'analyser le cheminement d'une écriture de l'autre à celle de l'intime. Nous pensons que l'entreprise d'une écriture du « moi » tient sa quintessence de l'absence de fragments tant essentiels pour la constitution de la propre identité de l'auteure. Pour arriver à cerner notre problématique, nous concrétisons notre réflexion sous forme de questionnements :

- Comment l'auteure accomplit-elle l'opération du détour acheminé par la fiction pour garantir celle du retour à soi ?
- Que représente pour l'auteure, qui fait profession d'écrire, l'objet « langue » ? Et dans quelle mesure l'écrivain est-il tributaire d'un code préétabli ? Et dans quelle mesure conçoit-elle, elle-même ce code comme un outil ou un obstacle : un réservoir de possibles ou une série de contraintes auxquelles elle doit se soumettre afin de revenir à soi ?
- Comment son infirmité se transpose-elle dans ses écrits fictifs ? Et de quelle manière s'articule cette impuissance ?
- Comment l'auteure use de la mémoire collective pour reconstituer les bribes de la mémoire individuelle ? Et Comment l'auteure combine-t-elle l'émotion de la parole à l'exaltation de la mémoire ?
- Par quel moyen, l'auteure surmonte ses tourments d'arrachement et de tiraillement entre deux cultures ?
- En quoi, le choix du personnage féminin peut-il redéfinir l'objet texte dans l'écriture Sebbarienne ? Et en quoi, peut-il être un médiateur à la compréhension parentèle ?

À l'instar de ces questions, nous souhaiterions parvenir à l'idée que Leïla Sebbar est à la quête d'un apaisement généré par diverses séparations, qui sont d'abord transposées dans la matière fictive et qui ne déclinent à aucun moment une identité simple. Mais, c'est en cherchant au tréfonds de soi-même, qu'elle pourra repérer le déclic et opérer ainsi un travail thérapeutique, ou l'assemblage de fragments pourraient déterminer une écriture de positionnement.

Pour répondre à l'ensemble de ces interrogations et percer le secret de cette écriture plurielle, il nous semble juste d'exprimer l'outillage critique et théorique, duquel nous

puiserons nos arguments méthodologiques ; Parce qu'en littérature, l'acte critique rend légitime la création littéraire dans un sens ou il la commente, l'éclaire, du fait qu'elle appartient à l'univers du langage et devient donc un objet de discours. Notre rôle est donc d'essayer de lire, appréhender, interpréter et considérer l'œuvre qui est d'abord un objet de savoir et ensuite de saisir le géniteur de ces écrits en tant que détenteur de ce même savoir. Pour cela, nous nous appuyons sur une approche incontestablement éclectique faisant appel à la critique textuelle, psychanalytique et à la sociocritique.

L'approche textuelle nous sera utile pour analyser les données ayant trait aux multiples orientations (sémantique, sémiotique, syntaxique, pragmatique et stylistique) impliquées dans l'étude du texte littéraire. La stylistique nous permettra d'approfondir les liens entre la forme et la signification des données textuelles notamment le champ de la poésie orale et écrite comme elle nous ouvrira la voie sur les enjeux d'une écriture émaillée de stratégies transgressives. L'élucidation de ces transgressions formelles nous éclairera sur le cheminement d'une écriture en quête d'unité. Nous nous appuyerons sur la même approche pour l'étude de la grammaire énonciative du texte et son implication dans le projet de restitution d'une filiation et d'une mémoire orale. Cette méthode de lecture nous aidera à mettre en évidence l'écartèlement que vit Leïla Sebbar et de déceler le projet principal de cette écriture. Nous nous arrêterons sur l'étude de l'intertextualité afin de démontrer de quelle manière s'effectue le transfert entre deux démarches réflexives distinctes. Nous nous appuyerons sur la narratologie afin d'appréhender les dimensions culturelles et sociales dans le processus de l'écriture subjective. Cette démarche nécessitera les apports théoriques de Gérard Genette, de Julia Kristeva, ceux de Michael Riffaterre et d'autres théoriciens ayant produit sur le sujet.

Quant à l'approche sociocritique, elle nous offrira la possibilité de réfléchir sur les inter-réalités socioculturelles et historiques invoquées dans l'œuvre à étudier. La lecture sociocritique est : « un mouvement qui ne s'opère pas uniquement à partir des textes fondateurs et d'archives mais à partir d'une recherche et d'un effet tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions¹⁰ ». Elle sera donc utile à l'investissement historiographique dont use l'auteure dans ses écrits et à la compréhension de l'évolution scripturale spécifique à Leïla Sebbar. Cette approche nous intéresse, en ce qu'elle englobe comme dimensions : politique, sociale et même existentielle comme elle se donne pour objectif, la mise à nu des

¹⁰ D. Bergez ; P. Barbéris. *Les méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Armand Colin. Paris. 2005. Page 154.

modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire (collective et individuelle) dans les structures textuelles. La sociocritique nous permettra de délimiter le signe du passage d'une écriture de l'autre à celle de l'intime et de repérer les ruptures et les discordances discursives qui échappent au contrôle de la conscience. Á ce stade de notre étude, nous ne pourrons passer outre les travaux de Pierre Barbéris, Edmond Cros, Claude Duchet ou Marthes Robert qui ont contribué efficacement dans le domaine littéraire.

Pour ce qui est de la critique psychanalytique, elle nous servira de théorie assurant le déplacement de perspective de l'extérieur du texte vers son intérieur et par conséquent vers l'inconscient du texte. En excluant toute intention de repérage pathologique¹¹ ayant pour trait la symbolisation, la critique psychanalytique nous aidera à matérialiser le travail psychique inconscient que le texte éveille en nous suivi par celui de l'interprétation puisque la psychanalyse est en elle-même une expérience qui joue sur le langage uniquement et s'articule autour d'un seul concept fondateur : l'inconscient. Cette démarche nous ouvrira la voie sur le fonctionnement de la dynamique inconsciente de laquelle découlent les pratiques de refoulement et de sublimation décelables dans l'écriture de l'auteure. La lecture psychanalytique a pour effet une critique interprétative dans laquelle affleurent la psychocritique, la textanalyse ou encore la sémanalyse. Notre appel à la psychocritique aura pour méthode les superpositions de fragments textuels qui déboucheront sur la mise en place du mythe personnel de l'auteure. A cette fin, nous nous appuyons sur les travaux de Jacques Lacan et de Charles Mauron.

Dans ce sillage, nous organisons notre travail autour de trois parties comptant chacune trois chapitres.

L'entrée dans le corps de l'analyse, amorcera l'étude des particularités scripturales de l'écriture de Leïla Sebbar dans un sens où cette étude nous éclairera sur l'ensemble du corpus. Elle abordera en premier, la dimension paratextuelle qui étudiera le pourtour du texte comme l'appareil titrologique, les mentions dédicaces et les indications génériques. Se poursuivra ensuite l'étude vers la deuxième orientation scripturale de l'auteure qui a trait à l'engagement féministe qui transparait dès l'appareil titrologique des textes en question. Cette même partie posera l'importance de la commémoration du passé et de l'écriture de l'histoire orientée sur les événements phares de l'histoire de l'Algérie. Étant arrivé à la fin de cette partie, nous aurons mis au point les grands engagements et orientations spécifiques à l'écriture de Leïla Sebbar et nous aurons étudié son ambition

¹¹ Nous comptons à ce sujet les travaux de S. Freud qui bâtit sa théorie de la paranoïa sur *Les mémoires* du président Schreiber ou encore ceux de R. Laforgue qui fait une pathographie de l'œuvre de Baudelaire.

dans une démarche spécifique à double circonvolution.

La deuxième partie, tournera autour de l'écriture empreinte d'une fragmentation et signe d'un « moi » divisé et fait de séparations multiples. Cette partie est structurée autour de trois chapitres. Le premier chapitre mettra en relief les manifestations typographiques de l'oralité afin de démontrer qu'il s'agit d'une écriture de positionnement oscillant entre attraction et répulsion. Ce qui élargira le champ d'aimantation des phénomènes de la transmission et de la parole en acte ; le deuxième chapitre étudiera l'étendue de l'érudition ou l'inflation de références intertextuelles. Ce qui aboutira au troisième chapitre consacré à l'étude de l'intertextualité interne et externe.

Dans la troisième partie, sera mis en évidence, le processus du retour à soi qui est une conséquence logique après le sinueux chemin du détour. Il s'articulera autour de trois chapitres résumant la transition entre l'écriture fictive et autobiographique. Cette dernière partie portera dans un premier temps sur le concept de la langue en tant que pensée fondatrice de l'écriture autobiographique chez Leïla Sebbar. Le concept déclinera l'ambivalence existante qui entrave la restitution d'un « moi » morcelé. Dans un second temps, nous procéderons à l'analyse des métaphores obsédantes constituant les obsessions voire les constantes de l'écriture de Leïla Sebbar. Ce qui donnera sur l'objet de l'écriture autobiographique articulée autour de la thérapie par la résilience et l'opération du deuil. L'ultime phase à travers laquelle nous envisageons la mise en place du roman familial, abordera l'unité parentèle constituée respectivement de l'image de la mère et de celle du père. La stratégie de la transgression se lira ainsi au cours de notre analyse, au fur et à mesure que l'auteure déchaîne les contraintes et les restrictions qui l'ont conditionnée.

De ce point de vue, nous pensons circonscrire toutes les limites d'interprétation possibles se rapportant au voyage méandrique mené par Leïla Sebbar.

Partie I.

Le cheminement d'une écriture de détour

Un des traits les plus proéminents de l'œuvre de Leïla Sebbar est le voyage. Son écriture qui se manifeste d'emblée itinérante, de part ses aspects narratif et thématique suggère une progression. Celle-ci débute d'abord par la mise en exergue des expériences d'autrui et aboutit à la mise en texte de sa propre expérience. Pour cerner ce cheminement riche en tensions relatives à l'auteure et déterminer la mémoire qui transcende les différents écrits du corpus, nous allons commencer notre analyse par une première partie qui va marquer le chemin du détour nécessaire à la compréhension de soi.

Notre premier chapitre s'articulera autour du paratexte comptant l'appareil titrologique, les dédicaces, les prétextes, les préfaces et les indications génériques, en somme ce qui entoure et prolonge le texte dans la mesure où cette étude contribuera à une meilleure appréhension du mode réflexif de l'auteure. Ainsi, la mise en évidence des situations sociales psychologiques et fictives qui régissent les contenus des textes, aura pour but de marquer les influences qui ont suscité chez l'auteure la vocation du « détour ». Nous nous appuyerons principalement sur les travaux de Gérard Genette¹² afin de déterminer « les propriétés » du texte, celles qui nous assurent le transit vers le littéraire. Cette étape constituera l'étape amorce du voyage périlleux dans lequel s'engage l'auteur et au cours duquel elle déploie son rapport avec l'autre.

Le second chapitre s'annoncera comme la seconde orientation scripturale chez Leïla Sebbar. Nous allons étudier dans cette partie l'inflation des personnages féminins, inhérente aux textes en question qui se déroulera en deux temps. Le premier, étudiera « la prédilection des filles aux femmes » et mettra en évidence les stratégies mises en œuvre pour transgresser des interdits. Celle-ci sera étayée par un tableau panoramique regroupant l'ensemble des personnages avec leurs caractéristiques. Le second portera sur les figures

¹² G. Genette. *Seuils*. Editions du Seuil. 1987.

mythiques qui se démarquent de l'ensemble des personnages et qui témoignent de l'engagement féministe de l'auteure hanté par une mémoire déchirée qui ausculte les survivances du passé et dévoile une part insue de soi. Cette étude aboutira à une stratégie employée par l'auteure pour contourner la part masculine qui exerce une force d'aimantation chez elle et à laquelle elle résiste. On adoptera une démarche théorique oscillant entre psychocritique et sociocritique se rapportant à chaque fois au besoin que nécessite l'étude.

Ce faisant, nous arriverons ainsi au troisième chapitre qui liera le monde romanesque/nouvelliste à celui référentiel et qui constitue l'épicentre de la problématique identitaire chez Leïla Sebbar : Histoire de l'Algérie. Nous verrons comment l'auteure, poussée par les circonstances et les avatars de l'histoire personnelle, fait de la révision historique et de la récupération mémorielle essentiellement transmise par le personnage féminin¹³ ? Nous verrons aussi comment l'Histoire peut être une stratégie pour dire l'indicible ? Ce dernier chapitre propose donc une analyse structurale du rapport historique entre l'écriture et le vécu social qui régit la réconciliation de l'auteure avec son passé. Notre ambition est donc de démontrer que l'apport Historique est une des stratégies utilisées par l'auteure pour tenter de contourner la problématique centrale de son écriture, dans laquelle resurgissent les défaillances et les oublis de la mémoire. A travers une démarche sociocritique nous allons étudier l'écriture de l'histoire déployée sous deux volets en vue d'interpréter le corpus en question retraçant en premier l'Algérie coloniale et postcoloniale comprenant les événements d'octobre 61, l'indépendance et les événements de mai 68. Le second volet sera consacré à la perception événementielle historique alimentant les écrits de l'auteure étant loin du territoire, à l'exemple de la décennie noire survenue au lendemain des protestations d'octobre 88. Pour ce faire, nous faisons appel à un outillage théorique varié qui s'articule autour de la question de l'écriture de l'histoire, tel que les travaux de Paul Ricœur¹⁴, ceux de Michel de Certeau¹⁵ et de Paul Veyne¹⁶ afin de proposer une lecture représentative du cheminement du détour emprunté de Leïla Sebbar.

¹³ Les deux parties nécessiteront rationnellement la biographie de l'auteure dans une perspective clairvoyante historique.

¹⁴ P. Ricœur. *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris. Seuil. Coll. "L'ordre philosophique". 2000 ; *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé*. In : *Annales : Histoire, Sciences sociales*. 55^e année. N° 4. 2000, pp 731-747.

¹⁵ M. De Certeau. *Écriture de l'histoire*. Paris. Gallimard. 2002 ; *La prise de parole : pour une nouvelle culture*. Desclée de Brouwer. Belgique. 1968.

¹⁶ P. Veyne. *Comment écrit-on l'histoire ?* Paris. Seuil. 1996. (1^{ere} édition 1971).

Chapitre I.

la dimension paratextuelle de l'œuvre de Leïla Sebbar comme première orientation scripturale.

L'étude du paratexte nous permettra d'aborder les différentes formes génériques des textes dont chacun pourrait renvoyer au subconscient de l'auteur voire à une mémoire tantôt perdue tantôt retrouvée. Celle-là contribue incommensurablement à un édifice assez particulier pour l'auteur. Nous essaierons de justifier ce choix, avec certes toute la rigueur qu'exige le type de travail auquel nous nous consacrons, mais sans négliger pour autant cette évidence : dans tout choix, intervient une part d'irrationnel. La notre s'enracine dans une enfance arrachée entre deux cultures (française et algérienne) qui serait à l'origine d'une inspiration de tout écrit de Leïla Sebbar, il s'agit donc de savoir comment le discours péritextuel entreprend la dimension narrative et « authentifiante » du texte ?

1. Etude titrologique

Il est important de rappeler que le paratexte tel qu'il est varié de signes et codes sert à introduire ou clôturer un texte donné par le biais des : titres, sous-titres, intertitres, préfaces, post-face, épigraphe, illustrations, autrement dit tout ce qui entoure le texte, qui l'annonce, l'explique et le prédétermine constitue d'une manière significative un enseignement sur le texte en question.

Le titre est d'abord et avant tout une entité paradigmatique de « stimulation » de la mémoire du lecteur, ensuite, c'est une unité phrastique qui cible l'assouvissement de la curiosité du lecteur. La titrologie constitue une ébauche vers un univers fictif par laquelle commence un contrat de lecture et donc le texte lui-même. Dans le contexte de notre travail, on parlera de titres en termes de discours reconstructifs, d'un « moi », restituteur d'une mémoire déconcertée que nous essayons de recomposer pour en extraire la quintessence de l'engagement de l'auteur. En effet, Claude Duchet nous informe sur la

contrainte qui surgit de cette « unité discursive restreinte »¹⁷ et aussi le contexte culturel qui regorge : « le titre du roman s'adapte à une demande moyenne, tient compte de l'indice culturel du genre pour adapter sa stratégie, véhicule et consolide contraintes et interdits, exploite et transmet les formes héritées. »¹⁸.

De prime abord, le titre rend compte de plusieurs situations sociales, psychologiques et fictives. Christiane Chaulet Achour, avait parlé du titre dans un contexte romanesque rappelant qu'il est un état « d'équilibre entre le droit du marché et l'intention de l'auteure »¹⁹.

Si on veut aborder profondément la notion du titre chez Leïla Sebbar, nous nous retrouverons devant l'immense abondance textuelle qui apparaît en articles, essais, textes de fictions ou collectifs dans des éditions de divers continents, françaises, Nord africaines...maghrébines. Nous restreignons notre analyse donc au corpus fixé pour notre travail mais ceci ne nous empêche pas de lever le voile sur l'ensemble titrologique de ses écrits. La thématique globale traite de l'Histoire de la guerre d'Algérie, des histoires de parcours d'individus ou des histoires de femmes ayant vécu pendant la guerre et après la guerre.

Aussi hétérogènes soient-ils, les textes-titres véhiculent en première catégorie l'image de filles/femmes en quête d'épanouissement où des parcours d'individus en voie d'écartèlement. La seconde catégorie titrologique, englobe des ouvrages qui ont trait à la vie de l'exil, l'écriture de la langue et celle du pays natal. Nous verrons dans ce sillage, le volet artistique que revêtent certains titres du corpus à l'exemple d'*Isabelle l'Algérien*, qui s'affiche d'emblée avec un croquis comme dans l'ensemble du recueil où les récits sont illustrés par des dessins de Sébastien Pignon, le fils de Leïla Sebbar. On pourrait dire ainsi que l'ensemble des titres en question recouvre un large angle générique et engage une convergence thématique très particulière de Leïla Sebbar. De cet ensemble d'écrits, de titres, jalonnent des étapes de parcours de personnages au féminin, inspirés d'une réalité sociale et individuelle. Nous émettons donc l'hypothèse que ces personnages qui affluent dans son système titrologique renvoient à des périodes différentes d'un « moi » en quête d'unification et d'intégration. La fiction étant le point de départ de ce voyage et

¹⁷ M.Peñalver Vicea. « Le titre est-il un désignateur rigide ? » Congrès international des études françaises. La Rioja encrucjada de caminos, 11eme colloque de la APFFUE. Etudes françaises et francophone. Université de la Rioja. 2003. pp 250-259.

¹⁸ C. Duchet. *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*. 1973. Vol 12. N° 12. pp 49-73.

¹⁹ C.C. Achour. *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*. Editions du Tell. 2002. Page 72.

l'autobiographie le point d'arrivée.

Pour arriver à faire valoir notre étude paratextuelle, nous tentons de mettre « l'électricité de sens » selon les dires de Michel Butor à travers le tableau récapitulatif suivant :

Titres des ouvrages Recueils de nouvelles, récits.	Titres de chapitres ; des nouvelles	Editions	Année
<i>Sept filles</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>La Fille de la maison close.</i> – <i>La Fille dans l'arbre.</i> – <i>La Fille avec des pataugas.</i> – <i>La Fille et la photographie.</i> – <i>La Fille des collines.</i> – <i>La Fille au Hijeb.</i> – <i>La Fille en prison.</i> 	Julliard	2003
<i>Je ne parle pas la langue de mon père.</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Je ne parle pas la langue de mon père.</i> – <i>Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère.</i> – <i>Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima.</i> – <i>Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple.</i> – <i>Je n'ai pas appris la langue de mon père.</i> – <i>Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père.</i> – <i>Je n'apprendrai pas la langue de mon père.</i> 	Thierry Magnier	2003
<i>Isabelle l'Algérien</i>	<ul style="list-style-type: none"> – « <i>Cette bonne Mahmoud</i> ». – <i>Les filles du Caouadj.</i> – <i>Ahmed l'orphelin.</i> – <i>Le Fils de grande tente.</i> – <i>Nadia, l'officier, le taleb.</i> – <i>Le Cavalier sur la colline.</i> – <i>La Femme sauvage.</i> – <i>Le Vieux dans la grotte.</i> – <i>L'Ouvroir. Esmée, Isabelle.</i> – <i>Ziza.</i> 	Al Manar	2005
<i>L'habit vert</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>L'Habit vert.</i> – <i>La Villa.</i> – <i>Sous le viaduc.</i> – <i>La Fille de l'Atlas.</i> – <i>Dans la vitrine.</i> – <i>Maquis.</i> – <i>Vichy.</i> 	Thierry Magnier	2006
<i>L'arabe comme un chant secret</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Si je parle la langue de ma mère.</i> 	Bleu	2010

	<ul style="list-style-type: none"> – <i>Si je ne parle pas la langue de mon père.</i> – <i>Le corps de mon père dans la langue de ma mère.</i> – <i>Les mères du peuple de mon père dans la langue de la France.</i> – <i>Le Silence de langue de mon père, l'arabe.</i> – <i>Le retour de l'absente.</i> – <i>Entendre l'arabe comme un chant secret</i> – <i>J'écris la langue arabe étrangère dans la maison, Dieu étranger dans la maison.</i> – <i>J'écris l'arabe imaginaire, mon père.</i> 	autour	
--	---	--------	--

Ce sont des ouvrages qui retracent chacun une étape particulière de la vie de l'auteur et regroupent trois thématiques essentielles à l'évolution de son œuvre. Christiane Chaulet Achour résume ces thématiques en trois principales préoccupations qui sont: une obsession de la langue en premier lieu, un engagement, « les filles plutôt que les femmes »²⁰ en second lieu, et « la quête d'un passé révolu dans un présent certain » en dernier lieu.

1.1. Sept filles

Le recueil de nouvelles *SF* constitue une composante des orientations majeures de l'auteure « Les filles plutôt que les femmes »²¹ qui indique par procuration des histoires de femmes et de filles. La segmentation syntaxique du titre nous aidera à interpréter le sous-entendu :

- « Sept » : désigne un adjectif numéral de forme simple, il est donc invariable. Il se place la plupart du temps avant le nom. Son emploi est donc de déterminer le nom avec précision et de donner avec exactitude l'indication d'un nombre ou d'une quantité.

A première vue, on constate la symbolique du chiffre sept. Assez significatif, il est le chiffre magique qui détient une relation étroite avec l'Histoire et la mythologie religieuse. Le chiffre sept indique aussi toute une symbolique dans la religion musulmane où le sept un chiffre sacré puisqu'il fait référence au monde qui nous entoure : les jours de la semaine sont sept, les orbites de l'atome sont sept, les cieux sont sept, tel qu'il apparaît dans la Sourat Al Baqarah : «... S'est ensuite adressé au ciel, leur a fait alors remplir sept cieux, et

²⁰ Ibid. Page 7.

²¹ C. C. Achour. « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre. ». Op.cit. Page 7.

Il connaît toutes choses.²²». Dans le *Dictionnaire des Symboles Musulmans*, le chiffre sept jouit d'un symbolisme fourni quoique non spécifique à la religion musulmane :

« La Bible, Les Apocalypticiens, Hippocrate ainsi que tous les courants hermétistes ont mis en valeur la dimension occulte du chiffre 7 et des heptades (heptaèdre, heptasyllabe, heptagone, heptacorde, tec.), structures invisibles qui gouverneraient le cosmos. Le septénaire est compris dans toutes les démarches philosophiques et mystiques, dans la mesure où le septième degré est celui de toute initiation ésotérique arrivée à son terme : « Tout ce qu'il y a dans le monde est sept, parce que chaque chose possède une ipséité et six côtés », lit-on dans *Le symbolisme des nombres* de Raoul Berteaux. Il structure notamment l'évolution du néophyte vers l'illumination : la recherche, l'amour, la connaissance, l'indépendance, l'unité l'émerveillement et, enfin, le dénuement qui équivaut également à une mort mystique. Le Coran évoque vingt-quatre fois ce chiffre magique et l'associe notamment aux Cieux, aux planètes et aux Houris. Le chiffre sept est, aux yeux des Ikhwâns, le premier nombre "parfait", car il regroupe les caractéristiques des tous les nombres avant lui²³».

Sur ce point, Roswitha Geysse démontre dans un article, digne d'intérêt que le chiffre sept demeure très significatif dans la mythologie religieuse: « Le chiffre sept, qui joue un rôle primordial dans la mythologie religieuse ainsi que dans la culture populaire (cf. les contes de fée) est regardé comme un chiffre porte-bonheur, un chiffre qui est donc capable de rendre heureux et de combler de bienfaits celui qui y croit²⁴ ».

Leïla Sebbar gratifie son texte de plusieurs portes d'entrée qui construisent une sorte de labyrinthe culturel et mystique. Le sept désigne aussi le nombre d'intertitres (assignés aux nouvelles du recueil) présent dans la table des matières (cf. supra tableau). Ces intertitres annoncent une légitimité face à l'écriture du recueil puisque celle-ci requiert l'autonomie de chaque pièce dont l'ordre est souvent arbitraire.

- « Filles »: nom commun animé accordé en nombre avec l'adjectif numéral Sept. Il est donc ici, le noyau du syntagme nominal et le support de la prédication.

Dans cette étude, on n'éloigne pas l'hypothèse que *SF* recouvrirait plusieurs parcours épineux de filles où la venue de maturité s'annoncerait pénible et malaisée, résumerait l'histoire du parcours de la femme. Il s'agit de mesurer un avenir de liberté et d'insoumission dans lequel les héroïnes sont projetées.

D'un point de vue graphique, l'absence de progression et de continuité narrative,

²² La Noble Coran. Sourat 2. Verset 29.

²³ M. Chebel. *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Editions Albin Michel. Coll. Spiritualités vivantes. Paris. 1995. p 384.

²⁴ R. Geysse. « Leïla Sebbar. "La robe interdite ". L'arabe classique comme langue sacrée et langue interdite. Disponible en ligne sur le site officiel de Leïla Sebbar : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/roswitha_geyss3.htm

visiblement remarquable dans l'appareil titrologique témoigne d'une écriture intentionnellement fragmentaire. La « présence-écran » du paratexte a pour but d'informer mais surtout d'assurer sa « transitivity²⁵ ». Dans ce contexte, les intertitres assurent l'unité thématique à laquelle nous renvoie l'auteure. On se retrouve à cet égard, devant un titre dont la fonction est à la fois référentielle et poétique. Sa structure sémantique et morphosyntaxique rythmée par les récurrences du mot « fille » certifie la recherche d'individualité et la quête identitaire. Par opposition à l'intitulation rhématique²⁶, la thématique a une particularité démonstrative et insistante, que nous pouvons détecter clairement dans *SF*. Outre son aspect fonctionnel, *SF* nous informe sur la composition des personnages dans l'écriture Sebbarienne et sur l'aspect de mobilité de ces dernières.

Il est donc question de sept histoires de filles, qui par leur caractère mineur libèrent une vulnérabilité face à la rudesse d'un monde naturellement régi par les hommes. Opposé au profane, le sacré mis en relation avec le personnage féminin, place ce dernier au centre de l'univers et apporte par conséquent l'équilibre nécessaire à une vie commune entre les deux sexes.

1.2. Je ne parle pas la langue de mon père

Dans le processus d'une écriture de soi chez Leïla Sebbar, l'autobiographie est le premier texte à conférer à l'ensemble de ses écrits un sens et une mutation annoncée. En effet, *JPLP* est un texte qui prend à notre sens, une valeur incommensurable puisque porteuse de beaucoup d'éclairages sur « l'inconscient du texte » mais aussi sur l'engagement de l'auteure.

JPLP est un récit personnel où les marques d'un « moi » en souffrance sont archi-présentes. C'est un récit qui dévoile de part son titre, le tréfonds de ses pensées audacieuses et frivoles quant à la langue et au vécu familial. Cette souffrance d'un « je » est d'autant plus visible dans le titre que dans les intertitres (cf. supra tableau). A la lecture de ces derniers, nous apercevons l'obstination qui confère au texte une ossature rigide assiégée par la hantise linguistique. L'auteure installe par cette technique d'intertitres une sorte de jeu de mots pas loin de ceux de Doubrovsky ; employés dans *Fils*²⁷ qui invitent le lecteur à déceler le rapport de sens existant entre eux. En effet, le titre affiche ainsi la force centrifuge, autour de laquelle gravitent d'autres forces, dénotant le malaise : ils révèlent

²⁵ Mot employé par G. Genette dans *Seuils*. Op.cit.

²⁶ « Purement désignative, elle consiste à numéroter les divisions ou les laisser muettes ». (cf. G. Genette. *Seuils*. Op.cit.)

²⁷ (*Strates, streets, chair, chaire, monstre*), S. Doubrovsky. *Fils*. Gallimard. 1977.

des tensions existantes entre le personnage principal et son père, dénonçant une filiation rompue et pour qui s'adresserait ce texte. Toutefois, exposer un « je » dès l'appareil titrologique ne peut pas influencer sur la fonction séductrice du titre général puisque le genre du texte stimule cette démarche : « Dans des récits à la première personne (homodiégétiques), ces intertitres propositionnels peuvent beaucoup plus souvent que les titres généraux, poser la question de l'identité de leur énonciateur ²⁸».

L'auteur livre son « je-u » à ses lecteurs pour découvrir, se découvrir, ou encore s'écouter en train de raconter son histoire. Il s'agit d'un exercice de découverte de soi voire d'une reconstruction des pièces du passé à travers la mise en scène de son histoire personnelle. On est donc cette fois-ci transporté vers la littérature qualifiée de « privée » où Leïla Sebbar se met à nu pour se décharger, pour extérioriser des faits, des sentiments, des maux et par-dessus tout, appuyer le refus d'une langue.

À première vue la négation est du coup le premier point qui frappe aux yeux et ensuite la référence au moi personnel qui est double dans le titre : elle est représentée par le « je » et par le « mon ». Il y a donc deux traits à soulever à travers la segmentation syntaxique qui suit :

- Le « je » est d'abord un pronom personnel singulier désignant une personne. Il est de forme disjointe est séparé du verbe par un adverbe de négation.
- Le « ne » est un adverbe de négation qui s'emploie généralement avec un autre adverbe, tel le « pas ». Dans le titre en question *-ne parle pas-* la négation est composée parce qu'elle encadre le verbe à un mode personnel.
- « parle » : verbe d'action, sa nature transitive détermine la soif de parler la langue arabe et l'engagement à la parole.
- « La langue » : est ici un complément d'objet direct.
- « De » : est une préposition de forme simple. Elle permet d'introduire un autre mot (complément) devant lequel, elle se place,²⁹ sinon un complément d'attribution.
- « Mon père » : complément d'objet indirect précédé par un adjectif possessif et qui se réfère à un possesseur unique qui est ici le père de Leïla Sebbar.

Il est clair qu'à travers *JPLP*, Leïla Sebbar immortalise son passé à travers un « je » révélateur d'un récit de vie ou d'un écrit personnel. Le « je » mis à nu dès l'entrée en texte,

²⁸ G. Genette. *Seuils*. Op.cit. Page 304.

²⁹ M. Pougeoise. *Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales*. Ed. Armand Colin. coll. Cursus. Lettres. Paris.1998.

atteste d'une prise de parole étouffée du personnage principal qui se réservera l'unique voix dans le texte. Mais ceci, ne suffit pas pour faire asseoir un dispositif narratif particulier qui concerne l'écriture autobiographique³⁰. La locution négative déclare un refus d'adoption linguistique. On déduit qu'il s'agit de la langue arabe. Par là, inclure une action de contestation dès l'appareil titrologique implique l'entremêlement du discours et de l'histoire, une relation à laquelle est annexé le questionnement de soi. Nous lisons aussi que ce « je » est maître de témoignages et est porteur de mémoire individuelle et collective. Nous interprétons cette première impression comme une recherche de mise au point sur un vécu que l'auteur ou le narrateur essaye de remuer pour tenter de poser la problématique du monolinguisme, de filiation et d'appartenance.

Le titre tend à transmettre une émotion profonde exprimée sans apprêts, comme il transmet l'histoire d'une famille, l'histoire de la langue des ascendants. On lit aussi la recherche d'une pacification entre un « je » aspirant à l'« unique » et une filiation de laquelle s'installent les aléas d'une double appartenance.

1.3. Isabelle l'Algérien

Nous n'allons pas par quatre chemins à l'analyse du présent titre puisque *Isabelle l'Algérien* fait référence sans doute à l'écrivain et journaliste Isabelle Eberhardt, figure emblématique de l'exil heureux³¹. Le titre du recueil remplit une fonction mnésique à travers laquelle on glisse vers une dialectique de l'exil. A vrai dire, avec le titre énoncé ci-dessus, nous sommes en présence d'un énoncé connotatif. Il se caractérise des autres titres de l'ensemble du corpus par sa structure et ses sous entendus. Raison pour laquelle, il serait intéressant de l'approcher aussi bien sur le plan morphosyntaxique que sur le plan sémantique.

Une analyse syntaxique du titre s'impose car on joue plus sur la singularité et la signification profonde du titre même que sur son symbolisme.

- « *Isabelle* » : est avant tout un nom propre et le nom propre c'est déjà tout un tas d'acceptions. Le nom propre d'un homme, écrit Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* est « un signe et non un simple indice qui désignerait sans justifier³² ». Dans cette optique, le nom propre est comme « un habit qui s'est développé sur le nom comme la peau sur le

³⁰ Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune, précise l'importance du contrat de lecture qui doit s'établir entre l'auteur et son lecteur.

³¹ R. Geys. Interview avec Leïla Sebbar. Paris .mai 2005. Disponible sur le site officiel de Leïla Sebbar : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/

³² R. Barthes. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil. Coll. « Points essais ». 1972. Page 125.

corps³³ ». Il est donc impossible de l'érafler sans risque de l'abimer. Toujours dans le même acabit, inséparable de la personne, le nom propre révèle l'essence, et, dit-on la destinée d'un être. Il est donc, pour les anthropologues le corrélat d'une identité individuelle. Il sert à désigner, à interpeller et à identifier l'individu qui le porte. Il donne donc à entendre de qui l'on naît et d'où on vient.

- « *L'Algérien* » : désigne dans la grammaire moderne un adjectif. On ne peut prétendre nous semble-t-il de comprendre le titre sans se référer au dictionnaire. Pour *Le Robert* l'adjectif est un « mot susceptible d'accompagner un substantif avec lequel il s'accorde en genre et en nombre et qui n'est pas un article. Adjectif qui a une valeur d'adjectif. Locution adjectivale. ».

Nous constatons donc qu'en plus de l'adjectif, s'ajoute un article défini qui, lui, dans le dictionnaire du Robert est un mot qui, placé devant un nom, sert à le déterminer, tout en marquant le genre et le nombre (un, des, de ; du).

Partons de la définition du dictionnaire « L' » est donc l'article qui vient pour déterminer le nom qui le suit. Le mot « algérien » est supposé s'accorder en genre et en nombre avec le nom propre « Isabelle ». Cet accord agrammatical recherché par Leïla Sebbar renvoie à une inspiration certaine mais aussi au désir enfui de se faire asseoir une place dans une communauté: de se faire un nom et d'accéder à une identité³⁴. Dans cette optique la puissance du titre tient sa quintessence de l'effet suscité chez le lecteur où l'attraction et la répulsion s'effectue dès la marque inaugurale. A vrai dire, pour atteindre l'Autre, pour marquer l'altérité ; voire baliser le détour nécessaire, l'auteure choisit d'installer un lien social, un discours social que Claude Duchet commente : « interroger un roman à partir de son titre, est du reste l'atteindre dans l'une de ses dimensions sociales, puisque le titre résulte de la rencontre de deux langues, de la conjonction d'un énoncé romanesque et d'une énoncé publicitaire ³⁵».

Le titre définit, évoque et valorise. Dans *IA*, le titre décharge, le texte définit voire personnalise son titre puis évoque un personnage historique, qui aux yeux de l'écrivain signifierait beaucoup concernant le féminisme mais aussi et surtout l'écriture intime. Aussi le titre rivalise-t-il le personnage avec l'homme en lui donnant un aspect défini et masculinisé, Isabelle prête son image ainsi que son personnage en entier à la fiction de

³³ M. Schneider. « Freud, lecteur et interprète de Goethe ». Dans *Revue germanique internationale*. N° 12. pp 243- 256. Disponible en ligne sur : <http://rgi.revues.org/758>

³⁴ B. Riera. *Journaliers d'Isabelle Eberhardt*. Paris. L'Harmattan. 2008. Page 214.

³⁵ C. Duchet. *La sociocritique*. Nathan. Paris. 1977. Page 143.

Leïla Sebbar pour mettre en relief une carrière dédiée à la liberté, parfois de partage. De ce fait, le titre du portrait nous informe beaucoup, du coup il remplit une fonction « cataphorique³⁶ » et allusive.

A l'affiche du titre, l'unité phrastique est agrammaticale et se démarque intentionnellement. Ainsi à la première lecture, on devinerait réflexivement la suite partiellement exposée : Eberhardt. C'est justement le rapport qu'entretient le message linguistique avec la sémantique et avec les axes syntagmatique et paradigmatique. Leïla Sebbar codifie son titre et baptise un nouveau texte résultant d'un assemblage socialement significatif : Isabelle n'est pas algérien mais plutôt algérienne. On y détermine « l'enjeu-fictif » et la portée référentielle de l'adjectif non accordé.

D'emblée, le titre exprime un désaccord intime manifesté sur le plan textuel impliquant un réel centre d'intérêt pour le lecteur. La fonction illocutoire selon Gérard Genette illustre ce rapport d'altérité. Aussi s'applique-t-il à ce texte, la fonction abrégative qui dévoile une partie phare du contenu mais sans dire plus. *IA* au lieu d'Isabelle l'Algérienne révèle toute une histoire de garçonnisme qu'a vécu réellement la journaliste Isabelle Eberhardt. C'est du coup un clin d'œil à ceux qui lisent ce récit, à la mémoire d'une femme qui s'est battue pour la liberté. Nous décelons par là, l'intérêt que porte l'auteure envers de tels personnages ; comme elle, divisés entre un féminin masculin : « tourmenté entre un masculin féminin et un féminin masculin. Qui est le père ? Qui est la mère ?³⁷»

1.4. L'Habit vert

Contrairement à *IA*, un titre par lequel l'auteure emploie un désignateur rigide³⁸ (Isabelle), dans *L'HV* l'auteure prend pour titre une description définie pour désigner l'habit et lui attribuer la couleur verte, une description tout à fait ordinaire, changeante qui peut avoir une portée large en perspectives interprétatives.

- « L'Habit » : désigne ainsi, toute tenue particulière à une activité, une fonction, il peut désigner aussi un costume. Dans le dictionnaire numérique Larousse (2015), le mot désigne aussi une « appellation (France XVIIIe S, XIXe S) du vêtement principal porté par tous les militaires ». Ce qui nous renseigne sur l'aspect emphatique qu'attribue l'auteure dans sa composition *Habit Vert* ; où le vert est doublement institué. Le titre est

³⁶ J. M. Adam. *Pour lire le poème*. Ed. Duculot / de Boeck. 1992.

³⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 45.

³⁸ F. Recanati. « La sémantique des noms propres. Remarques sur la notion de désignateur rigide ». *Langue française*. N°57. 1983. Page 111.

évidemment thématique, et en tant que tel, il nous annonce de bribes d'Histoires (portée rhématique du texte) qui ont trait à la vie professionnelle d'individus porteurs d'Habits verts. La richesse des expressions liées aux vêtements, montre que la fréquence de leur usage, nous incite parfois à assimiler le vêtement à celui qui le porte. Ce qui nous amène à réfléchir à la fonction et au sens de ce vêtement et qui semble être le dénominateur commun entre plusieurs textes, sans aucune continuité narrative ni thématique. L'habit a donc pour première fonction d'habiller, c'est dire qu'il cache ou protège, mais montre en même temps puisqu'il sert à distinguer les individus sur le plan visuel.

Le présent titre et particulièrement le mot « vert » a fait l'objet de plusieurs travaux partant des corpus de Leïla Sebbar. Nous nous permettons de revenir sur un travail effectué par Cornelia Ruhe, en Allemagne à travers lequel elle a démontré qu'il est possible de produire un échange interculturel et identitaire via un réseau de symboles culturels. Dans *La trilogie de shérazade* dont parle C. Ruhe se complexifie lorsque l'auteur lie deux cultures par une architecture symbolique ou la couleur verte, l'olivier et le chiffre sept s'associent significativement.

1.5. L'arabe comme un chant secret

Dans le présent recueil, nous pouvons constater la richesse indéfinissable qui déborde du titre. Les énigmes et les glissements de sens qui surgissent à titre inaugural croisant à la fois les mots « secret » et « sacré » ont déjà suscité plusieurs études sur le sujet. Nous ne pouvons donc, nous abstenir à n'étudier que le titre, une mise en relation avec les glissements de sens dont met en exergue Leïla Sebbar nous permettra d'aller au-delà des frontières titrologiques.

Nous faisons appel à l'approche lexicographique afin d'approcher le mieux possible le sens et le sous entendu du titre en question. Ainsi :

- « L'Arabe » : est un nom commun, simple, masculin, inanimé, précédé d'un article défini dont l'emploi est de définir le nom avec précision. Il désigne ici, la langue sémitique. Dans le dictionnaire Larousse de langue française le vocable Arabe désigne :

« Support unique du Coran inimitable et véritable ciment de la communauté arabe dans sa diversité, la langue arabe fut également le fer de lance de la conquête islamique et le véhicule privilégié d'une civilisation qui s'étendit des bords de Guadalquivir jusqu'à l'Euphrate et, de là, jusqu'aux Comores [...] L'arabe est ainsi le ferment d'une identité initiale, qui fut convulsive par l'intériorisation des apports extérieurs, et apaisante par sa force et par sa clarté ; elle est, en outre, mise en équation étroite avec la sublimité du merveilleux texte qu'elle véhicule, à savoir Le Coran. Langue de l'éloquence, la langue arabe est donc celle de la révélation : « A.L.R. Voici les versets

Le cheminement d'une écriture de détour

du livre qui éclaire. Nous l'avons révélé sous forme de lecture (en langue) arabe, afin que vous raisonnez. » (XII, 1- 2/Bou). [...]De ce point de vue, la langue arabe, "langue claire", est la langue spirituelle par excellence, celle du transport, celle de l'idée de la création, celle de la liturgie, celle de la croyance.

« Langue du Coran et des Arabes, c'est aujourd'hui l'idiome le plus important du groupe sémitique, parlé par près de 200 millions de personnes, et compris par plus encore. L'écriture arabe utilise un alphabet de 28 consonnes. [...]L'arabe dit classique, tel qu'il s'est formé dans la rédaction du Coran et des Hadith, est encore la langue de rédaction des livres. Il sert également, avec un vocabulaire très retreint et altéré, à la presse, aux médias audiovisuels, dans les conférences. L'arabe est la langue liturgique de tous les musulmans mais également de certaines églises chrétiennes orientales.

Les musulmans considèrent le Coran comme un livre sacré que dans sa version arabe originale. S'il peut être traduit, il n'est rituellement valide qu'en arabe, ce qui correspond à une notion de sacralité de la langue arabe. Sacrée en soi puisque, fait miraculeux, elle peut communiquer et exprimer la pensée, la langue est ainsi par essence similaire au pouvoir divin de la création. [...] Les langues sacrées préservent ce pouvoir originel. ³⁹».

- « Comme »: désigne une conjonction de comparaison dont la fonction dans la phrase est un outil de comparaison entre un élément qu'on nomme le comparé et un second élément qu'on appelle comparant.

L'auteur compare ainsi la langue de son père – tel indiqué dans la première de couverture en arabe : la langue de mon père, ma chère langue- à un chant secret c'est-à-dire une musicalité discrète partagée de manière binaire et privée. La fonction de désignation ici se rapporte au contenu global du texte car le sous titre en dit beaucoup. La forme stylistique répond explicitement aux fonctions principales et indispensables du titre selon Gérard Genette :

« Sur la fonction, ou plutôt les fonctions du titre, une sorte de vulgate théorique semble s'être établie, que Charles Grivel formule à peu près comme suit : 1. Identifier l'ouvrage ; 2. Désigner son contenu ; 3. Le mettre en valeur, et que Leo Hoek intègre à sa définition du titre : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé. ».⁴⁰

L'auteure identifie donc l'ouvrage via la comparaison. Elle désigne aussi son contenu : on parle du contexte ambigu que revêt la langue dans cet ouvrage, ce qui suscite la curiosité

³⁹ Larousse de la langue française. Lexis.76 000 mots. 1979. Page 160.

⁴⁰ G.Genette. *Seuils*. Seuil. Paris. 1987. Page 80.

du lecteur face à ce fameux secret. Toutefois, tous les ouvrages de Leila Sebbar ne remplissent pas toujours et à la fois les trois fonctions principales de G. Genette. D'où l'immense intérêt qu'on devrait porter envers cet écrit.

- « Un » : pronom indéfini qui précède généralement le nom.
- « Chant » : nom masculin désignant une composition musicale destinée à la voix, une poésie lyrique ou épique. Si l'auteure désigne par là le fait ou l'effet de la transmission orale, ceci explique une progression narrative dichotomique associant à la fois l'aspect de l'oralité et l'aspect du confidentiel. La transmission met en jeu ici la lucidité de la mémoire face au transfert d'énergie du chanteur ou de l'émetteur, il en résulte un récepteur qui est principalement attentionné et amoureux d'une langue.
- « Secret » : adjectif qualificatif qui signifie confidentiel.

La signification du mot dans le dictionnaire étymologique désigne : « secret venu du latin *secretum* qui veut dire séparer et écarter. Et le premier sens conféré à ce mot est « ce qui doit être tenu caché, ce qu'il ne faut dire à personne »⁴¹ .

En étymologie le mot :

« Secret » est « la substantivation de l'adjectif *secretus* « séparé, à part », « solitaire, isolé, reculé », « caché » et « rare ». *Secretus* a abouti par la forme *segrei*.

Venus par voies parallèles, l'adjectif et le nom ont eu des évolutions semblables, mais distinctes. *Secret*, substantif, a désigné dès l'origine un ensemble de connaissances réservées donnant lieu à un conseil, à avis notamment dans le conteste du pouvoir politique. Cependant le nom s'emploie aussi lus généralement, s'agissant des éléments de la vie privée qui ne doivent pas être connus de tous. [...]Le passage du contexte politique à celui de la vie privée est net dans le sceau du secret « en confidence, en faisant promettre de ne rien révéler⁴² ».

Dans notre contexte, le mot « secret » serait la marque de l'inaccessible des mystères et renvoie de façon privilégiée au sacré, au divin et au spirituel. Mais ce serait aussi le secret dangereux qu'il ne faut pas révéler. Il s'y présente une question très délicate qui est la frontière entre le secret négatif et dangereux et le sacré divin positif et confidentiel. Ce qui nous a poussé à fouiner dans le dictionnaire historique de la langue française les secrets du mot « sacré » :

« un emprunt postérieur à sacrement, au latin *sacrare* « consacrer à une divinité », d'où « dédier qqch. à qqn », donc « rendre sacré » et en poésie « consacrer » [...] *Sacer* diffère de *religiosus* ; il désigne ce qui ne peut être touché sans souiller ou sans être souillé, d'où le double de « sacré » et « maudit » ; le coupable voué aux dieux des enfers est *sacer*, d'où le sens de « criminel ». Le mot

⁴¹ *Larousse de la langue française*. Lexis.76 000 mots. Paris.1979.

⁴² *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*. Tome 3. Ss. Dir. Alain Rey. Paris. 1998. Page 34.

se rattache à une racine indoeuropéenne sak , comme sanctus (→saint) »⁴³.

A ce propos, Denise Brahimi⁴⁴ a essayé de faire la lumière sur le rapprochement entre les deux termes. Elle a fait une lecture psychosociologique, un tantinet linguistique et syntaxique, digne d'intérêt qui a suscité l'ardeur de plusieurs critiques. Pour Denise Brahimi le mot « secret » est une résultante d'une formulation antérieure qui ne date pas de longtemps car en 2006 l'auteure a publié une nouvelle intitulée « Entendre l'arabe comme un chant secret » (Cette nouvelle est justement un des neuf chapitres du récit ACS) et qui relate l'histoire de l'auteure avec la langue arabe et le détenteur de cette langue : son père. Denise Brahimi a également soulevé la question du métissage linguistique et textuel qui caractérise le texte : « "Récit": c'est le mot qui apparaît en guise de définition sur la couverture de "L'arabe comme un chant secret" »⁴⁵. Du secret au sacré, on constate qu'il y a une préparation du lecteur à une lecture psychosociologique qui le renvoie vers l'univers de l'écriture intime.

Notons qu'à la première de couverture du récit, on lit clairement un second titre qui figure en langue arabe « لغة أبي العربية لغتي الحبيبة » et qui laisse comprendre qu'il est une traduction du titre en français. Or, la traduction serait plutôt : « la langue de mon père, ma langue adorée ». Au cours de notre recherche, nous avons appris que l'auteure a fait traduire ce titre en arabe par Mustapha Kacimi El Hassani.

Etant extratextuel, l'appareil titrologique ressortit une multitude d'enseignements et de réflexions sur le travail fictif se situant en aval de la création artistique. Néanmoins, le titre nous convie à de diverses hypothèses interprétatives, des ambiguïtés qui nous conduisent parfois à des leurres ou des énigmes qui se dévoilent au fur et à mesure de la lecture du texte ou quelques fois restent non résolues. Dans le cas présent l'aboutissement de notre interprétation se concrétisera dans la suite de l'étude titrologique qui est la dédicace.

2. Les dédicaces

La dédicace est un texte écrit par le dédicateur⁴⁶ pour faire hommage à une personne qui est généralement appelée : dédicataire. Pour Gérard Genette, il s'agit de : « l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre

⁴³ Idem. Page 33.

⁴⁴D. Brahimi. « Leïla Sebbar: L'arabe comme un chant secret ». Paris. 2008. Article en ligne sur: http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/denise_brahimi.htm

⁴⁵ Site officiel de L. Sebbar : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/biographie.html

⁴⁶ Selon les termes de G. Genette. *Seuils*. Op.cit. Page 131.

ordre »⁴⁷. Ces mots qui composent la dédicace sont là pour créer un effet de mémoire mais aussi pour : « Donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur, comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit ».⁴⁸

Le message de la dédicace est généralement destiné pour deux types de dédicataires : publics et privés :

« J'entends par dédicataire privé une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre [...] Le dédicataire public est une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre⁴⁹ ».

En nous appuyant sur les travaux de G. Genette, nous allons examiner les dédicaces qui figurent en marge de quelques textes de Leïla Sebbar en suivant un ordre aléatoire.

2.1. Sept filles

La dédicace est connue chez G. Genette pour être : « L'affiche (sincère ou non) d'une relation entre l'auteure et quelque personne, groupe ou entité », et a pour fonction de préciser la nature relationnelle de l'auteure avec son texte. Dans *SF*, Leïla Sebbar dédicace son texte à :

À la mémoire de Sohane
brûlée vive à Vitry-sur-seine,
cité Balzac.

La dédicace sus énoncée nous renvoie explicitement vers l'histoire véridique de Sohane Benziane, la jeune fille de 17 ans brûlée vive à Vitry-sur-seine et ce le quatre octobre 2002, une année avant la publication du livre. C'était une jeune fille qui habitait le quartier. Elle est devenue depuis son immolation par un adolescent du quartier, le symbole des souffrances que subissent les jeunes filles dans les banlieues qui se battent contre le machisme poussé parfois jusqu'à l'extrême. Près de trente mille personnes ont manifesté dans les rues de Paris portant leur soutien à la révolte des femmes des quartiers victimes de la violence machiste. Cette importante manifestation qui a eu lieu le 8 mars 2003, a

⁴⁷ Idem. Page 120.

⁴⁸ A. Benmahmed. *L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*. Université de Toulouse. 2000. [Jeanne Fouet, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon. Doctorat 1997. p102.] Disponible en ligne sur :

<http://www.limag.refer.org/Theses/BenmahamedMaitriseBouraoui.PDF>

⁴⁹ G. Genette. *Seuils*. Op.cit. Page 134.

caractérisé la création d'une association *Ni putes ni soumises* présidée par Fadéla Amara (une femme politique française). L'un des arguments les plus tenaces qui apparaît dans la rubrique historique du site: « Les femmes sont les premières victimes des replis identitaires et nationaux des relativismes culturels qui ont pour conséquence une montée effrayante des sociétés patriarcales et des obscurantismes⁵⁰ ».

Aucune marque de subjectivité n'est mise en exergue dans cet indice paratextuel puisqu'il s'agit d'un dédicataire public⁵¹. Il est donc question de dédier un travail à titre posthume afin d'exprimer un soutien, un attendrissement à la personne décédée. Sohane occupe la place d'une victime sacrifiée, qui est signe des violences faites contre les filles/femmes en territoire d'exil. Leïla Sebbar nous convie clairement à adhérer à la mouvance féministe à dénoncer l'ordre du patriarcat c'est aussi une invitation à l'insoumission, une politique qui tient ses origines de la ségrégation sexiste très présente chez les Maghrebins.

2.2. Isabelle l'algérien

Comme la dédicace est destinée à un public large et non pas spécifiquement au dédicataire, elle n'est donc pas l'image seule, elle est le « symbole de la pluralité des sens⁵² ». Ainsi, lorsqu'il ne s'agit pas de personnes proches à l'auteure, on chercherait le lien entre les personnes à qui est destiné en premier ce message.

Pour Edmonde Charles-roux
Marie-Odile Delacour
Jean-Réné Huleu

Edmonde Charles Roux est une femme de lettre française qui commence sa carrière par infirmière volontaire à la deuxième guerre mondiale, elle est décorée en fin de guerre en chevalier de la légion d'honneur et reçoit la distinction de "vivandière d'honneur" du régiment de marche de la Légion étrangère. La guerre étant finie, Edmonde reprend sa vie de civile et se consacre au journalisme et à l'écriture littéraire. Elle entre à la rédaction d'un journal en voie de création, l'hebdomadaire féminin *Elle*. Elle travaillera par la suite à une édition française du magazine *Vogue* et en devient rapidement la rédactrice en chef. Elle occupera ce poste pendant seize ans ; après elle démissionne puis publie *Oublier Palerme* qui lui vaut le prix Goncourt. Elle connaîtra par la suite une carrière littéraire

⁵⁰ Sur Association « Ni putes, ni soumises » disponible en ligne sur <http://www.npns.fr/actualite-npns/l-asso/>

⁵¹ Selon G. Genette, il est plus qu'indispensable d'avoir l'accord préalable du dédicataire mais cette règle reste souple face à certaines exceptions. *Seuils*. Op.cit. Page 134.

⁵² C. Hanania. *Roland Barthes et l'étymologie*. P.I.E Perter-lang.. 2010. Page 198.

prestigieuse ce qui lui permettra de devenir membre de l'Académie Goncourt en 1983 puis sa présidente en 2002. Elle publie la biographie d'Isabelle Eberhardt en deux tomes, *Un désir d'Orient*⁵³ et *Nomade j'étais*⁵⁴, parus respectivement en 1988 et 1995.

Nous constatons donc que la dédicace est un clin d'œil pour la femme de lettre Edmonde Charles-Roux et dont le point commun est ce personnage emblématique : Isabelle Eberhardt qui fascine particulièrement Leïla Sebbar jusqu'à être son double rêvé. Dans le même cours d'idées Mari-Odile Delacour⁵⁵ a aussi été pendant une durée assez longue (presque huit années) une passionnée d'Isabelle Eberhardt et qui est partie à la recherche de ses traces afin de publier un ouvrage corrigeant toutes les paroles infâmes émises à son encontre. Se ressourçant chez le père François Cominardi⁵⁶, Marie-Odile Delacour en collaboration avec Jean-Réné Huleu a publié *Sables, ou le roman de la vie d'Isabelle Eberhardt*⁵⁷, et ce en 1986. Ce couple de journalistes a aussi publié en 2008, *Le voyage soufi d'Isabelle Eberhardt*⁵⁸ aux éditions Joëlle Losfeld. Il est donc plus qu'évident que le point commun entre les personnes sus-énoncées, dédicataires est le personnage d'Isabelle Eberhardt. Ce personnage qui est indéfiniment en quête d'absolu mais aussi signe de contradiction pour les autochtones et est une source d'inspiration pour Leïla Sebbar. Mais ce qui nous intéresserait particulièrement, c'est tout ce qui se rapporte à l'enfance d'Isabelle Eberhardt, tout ce qui est associé à son histoire parentale.

L'attache paternelle de ce personnage reste un mystère. L'absence du rapport de quelque nature qu'il soit avec le père est presque similaire au rapport de Leïla Sebbar avec son père en dépit de son existence. Isabelle se dit être « le triste résultat d'un viol⁵⁹ » mais ceci ne l'a pas empêchée de s'octroyer différents pères à l'exemple d'Alexandre Trophimowsky, qui était son précepteur. Aussi pour Leïla Sebbar est-il question d'une absence plus morale que physique, une absence foudroyante de la culture, de la langue de ses origines : « C'est le silence, obstinément, du côté de mon père, de l'arabe, de l'Algérie ancestrale⁶⁰ ». C'est son histoire qui la conditionne à la différence d'Isabelle Eberhardt.

⁵³ E. Charles-roux. *Un désir d'Orient. La jeunesse d'Isabelle Eberhardt*. Grasset. 1988.

⁵⁴ E. Charles-roux. *Nomade j'étais. Les années africaines*. Le livre de Poche. 1995.

⁵⁵ M. O. Delacour. Journaliste et écrivaine française.

⁵⁶ F. Cominardi. Chercheur et archéologue français qui s'est intéressé pendant plus de trente ans à la vie d'Isabelle Eberhardt et a pu collecter des documents authentiques sur le personnage.

⁵⁷ M.O. Delacour ; J-R. Huleu. *Sables, ou le roman de la vie d'Isabelle Eberhardt*. Éditions Liana Levi. 1986.

⁵⁸ M.O. Delacour ; J-R. Huleu. *Le voyage soufi d'Isabelle Eberhardt*. Joëlle Losfeld. 2008.

⁵⁹ I. Eberhardt. *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*, annotés et présentés par Marie-Odile Delacour et Jean René-Huleu. Petite bibliothèque Payot. 1991. Page 115.

⁶⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 65.

2.3. Je ne parle pas la langue de mon père

A ma mère

A mon frère et à mes sœurs

A mes fils

Lorsqu'on écrit une biographie, les premières personnes pour qui est destiné un tel message sont les proches de l'auteur. Cette dédicace d'ordre privé est marquée de manière flagrante par l'absence d'hommage au père qui a pendant toute la carrière de Leïla Sebbar constitué son personnage emblématique duquel ressortent tous ses conflits et contradictions, du moins celles révélées dans ses écrits biographiques. Dans une interview réalisée par la revue « Confluences Méditerranée », Leïla Sebbar reconnaît :

« Je pense que jamais je n'aurais pu commencer par ce texte-là, que j'ai eu besoin de tous ces chemins de traverse que sont les romans, les nouvelles, quelques récits d'enfance que j'ai publié ça et là [...] Et ce qui était nécessaire aussi, c'est la mort de mon père »⁶¹.

Elle a donc du attendre le décès de son père pour pouvoir mettre à nu ce qui est sensé être privé, c'est une revendication du moi personnel diffracté et c'est une part inaliénable de l'auteure. Cela démontre aussi qu'il y a une prise de conscience de cet effet conflictuel de langue qui se transpose explicitement dans ses écrits : « c'est toujours fragmenté, qu'il s'agisse de gestes, qu'il s'agisse du paysage, c'est du fragment »⁶².

Si nous nous référons aux dédicataires, qui ne sont autres que la chère mère de Leïla Sebbar, ses frère et sœurs et ses fils, nous semble-il que l'auteure essaye de renforcer les liens affectifs déjà existants, déjà tissés entre elle et ces personnes. Elle veut aussi revendiquer à travers ces personnes son appartenance : être française malgré tout. Cette revendication se certifie par la suite en regardant les titres de chapitres :

-Je ne parle pas la langue de mon père ; -Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère ; -Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima ; - Mon père ne m'as pas appris la langue des femmes de son peuple ; - Je n'ai pas appris la langue de mon père ; - Je ne parle pas langue des sœurs de mon père ; - Je n'apprendrai pas la langue de mon père.

Leïla Sebbar dédicace ce travail à sa mère en premier, car c'est elle qui lui a transmis sa langue, qui lui a ouvert la porte pour apprendre sa langue en dépit de l'éducation un peu

⁶¹ Interview avec Leïla Sebbar réalisée par Catherine Dana, Revue : Confluences Méditerranée. N° 45 Printemps 2003. P 183. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_45_17.pdf

⁶² Idem. Op.cit. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_45_17.pdf

austère qu'elle lui a donnée. Il n'est pas à oublier que la mère de l'auteure n'a pas apprécié cette « indiscretion » transposée dans l'ouvrage :

« Quand ma mère a eu ce livre (ce livre ne lui plaît pas du tout ; elle le trouve indiscret ; elle a le sentiment que j'expose la famille), elle m'a dit : "Tu sais, toutes les questions que tu poses, moi j'aurais pu y répondre ; il fallait m'en parler avant d'écrire ce livre". Et je lui dis : «Si j'avais posé ces questions il y a quelques années, et si tu m'y avais répondu, ce livre n'existerait pas». Je pense qu'elle aurait préféré que le livre n'existe pas⁶³».

Elle dédicace son travail par la suite à son frère et ses sœurs, qui ont partagé avec elle cette souffrance du silence du père quant à sa transmission de la langue, de sa culture et de sa religion. Ainsi on peut lire dans *L'ACS*:

« Mon père a retenu sa langue, avec elle les légendes et les chansons (les berceuses, c'est pour les nourrices et les aïeules avec les tout-petits), les épopées et la poésie arabes. Mon père, je l'ai écrit, je l'écris à nouveau, a ainsi résisté. A la France, à sa femme l'étrangère, à ses enfants, à sa descendance. »⁶⁴

Les derniers dédicataires sont ses fils. Sa progéniture, pour qui elle affiche haut et fort une appartenance double sans la vivre pleinement, c'est aussi et surtout à Sébastien Pignon, qu'elle dédie son texte, un de ses deux fils, qui l'a accompagnée dans son aventure livresque avec ses dessins et croquis à l'exemple de *Les Algériens au café*⁶⁵ et *Isabelle l'Algérien*. La dédicace se justifie par le désir de la transmission d'une appartenance unique et qui commence d'ores et déjà par le nom très français que portent les fils de l'auteure.

2.4. L'arabe comme un chant secret

Ce qui fait l'originalité de Leïla Sebbar, ce n'est pas uniquement le message lui-même autrement dit le texte, mais l'originalité se fonde sur le traitement particulier vis-à-vis de ce langage qui laisse admettre l'efficacité de sa pensée ou réflexion :

« [...] Ce traitement particulier du langage, suppose des choix. Ces choix sont opérables, en vue d'une parole littéraire singulière, non seulement dans le code commun, en l'occurrence le français qui est ici la langue d'écriture, mais aussi dans les divers langages sociaux et surtout dans le réseau des pratiques scripturales existantes, que celles-ci soient antérieures ou contemporaines à l'écrivain. Et ces choix se manifestent de façon exemplaire notamment au niveau du

⁶³ Ibid. Op.cit. http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_45_17.pdf

⁶⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 87.

⁶⁵ L. Sebbar *Les Algériens au café*. Editions Al Manar. 2003.

« paratexte »⁶⁶ ».

De ce point de vue nous aboutissons à l'ultime dédicace du corpus d'analyse :

À tous les enfants qu'on a séparés
de la langue des père et mère

D'un côté, l'ouvrage nous ouvre une perspective sur une profonde volonté qui est de projeter un problème personnel sur une scène visible voire commune à toutes les personnes qui ont vécu un jour le même souci linguistique avec la même intensité en l'occurrence les enfants. Pour ainsi dire, la dédicace est adressée à toute personne ayant été séparée d'une entité essentielle et indispensable pour la constitution de la personnalité quand bien même cette dernière est double. Il est ici une sorte d'annonce du récit personnel, d'un mal, d'une souffrance qui demeure pour certains non exprimée et qui, bornés par les circonstances ont cédé à la tentation du refoulement.

De l'autre côté, l'auteure fait référence explicitement à l'Histoire commune qui est l'époque coloniale en Algérie du fait que la dédicace est précédée d'un prétexte citant la période des souvenirs d'une collectivité, c'est déterrer la mémoire et la langue dont quelques mots ont été oblitérés par les années et emportés par le vent de l'oubli volontaire. Ainsi, remonter à cette époque, c'est faire remonter à la surface des accusations. La guerre est le premier conflit responsable de cette engrenage dans lequel sont mis tous les enfants nés à cette période et ayant vécu l'« entre-deux-rives ». De là, l'identité est le produit de facteurs sociohistoriques qui conditionnent une multiplicité d'expériences qui ne sont pas fondées sur des éléments stables, chose qui pousse l'auteure à revendiquer par la suite, l'intégrité d'un « moi » et à dénoncer la mutilation d'un corps divisé.

En évoquant la langue, l'auteure s'incarne dans le rôle du médiateur entre elle et le monde – les enfants victimes de cette expérience- par le biais d'une expérience existentielle et qui lui permet de lever le voile sur le fait qu'une identité n'est jamais définitivement stabilisée et qu'elle est en constante élaboration et fluctuation. Ce lieu principal où se fabrique cette élaboration est justement la langue⁶⁷.

Cette dédicace met en exergue le rapport qu'entretient l'auteure avec l'altérité face aux différentes richesses culturelles face auxquelles, elle fut exposée. Elle vise donc par ce

⁶⁶ M. Kadima- Nzuji. *Introduction à l'étude du paratexte Zairois*. Cahiers d'études africaines. 1995. Vol 35.N° 140. pp 897-909. Disponible en ligne sur www.persee.fr
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cea_0008-0055_1995_num_35_140_1885

⁶⁷ P. Riceur. *Soi-même comme un autre*. Seuil. 1990.

message l'« intranquilité » des gens qui sont conditionnés voire détachés d'une grande partie de leurs origines et enracinés dans l'autre. Cet écartèlement, générateur d'instabilité l'incite à rassurer ses lecteurs qu'il y aurait une possibilité de vivre cette expérience avec harmonie dans un « tiers-espace ».⁶⁸

3. Prétexte, Préface et indications génériques

Aussi bien pour Antoine Furetière (lexicographe du XVII^{ème} siècle) que Wolfgang Leiner (historien de la littérature, XX^e siècle), la préface demeure avant tout un avertissement « qu'on met au-devant d'un livre pour instruire le lecteur de l'ordre de la disposition qu'on a observé, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer de l'utilité et en faciliter l'intelligence⁶⁹ ». Nous devons la variété du trait spécifique à la préface à Jacques Derrida lorsqu'il a précisé dans le paratexte hégélien qu' :

« Il faut distinguer la préface de l'introduction [...] L'introduction a un lien plus systématique, moins historique, moins circonstanciel à la logique du livre [...] Les préfaces, au contraire, se multiplient d'édition en édition et tiennent compte d'une historicité plus empirique, elles répondent à une nécessité de circonstance⁷⁰. »

Par ailleurs, la préface revêt plusieurs formes différentes, escortant toutes un texte sous l'étiquette : « *au(x) lecteur(s), Avant-propos, Avant-dire, Avertissement, Avis, Discours préliminaire, Examen, Exorde, Introduction, Note, Notice, Ouverture, Parole au lecteur, Préambule, Prélude, Proème, Prolégomène, Prologue* »⁷¹. Cependant ces formules n'en sont pas pour autant des synonymes, les nuances de sens qui les caractérisent ont abouti à une nouvelle terminologie proposée par Claude Duchet en 1975 : « discours ou appareil préfaciel » qui, selon lui :

« convenait mieux que celui de préface, car la matière préfacielle peut se distribuer en notes ou documents annexes, se déguiser en dédicace (à Scott, à Constant, à Guizot... ou aux docs et duchesses), s'inscrire elliptiquement dans un épigraphe ou dans la reprise du titre principal par le

⁶⁸ M. Cuyillerai. «Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation Acta Fabula, 2010. Paru dans La Revue internationale des livres et des idées (n°14, novembre-décembre 2009) : « L'ambition d'Homi Bhabha : déplacer les conceptions traditionnelles d'analyse des situations coloniales en termes d'exploitation et de domination [...] Il s'agit d'introduire l'ambiguïté et l'ambivalence qui caractérisent la situation de contestation coloniale comme espace « liminal » [...] cet espace est désigné comme " tiers espace " pour penser la subversion en dehors des explications habituelles qui reposent sur l'idée d'une confrontation entre corps sociaux opposés, classes, races ou genres. Il nous renvoie ainsi à une généalogie. »

⁶⁹ [Antoine Furetière. *Dictionnaire universel*, 1690]. Dans La revue Persée. Wolfgang Leiner. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1990. N° 42. pp 111- 119.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1732

⁷⁰ J. Derrida. *La dissémination*. Seuil. 1972. P 23. [Cf. J-M Shaeffer "Note sur la préface philosophique », Poétique 69. 1987].

⁷¹ L. Wolfgang. « Préface à la journée des préfaces », in : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 42. 1990. pp. 111-119.

second titre ou le sous- titre, se glisser dans les chapitres introductifs ou conclusifs, voire s'insérer dans le roman lui-même et accompagner le récit sous forme d'un discours du narrateur ». ⁷²

Ce même appareil est appelé chez Genette « instance préfacielle ». L'instance préfacielle désigne un discours liminaire souvent en prose qui accompagne le texte préfacé. La pratique préfacielle remonte à l'antiquité avec l'Odyssée, elle servait à annoncer le sujet ou déterminer son point de départ narratif ⁷³. Elle se distingue par sa forme et sa fonction. La forme de la préface compte au moins cinq caractéristiques ⁷⁴:

-*Son emplacement* : la préface peut être pré ou postliminaire (préliminaire lorsqu'on parle de d'introduction, prologue, prélude et postliminaire lorsqu'on parle d'après-propos, épilogue ou post-scriptum) mais elle peut être aussi interne (lorsque chaque chapitre s'ouvre sur une préface).

-*Sa date de parution* c'est-à-dire le moment de sa rédaction : « C'est un lieu commun que d'observer que les préfaces, aussi bien que les postfaces, sont généralement écrites après le texte qu'elles concernent ». ⁷⁵

-*Son statut formel* appelé également modal qui désigne le mode du discours emprunté et qui peut quelquefois contraster avec le mode du discours adopté dans le texte préfacé. Ainsi, il peut être narratif, dramatique, poétique...).

-*Son destinataire* : qui est lecteur du texte, par ailleurs il peut être aussi le dédicataire, raison pour laquelle il est indispensable de prendre en considération ce dernier.

-*Son destinateur* : plus complexe que le destinataire. Lorsque la préface change de destinataire, elle change forcément de type. Ainsi, G. Genette en distingue six :

- *La préface auctoriale* : rédigée par l'auteur de l'œuvre.
- *La préface actoriale* : rédigée par un actant de l'intrigue.
- *La préface allographe* : rédigée par une autre personne.
- *La préface authentique* : si l'on confirme que le préfacier est une personne réelle par des indices paratextuels.
- *La préface fictive* : si le préfacier est fictif.
- *La préface apocryphe* : si elle est attribuée à une personne réelle et que cela a été infirmé.

Or, dans un chapitre ultérieure, Gérard Genette ouvre la perspective sur l'existence

⁷² C. Duchet. « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815- 1832) ». Rhlf, LXXV. 2- 3- 1975. Page 250. Disponible en ligne dans la revue Persée :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1732

⁷³ G. Genette. *Seuils*. Op.cit. Page 167.

⁷⁴ Idem. pp 173- 198.

⁷⁵ Ibid. Page 177.

d'autres types de préfaces à l'exemple de :

- *La préface ultérieure* qui consiste à apporter pour une deuxième édition, une préface ultérieure et qui est forcément « originale » pour les nouveaux lecteurs.
- *La Préface tardive* appelée aussi pré posthume dont la fonction est de suppléer à une carence ou une absence antérieure à caractère autobiographique.
- *La Préface auctoriale dénégative* qui se présente généralement comme la préface allographe ou encore comme une simple note éditoriale attribuée au personnage narrateur, diariste ou à l'épistolier. L'auteur donc et le préfacier sont deux personnes différentes.

Performative quant à sa visée, la préface se présente dans *JPLP* tel un texte accompagnateur dont la fonction principale est de valoriser le texte, d'en guider la lecture mais aussi et surtout d'annoncer un fait que la société ne tolérerait pas.

La préface auctoriale dans notre cas est authentique car l'auteur de la préface est l'auteur réel du texte, quand bien même la préface est anonyme. Cependant on ne peut dénier la paternité du texte que l'auteure introduit car elle rapporte des détails très personnels relevant d'un passé biographique, en l'occurrence *JPLP*. De plus, l'auteure est narrateur dans ce texte. Ainsi, l'auteur anonyme se présente comme un simple « "éditeur" d'un récit homodiégétique dont il attribue naturellement la paternité à son narrateur »⁷⁶.

Dans sa préface, Leïla Sebbar évoque le rôle que doivent jouer les repères historiques dans un récit personnel.

« Quelques dates utiles qui permettront de ne pas se perdre dans les méandres de la mémoire.
Mon père est né en 1913, il étudie à l'école normale d'instituteurs de Bouzaréah, à Alger, où il rencontre Mouloud Feraoun, assassiné en mars 1962 par l'OAS.
Il sera instituteur et directeur d'école :
De 1935 à 1940, à El-Bordj
De 1940 à 1945, à Aflou
De 1945 à 1947, à Mascara,
De 1947 à 1955, à hennaya, près de Tlemcen
De 1955 à 1960, à Blida (en 1957, il est incarcéré à Orléans ville ; Maurice Audin est assassiné la même année, par l'armée française)
De 1960 à 1965, à Alger, au Clos-Salembier.
Il quitte l'Algérie pour Nice, avec sa mère, en 1968.
Il meurt en 1997. ⁷⁷»

⁷⁶ G. Genette. *Seuils*. Op.cit. Page 189.

⁷⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 9.

Celle-ci est signée explicitement par le pronom possessif « mon père ». Dans ce cas, « l'autobiographeur et l'autobiographé sont une seule et même personne assumant deux rôles »⁷⁸, dans un second cas, le biographé est toujours la seule personne qui s'arroge le droit du discours. La préface est donc une déclaration par laquelle l'auteur présente son texte utilement, c'est aussi la signature d'un « pacte autobiographique »⁷⁹ : l'autre revers de la médaille désignant par là le fait de se situer face à son texte, à un moment donné comme étant narrateur, auteur ou personnage, ainsi, il pose l'intention du récit de vie.

L'auteure cite, expose des données exactes concernant son père, sa naissance, sa formation, son combat pour la libération, ses rencontres et ses déplacements en Algérie colonisée. Elle nous expose une biographie de son père. Bref, un parcours alléchant pour une éventuelle lecture. Autrement dit, les événements phares pour cerner les détours de mémoires desquels use l'auteure pour nous faire part de son aventure d'écriture.

La préface revêt une autre forme dans ACS, celle de préface auctoriale. C'est le genre de préface le plus courant car le préfacier est l'auteur réel ou prétendu du texte. On insiste sur l'auteur prétendu car aucune signature n'en ressort. Le texte est à la troisième personne :

« Comment vivre séparée de la langue de son père » ? Autour de cette question pour elle cruciale, lancinante, féconde, Leïla Sebbar a publié neuf textes –le premier il y a plus de trente ans- dans des ouvrages collectifs, des revues et, pour les deux derniers, inédits, dans cette seconde édition de *L'Arabe* comme un chant secret. Réunis dans l'ordre chronologique et leur parution, ils témoignent de sa rigueur et de son obstination d'écrivain face à cette question ; ils sont autant de haltes sur son parcours, depuis l'Algérie coloniale, où elle est née d'un père algérien et d'une mère française, jusqu'à Paris, où elle écrit dans la langue de sa mère ; ils forment un livre clé dans son œuvre, l'un des plus personnels et émouvants ⁸⁰».

À partir de cette préface on relève deux éléments importants pour le préfacier à signaler avant la lecture du texte : Le parcours carriériste de l'auteur vis-à-vis de la publication du présent ouvrage et la problématique cruciale qui a orchestré ce parcours. Il s'agit de l'histoire d'une petite fille qui a été séparée à ce qui est supposé être sa langue mais qui est aujourd'hui une langue étrangère. On parle plus particulièrement d'une enfance dont le mutisme du père était difficile à gérer et qui dessine une frontière entre l'auteure et ses origines.

En présence de plusieurs indices paratextuels et dans le premier cas de préface c'est-à-dire

⁷⁸ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Op.cit. Page 189.

⁷⁹ Appellation octroyée par P. Lejeune : Le pacte autobiographique est un élément qu'on étudiera à part entière dans une partie ultérieure à ce même travail.

⁸⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 7.

dans *JPLP*, la préface est auctoriale authentique assumptive car l'auteure qui est aussi préfacier assume explicitement son texte. Quant au second cas, dans *ACS* la préface est auctoriale authentique dénégative⁸¹ du fait que le préfacier ne présente aucun indice, ni textuel, ni paratextuel concernant la propriété de la préface. La considération de chacun des éléments paratextuels a permis de déterminer l'intention du message textuel au sein de l'entreprise autobiographique.

En conclusion de ce chapitre, ce survol de l'appareil paratextuel nous a permis d'un côté d'explorer cette zone de transition entre le texte et ses alentours, qui délimite le territoire fictif et réel et nous invite à trouver le fil conducteur entre les textes. Ce fil conducteur s'annonce être un dispositif narratif ouvert au doute dans lequel s'investit l'obscur de l'histoire/Histoire. De l'autre côté, nous avons pu lire la diversité générique que proposent les paratextes et qui préfigure la complexité réflexive chez Leïla Sebbar. Cette étude nous éclaire sur la vie d'exilée de l'auteure et rend compte de cet autre féminin, le nécessaire et indispensable à la compréhension de soi. Nous ne pouvons donc passer outre l'examen du personnage féminin qui transmet la langue, raconte les premières histoires, chargées de la mémoire collective et familiale et qui aujourd'hui transmet sa force et nourrit l'imaginaire de l'auteure avec une puissance décuplée.

⁸¹ Concept de Gérard Genette. Cf. *Seuils*. Op.cit. Page 283.

Chapitre II.

Le féminisme au service d'une écriture engagée comme seconde orientation scripturale

L'histoire théorique nous informe sur la démarche à entreprendre pour l'étude du personnage chez Leïla Sebbar et afin de cerner la particularité de ce dernier, nous allons repêcher tous les aspects qui contribuent à cela et nous éclairent un tant soit peu sur la vraisemblance, liant ainsi le monde romanesque au référentiel, qui le rend possible, qui l'implique ou qu'il conteste. Nous nous interrogerons donc sur la représentation de la personne en personnage dans la mesure où le féminin est le pivot de l'écriture Sebbarienne. Nous allons aussi voir comment la psyché féminine inhérente aux textes est régie par celle de l'auteure, qui pour pallier les épisodes vacants de son histoire personnelle, fait une glorification de personnages féminins détenteurs de la mémoire et de la tradition musulmane.

1. Le personnage féminin et ses représentations

La révolution algérienne et l'indépendance de 1962 ont ramené au peuple la liberté depuis tant recherchée, et ont ressorti les désirs enfouis d'un peuple assoiffé de rêves d'avenir et de paix. Mais les événements n'ont pas été à la faveur de la femme et n'ont contribué aucunement à sa promotion. Pourtant, la vie au maquis a permis à la gent féminine à occuper un rôle sociopolitique important vu les responsabilités qui leur ont été confiées, de la sorte qu'elles sont sorties de l'ombre et de l'enfermement que la société leur a assignée. Toutefois, après 1962, la femme n'a pas gardé cette place escomptée. L'histoire n'a pas effacé les assises sociales telle que la patriarchie et a, bien au contraire, coupé ses racines linguistiques et sa filiation historique. Revenue à son statut initial de la dépendance et de « la servitude⁸² », la femme algérienne s'engouffre dans un silence qui la place catégoriquement en dehors de la scène politique. La femme se retrouve à cet effet, privée

⁸² Terme employé par Leïla Sebbar pour désigner le travail domestique assigné à la femme algérienne.

d'un passé (dans lequel elle était l'ombre de l'homme) privée d'un présent (son rôle sociopolitique reste vacant) et ne veut donc pas laisser son avenir entre les mains des hommes. Consciente de la vacuité de sa vie et de son impuissance, elle subit une grave crise identitaire. Raison pour laquelle certains écrits algériens d'expression francophone transposent une mémoire perdue, complexifiée laquelle voit apparaître la raison existentialiste. L'ambition originelle de ces années révolutionnaires était la recherche de fondements identitaires et la propre reconstruction à travers l'établissement d'un nouveau système de codes linguistique, politique, religieux et social, et pour lequel la femme fut reléguée au dernier rang.

Leïla Sebbar s'intéresse justement à ce personnage qui peine à trouver sa place dans une société si traditionaliste et conservatrice. Dans son article Christiane Choulet Achour parle de cette question de sexisme qui caractérise non seulement le personnage féminin Sebbarien mais l'ensemble de l'écriture de l'auteure.

Toutes les études menées en narratologie pour cerner la notion de personnage tiennent leur origine de la poétique des genres d'Aristote. À cette période, la notion du personnage était reliée à l'action que le personnage accomplit et est restée pendant une certaine durée reliée au stade descriptif. Le personnage revient au cœur des discussions théoriques au XX^{ème} siècle avec Henri James, Sigmund Freud et François Mauriac qui ont avancé une approche psychologisante de la notion mais aucun d'eux n'a véritablement approché la notion d'un point de vue fictif et textuel. Toutefois, les véritables contributions à ce sujet ont été apportées par les formalistes russes⁸³ remplaçant ainsi les théories traditionnelles, par de nouvelles bases, à l'exemple de la fonctionnalité et de l'immanence et autour desquels la notion du personnage s'en trouvât ainsi bouleversée.

La venue des structuralistes français (Greimas, Todorov, Barthes...) a ouvert la voie sur une approche strictement linguistique. Roland Barthes précise à ce sujet que : « l'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant⁸⁴ ». Viennent par la suite les travaux de Philippe Hamon notamment *Pour un statut sémiologique du personnage*⁸⁵ qui admet que le personnage est un phénomène sémiotique et qu'il :

⁸³ A la lumière de l'apport des formalistes russes, Vladimir Propp a mis en place trente et une fonctions pour les personnages des contes merveilleux.

⁸⁴ R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in R. Barthes et al, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977. Page 34.

⁸⁵ Article faisant partie d'un recueil qui rassemble quatre études consacrées à la théorie du récit dont celle de

Le cheminement d'une écriture de détour

« n'est pas une notion exclusivement « littéraire » ; [...] qu'il n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe ; [...] qu'il n'est pas lié à un système sémiotique exclusif ; qu'il est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte ; qu'il entre dans un processus intentionnel et réversible de communication ; manipule un petit nombre d'unités distinctives de signes ; dont les modalités d'assemblage et de combinaison soient définies par un petit nombre de règles ; indépendamment de l'infinité et de la complexité des messages produits ou productibles ⁸⁶».

L'écriture de la femme bat son plein dans les écrits de Leïla Sebbar et donne lieu à des personnages féminins très proches de ceux qu'elle aurait voulu rencontrer un jour :

« Avec Fatima, je commence à peupler mes livres de toutes les femmes arabes de mon père, musulman, monogame, amoureux d'une Française de France pendant plus d'un demi siècle. Ces femmes arabes que je n'ai pas connues, que je ne connais pas, avec lesquelles je n'ai pas parlé. Ces femmes voilées, dévoilées dans l'exil, je les regarde comme si j'étais moi-même voilée, à l'abri, un seul œil visible sous le haïk blanc, laine et soie, le plus beau, celui de la mère et des sœurs de mon père, à Ténès. Je vais, fantôme invisible et léger, l'œil libre. Un œil plus curieux Un œil plus curieux que le regard des photographes nazaréens de la colonie sur des femmes qu'ils appellent Fathma en légende des cartes postales lucratives, un œil si curieux qu'il lit ce qui n'est pas à lire, qu'il saisit ce qui se cache, qu'il comprend ce que d'autres n'entendent pas. Comme si j'étais née dans la maison de ces femmes, je suis une fille du peuple de mon père, par ses mères – le corps du pays natal, la terre de mon père, ma terre et mon corps –, dans la langue de ma mère, l'étrangère bien-aimée⁸⁷. »

On peut clairement dire que c'est une écriture au féminin ou la recherche de la transmission de la mémoire est en œuvre. Ces histoires individuelles de *Mériéma*, de *Yesmine* et les autres héroïnes non dénommées donnent lieu à une histoire collective, qui, par un effet de miroir détermine et devient un microcosme, faisant à la fois de la révision historique et de la transmission de la mémoire par les personnages féminins. Dans *SF*, Leïla Sebbar met en scène un monde réaliste avec des personnages féminins qui vivent à l'ombre de l'homme. Dans *La fille et la photographie*, comme dans tout le recueil, l'univers féminin n'existe que par rapport à l'homme qui représente la tradition patriarcale avec ses mythes et ses préjugés :

« L'enfant s'accroupit contre sa mère. La grand-mère monte la garde. Elle insulte les femmes qui se parent pour les soldats. Nues, devant les infidèles, exposées, livrées...C'est la honte. Dieu les

Philippe Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », pp. 115-180 [R. Barthes ; W. Kayser; W.C. Booth; PH. Hamon. Poétique du récit. Éditions du Seuil 1977].

⁸⁶ Ibid. Page 118-119.

⁸⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 80.

Le cheminement d'une écriture de détour

châtiera. Au jour du jugement, elles auront à rendre compte, leurs actes seront pesés. Elles déshonorent la maison la famille, la tribu jusqu'à la dernière génération⁸⁸ ».

Dans *l'Habit vert*, la femme revêt un autre statut. Les récits ne se déroulent pas pendant la colonisation française, c'est la génération de postindépendance qui prend les rennes. Bien que l'auteure assigne au personnage féminin un rôle réducteur dans une société moderne dans laquelle les héroïnes évoluent, ces dernières essayent tant bien que mal de prendre leur envol seules, et pénètrent la vie professionnelle avec tous ses aléas. On peut prendre l'exemple ici de *La fille de l'Atlas*, qui, après sa fugue, multiplie les emplois et finit par travailler en tant que femme de chambre dans un hôtel. La nouvelle finit par un tableau dramatique :

« Un matin, quand je suis entrée dans sa chambre, il était debout en peignoir de bain. Il a fermé la porte à clé. Il s'est approché de moi, il m'a jetée sur le lit. Il était le plus fort, il m'a dit « Si tu cries, c'est la mort ». Il ma violée. Je n'ai pas crié [...] Comme il m'avait jetée sur le lit, je me suis jetée sur lui, j'ai frappé, frappé, frappé jusqu'à ce qu'il glisse, le couteau était petit, il fallait frapper encore, j'ai frappé, il est mort.⁸⁹ »

Le récit d'*IA* porte un autre regard sur le personnage féminin ou la frontière entre le féminin et le masculin est fine. *Isabelle* choisit le travestissement pour contrer la société conservatrice et principalement patriarcale dans laquelle elle vit :

« Si Mahmoud est journaliste de guerre, envoyé par le journal bilingue algérois de Victor Barrucand, *El Akhbar*. Et que peut rapporter une femme déguisée en taleb ? Des notes de route, banales, comment participerait-elle aux combats à la frontière entre l'Algérie et el Maroc, dans le Sud, et pourquoi ? Elle n'est pas un soldat ?⁹⁰ »

Cette masculinisation est décrite dans le recueil tel une transgression : s'habiller en homme, fumer le narguilé et se déplacer sur une jument, dans les années 1890 est vécu par les hommes tel une indignation, une atteinte à la dignité morale et physique.

Finalement le rôle des personnages féminins est évolutif chez Leïla Sebbar, il est important tout comme l'écriture l'est dans la transmission de la mémoire collective. L'auteure se charge en fin de compte de nous raconter la femme à travers les générations, ce qui nous incite à nous interroger sur la part réaliste et fictive de ses récits.

⁸⁸ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 64.

⁸⁹ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 52 -53.

⁹⁰ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 9.

1.1. Le personnage fictif, un avatar de l'auteure

La construction du personnage littéraire chez Leïla Sebbar est marquée par l'identification, due certainement à l'influence des récits autobiographiques et biographiques cernant au plus près sa vérité personnelle. Ainsi, quelle est la portée réelle de « ces personnage en papier » ? Sachant qu'« Il va de soi qu'une conception de personnage ne peut être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu ⁹¹».

Il est, dans certaines fictions, que l'élaboration des personnages est si minutieuse (quant aux données individuelles) qu'ils constituent parfois de véritables dossiers signalétiques. Cependant, ces données ne sont pas si fréquentes chez Leïla Sebbar, l'action est plutôt privilégiée au détriment de la description, du fait qu'on a affaire, la plupart du temps à des nouvelles dont l'intérêt porte sur l'aspect général de la fiction en l'occurrence, le genre bref par excellence.

Dans le conte comme dans la nouvelle, les personnages sont définis d'une manière brève et succincte. Franck Evrard pense que le personnage de la nouvelle est caractérisé et qualifié par de simples et brusques caractéristiques à la fois directes et concises : « Le personnage de la nouvelle est souvent construit par un ensemble de marques directes (état civil, biographie portrait) qui définissent son identité ⁹²». Mais, l'important dans la construction du personnage réside dans l'imitation et les effets du réel mis en œuvre : « cette conception du personnage-personne s'accompagne du phénomène d'identification, de l'auteure au personnage et du lecteur au personnage ⁹³ ». Dans les textes de Leïla Sebbar par exemple, les personnages sont présentés sous les critères suivants : l'être (le portrait physique, la psychologie, etc.) le faire (les rôles thématiques et les rôles actantiels); et l'importance hiérarchique (statut et valeur)⁹⁴. Les personnages mis en avant dans ces récits racontent tous des déboires d'histoires individuelles riches en revendications, et en quêtes de toutes sortes : celle d'un pays, de racines perdues, de dignité sociale ou d'une liberté enchevêtrée par les dogmes de la société et ses croyances. Les caractéristiques mis en avant au centre des récits résume une majorité de personnages féminins marqués par leurs aventures, de

⁹¹ R. Barthes; W. Kayser. W.C.Booth. PH. Hamon. *Poétique du récit*. Seuil 1977. Page 116.

⁹² F. Evrard. *La nouvelle*. Seuil. 1997. Page 31.

⁹³ J. Milly. *Poétique des textes*. 2eme édition. Nathan Université. Coll. Fac. Littérature. 2011. Page 161.

⁹⁴ Selon la qualification de Philippe Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique des personnages » *In Littérature*. N°6. 1972. pp 86- 110. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.pdf

pauvres filles, perdues, violées, mariées de force, subterfuges qui rêvent toutes d'un avenir meilleur et qui transgressent des lois par leur travestissement.

L'anonymat des personnages dans ces narrations suscite notre intérêt car à la fin de certains récits l'escamotage est presque complet : privés de nom, de certains droits et surtout en déséquilibre sur la mince frontière d'ici et du là-bas, les personnages ne peuvent pas se fonder sur un socle aussi instable et mouvant, et pourtant, ils se réalisent. Encore la tentative de racheter cette construction s'avère sinieuse, car le personnage ne se récupère que par le langage, constitué le plus souvent par des monologues : les monologues dont ressort l'impuissance de saisir toute extériorité. Le langage en est la pierre d'achoppement de la présence ou l'absence du personnage. Ajoutée à cela, la subversion d'ordre biologique, là où le désir du féminin au masculin est mis à l'épreuve. Dans cette perspective, nous avons dressé un tableau pour tenter un exposé panoramique afin de mieux cerner les personnages auxquels s'identifierait l'auteure.

Présentation des personnages

Texte		Personnages principaux Héros/ Héroïnes	Personnages secondaires	Caractéristiques / rôles	Énonciation : fonction , instance , temps et focalisation de la narration.
Recueil de nouvelles : <i>Sept filles</i>	<i>La fille de la maison close</i>	Mériéma		Jeune fille, vendeuse d'oranges. Pauvre et démunie. La belle, Mériéma trouve refuge chez la maîtresse de la maison close. Petit à petit, elle apprend sans complexe les arts d'agrément. Son plus grand rêve est la liberté.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La maîtresse	Une femme d'un certain âge dont le passé est tumultueux, construit une maison et rassemble les femmes démunies et défavorisées pour travailler en tant qu'asphalteuses.	
			L'officier français	C'est un client qui vient passer ses soirées dans la maison close. Il rapporte des récits de voyage qui revigorent Mériéma pour accomplir sa quête.	
	<i>La fille dans l'arbre</i>		Le chêne	Un arbre centenaire, témoin de l'histoire des femmes et spécialement de la petite fille violée par les colons. L'arbre accoutumé aux visites des femmes se voit impuissant devant la cruauté des hommes.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique

Le cheminement d'une écriture de détour

					Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	La fille			Une fillette, jeune et délicate qui tient à tracer des signes sur la branche de l'arbre. Elle tombe entre les mains des colons, ils la violent. Par la suite, elle enfante, et devient aliénée.	
			L'armée française (un groupe de français)	Un groupe d'hommes français armé qui surprend la fille dans l'arbre. Ils décident de la prendre comme butin de guerre et la violent.	
<i>La fille avec des pataugas</i>			La mère	Seul personnage par lequel le lecteur découvre des faits et des bribes de l'Histoire. C'est une mère de famille qui vit le spleen depuis le départ de sa fille au maquis.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	la fille			Une jeune fille de dix sept ans, accable sa mère par son départ et son engagement au maquis.	
<i>La fille et la photographie</i>			La mère	C'est la mère de deux enfants qui se voit forcée à l'exil (en France. Elle tient à transmettre à sa fille ses bribes de souvenirs du village natal des hauts plateaux. La profondeur de la blessure de l'exil ne laisse pas la mère indemne, elle frôle alors la psychose.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée

Le cheminement d'une écriture de détour

					Focalisation : zéro.
	La fille			C'est l'interlocuteur, l'oreille qui écoute l'histoire de la fille et la photographie. Elle essaye de sauver sa mère pour qu'elle ne sombre pas dans la folie.	
		La grand-mère		Un personnage qui constitue le maillon du récit. C'est une femme très conservatrice et traditionnelle. Elle rejette l'idée du colonialisme français. Elle considère que tout acte venant du colon suppose une transgression des lois sociales et religieuses. Elle décide par détermination de lancer une malédiction afin de punir les femmes qui obéissent aux autorités françaises.	
<i>La fille des collines</i>	« La petite »			Une petite fille prénommée « la petite » grandit à la manière d'un garçon. Très attachée à ses frères, elle apprend d'eux la vertu du sport et rêve de devenir coureur professionnel.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
		La mère		Une mère de famille très affective, soutient sa fille et l'encourage malgré le risque et les menaces des fanatiques religieux.	
		Les frères		Les frères de « la petite » très affectueux à son égard, enseignent à leur sœur le sport de la course qu'ils abandonnent plus tard.	

Le cheminement d'une écriture de détour

	<i>La fille au hijeb</i>	Yasmine		Jeune fille de quinze ans, lycéenne, l'aînée de la famille. elle décide de porter le foulard dans les lieux publics et de représenter le contre-pied de la société occidentale.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La grand-mère	La grand-mère que Yasmine retrouve chaque été dans le village natal. Elle raconte ses histoires vécues à sa petite fille.	
			Le photographe	Un jeune homme obstiné qui tient à photographier Yasmine à la dérobée. Il se fait enlever par les autorités.	
	<i>La fille en prison</i>	Nadia		C'est la fugueuse qui refuse d'épouser un cousin auquel elle était promise dès son jeune âge. Frivole, Nadia finit un jour par commettre un vol à main armée. Incarcérée, elle rencontre un avocat assigné pour la défendre.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
		Aiché		Une turque pieuse. Elle apprend à ses compagnes de la cellule (Nadia, Marinette) la patience et ses vertus. A travers ses rêves Aiché espère sa libération.	
		Marinette		Une jeune française fiancée à Pierrot. C'est la deuxième compagne de cellule de Nadia.	

Le cheminement d'une écriture de détour

			L'avocat	Un jeune avocat est désigné par l'état pour s'occuper de l'affaire de Nadia. Séduisant physiquement, il plait à Nadia mais rien de particulier ne se passe.	
Recueil de nouvelles l'Habit vert	<i>L'Habit vert</i>	Elle/je		Fille émigrée, fille de la deuxième épouse, qui vit dans une famille nombreuse où les tâches ménagères lui sont entièrement confiées. Devant le silence du père, désintéressé de l'éducation de ses enfants, la jeune fille décide de s'enfuir après son échec scolaire. En collocation, elle travaille dans la voierie pour subvenir à ses besoins et réaliser peut-être son rêve.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La mère de la fille qui quitte le foyer familial	Mariée à un très jeune âge, se retrouve confrontée à une situation de polygamie et se trouve obligée de quitter le foyer familial en sacrifiant sa famille et ses enfants.	
			Les colocataires de la jeune fille.	Elles partagent les plus dures moments et les plus heureux moments de sa vie.	
	<i>La villa</i>	Ouarda		L'héroïne Ouarda est ramenée par une tante chez une dame, propriétaire d'une villa moderne dans le quartier Européen. La fille, offrant ses services en tant que femme de ménage, se retrouve dans une maison close où les officiers français venaient pour faire « le repos du guerrier ». Après 1962, la maitresse pied-noir quitte le pays avec Ouarda pour la France. Ouarda continue à la servir mais en contre partie, elle bénéficie de voyages et	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.

Le cheminement d'une écriture de détour

				découvre le plaisir de la lecture.	
			La maitresse de la villa	Une dame richissime, une maquerelle chez qui travaille la narratrice comme femme de ménage. La maitresse gère sa maison avec rigueur et fermeté et insiste sur l'importance de l'instruction des filles. Une fois la guerre finie, elle repart à Saint-Pourçain –sur-Sioule emmenant avec elle la jeune servante.	
			La négresse	La fidèle servante qui partage les dures tâches ménagères avec l'héroïne.	
			La tante	Le seul et unique parent de l'héroïne.	
	<i>Sous le viaduc</i>			C'est l'histoire d'une femme qui perçoit le monde depuis son siège : sous le viaduc. La voyageuse se remémore son enfance passée dans les cafés de France, là où sa mère travaillait comme serveuse. L'on raconte la venue de cette vieille dame toujours assise sous le viaduc. Enfant, non désirée et dont le père biologique quitte sa mère avant sa naissance.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	<i>La fille de l'Atlas</i>	Nina		Une femme originaire de l'Atlas qui a vécu dans la misère. Elle décide d'envoyer sa fille Nina chez une cousine pour le travail ménager. Restée fidèle à sa fonction, Nina se voit renvoyée chez une autre femme solitaire pour faire le ménage. Nina est devenue l'accompagnatrice de la Française au point de devenir sa lectrice.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.

Le cheminement d'une écriture de détour

				<p>La française lui apprend le français, l'arabe, un peu le berbère via le précepteur. Malheureusement, la maîtresse est décédée.</p> <p>Nina, s'est trouvée ensuite une autre fonction chez une autre dame où elle exerce en tant que fille au pair.</p> <p>Un jour, la maîtresse reçoit des invités dont l'un d'eux viole la jeune Nina. Elle finit par l'assassiner.</p>	
			La cousine	C'est le premier employeur de Nina.	
			La française	Le second employeur de Nina. Une ancienne photographe qui a aidé Nina à apprendre à lire dans un Atlas.	
	<i>Dans la vitrine</i>	« mieux-aimée »		<p>C'est l'histoire d'une femme dont la mère lui offre une machine à coudre. Fille bâtarde appelée « mieux-aimée » et qui vivait chez sa grand-mère en Algérie. A la mort de sa grand-mère, la petite fille rejoint sa mère à Paris. (où sa mère s'est remariée). La jeune fille a été recrutée dans une société de nettoyage. Elle finit par trouver un boulot dans la maison d'un styliste, le métier de ses rêves.</p>	<p>La fonction : narrative</p> <p>Instance: homodiégétique</p> <p>Temps : antérieure</p> <p>Focalisation : interne.</p>

Le cheminement d'une écriture de détour

	<i>Maquis</i>			<p>C'est l'histoire d'une vieille dame qui a survécu à deux guerres en y participant comme maquisarde. Aujourd'hui, vieille, elle habite une maison de biens-vacants. Dans une embuscade, l'héroïne de la nouvelle (la vieille dame) a été prise comme prisonnière. Traumatisée par les photographes collons qu'ils l'ont déshabillée pour la photographier. Elle fut violée par l'officier. Le viol se transforme en histoire d'amour. Plus tard, la jeune dame a commencé à recueillir les jeunes filles violées, torturées, piétinées par les fanatiques religieux telles que Louisa qui a été reniée par sa famille. Aujourd'hui, cette dame est la grand-mère de Lila.</p>	<p>La fonction : narrative</p> <p>Instance: hétérodiégétique</p> <p>Temps : antérieure</p> <p>Focalisation : zéro.</p>
	<i>Vichy</i>			<p>C'est l'histoire d'une famille prête à entreprendre un voyage pour la France. La narratrice est une petite fille qui rencontre à bord du bateau une petite fille de son âge. Une fois arrivée en France, sa mère trouve des difficultés à s'adapter et intègre l'hôpital psychiatrique pour se faire soigner. La fille se voit obligée de travailler pour aider son père, elle fait le boulot d'une femme de chambre dans un hôtel.</p>	<p>La fonction : narrative</p> <p>Instance: homodiégétique</p> <p>Temps : antérieure.</p> <p>Focalisation : interne.</p>
Portrait Isabelle l'Algérien	« <i>Cette bonne Mahmoud</i> »	Si Mahmoud Saâdi		<p>Si Mahmoud, de son vrai nom, Isabelle Eberhardt est une jeune russe assoiffée de voyages. Elle travaille comme journaliste de guerre pour le journal Al Akhbar. Elle se convertit à l'islam, apprend l'arabe, s'habille en homme et nomadise dans presque tous les territoires du Nord et du sud Algérien.</p>	<p>La fonction : narrative</p> <p>Instance: hétérodiégétique</p> <p>Temps : antérieure.</p>

Le cheminement d'une écriture de détour

					Focalisation : zéro.
			-Slimène Ehnni, le Spahi	<p>L'époux et le compagnon d'Isabelle. La seule personne en qui Isabelle attribue sa totale confiance après sa mère et son frère Augustin. Il l'a aimée avec son excentricité et a surmonté avec elle les pires épisodes de sa vie : la tentative d'assassinat, l'exil...</p> <p>Il était aussi la seule personne qui lui a permis de revoir l'Algérie.</p>	
			-Victor Barrucand	L'employeur d'Isabelle, le directeur du journal bilingue algérois <i>El Akhbar</i> . Ce dernier lui a ouvert les portes sur le travail de journaliste de guerre et l'a autorisée à effectuer des voyages dans presque toutes les régions du sud algérien.	
			-Lella Zayneb, la maraboute de la zaouïa d'El Hamel	Interpellé maintes fois dans la narration, La maraboute de la Zaouia Al Rahmaniya, chez qui a séjourné Isabelle. Un séjour qui lui a permis de connaître une femme d'un courage inouï.	
	<i>Les filles du caouadji</i>	-Si Mahmoud Saâdi	-Le caouadji et ses filles	Le caouadji et le garçon de café auquel se rendait Si Mahmoud. Les filles de ce dernier sont les adulatrices de ce personnage excentrique.	<p>La fonction : narrative</p> <p>Instance: hétérodiégétique</p> <p>Temps : antérieure.</p> <p>Focalisation : zéro.</p>

Le cheminement d'une écriture de détour

	<i>Ahmed l'orphelin</i>	-sabelle/Isée	-Ahmed	Un jeune orphelin illettré dont Isabelle est l'institutrice.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure Focalisation : interne.
			-La mère d'Isabelle	La dame qui reçoit le petit orphelin Ahmed et lui propose de séjourner chez elle jusqu'à ce qu'il se stabilise.	
	<i>Le fils de la grande tente</i>	-Le cavalier du sud, la légionnaire	-Les femmes indigènes	Elles faisaient l'objet de convoitise des soldats des troupes auxiliaires. Elles mettent à nu la relation que tient Si Mahmoud avec les femmes notamment dans les harems.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
	<i>Nadia, l'officier, le taleb</i>	Si Mahmoud Saâdi		Isabelle, la correspondante d'Eugène qui écrit sous le pseudonyme de « Nadia ». Dans ses lettres, elle lui racontait ses amours, son frère bien-aimé Augustin ou encore ses amis révolutionnaires. Elle partageait avec lui la ferveur de l'islam et la fascination pour le désert.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-L'épistolier	Eugène, l'officier des bureaux arabes en Algérie, il était	

Le cheminement d'une écriture de détour

			Eugène	le correspondant d'Isabelle Eberhardt, alias « Nadia ».	
	<i>Le cavalier sur la colline</i>	Si Mahmoud Saâdi		Le cavalier, rend visite aux jeunes bataillonnaires et note sur son carnet de voyage pour raconter la vie des forçats.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-Jeune soldat auxiliaire civil	Un ancien soldat de l'armée d'Afrique témoigne de la modestie du jeune cavalier en burnous blanc.	
	<i>La femme sauvage</i>	Si Mahmoud Saâdi		-Le jeune taleb qui part à la rencontre de la femme sauvage afin de se renseigner sur la pratique de la magie noire et les croyances de cette dame.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-La femme sauvage	La dame noire appelée « sorcière » par les bagnards. C'est aussi une diseuse de bonnes aventures. Elle rencontre dans son passage les disciplinaires à qui elle administre ses conseils.	
			-Les forçats	Ce sont les bagnards qui rencontrent la femme sauvage. Leurs idées préconçues les incitent à émettre des préjugés sur elle.	

Le cheminement d'une écriture de détour

	<i>Le vieux dans la grotte</i>	Si Mahmoud Saâdi		Isabelle assiste au foudroyant progrès technique dans le domaine agricole. Étant de passage dans un village, Isabelle aperçoit un vieillard dans une grotte dans un état lamentable, elle décide alors de lui sauver la vie.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-Le vieillard de la grotte	Le vieil homme, déposé à la une grotte par ses fils souffre le martyr. La venue d'Isabelle est propice, elle lui sauve la vie.	
	<i>L'ouvroir, Esmée, Isabelle</i>	Isabelle		L'amie de Lella Benaben, chez qui elle se rend pour demander des nouvelles ou des informations concernant ses propres voyages.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			Esmée	Une petite fille dont l'ardeur pour l'équitation est incomparable. Scolarisée à l'école de sœurs nazaréennes, dans laquelle elle apprend les activités basiques d'une femme au foyer. L'ouverture d'une école gratuite pour filles musulmanes permet à Esmée d'apprendre le Coran.	
			-« Lella	L'institutrice d'Esmée. Elle maintient le contact avec	

Le cheminement d'une écriture de détour

			Benaben »	Isabelle, le jeune taleb.	
	<i>Ziza</i>		- Slimène	Le mari et le compagnon d'Isabelle, seul et unique suppléant du père et de la famille. Il partage avec elle le meilleur et le pire et la soutient dans ses compagnes de propagande anti-française. Il la voit mourir pendant la crue d'Ain Sefra en 1904.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			- Le vieillard de la grotte	Un vieil homme, abandonné par ses fils dans une grotte. Il souffre le martyr quand Isabelle arrive au moment propice pour lui sauver la vie.	

Le cheminement d'une écriture de détour

Un personnage de roman n'est pas une personne, même si le récit vise à lui conférer tous les traits du vivant, il n'est qu'une représentation construite par la fiction. Philippe Hamon distingue dans son article sus-énoncé trois modèles de personnages :

- La première catégorie est celle des personnages référentiels qui sont essentiellement des personnages historiques (Emir Abdelkader) ; mythologiques (Zeus) ; allégoriques (le vis et la vertu) ou sociaux (L'ouvrier, le directeur...) « tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture ⁹⁵».

-La deuxième catégorie est celle des personnages-embrayeurs : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédie antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant ⁹⁶». Ce sont des personnages derrière lesquels se repère la présence de l'auteure sous forme d'un 'je' ou un 'il'.

- La troisième catégorie est les personnages-anaphores. Ils viennent organiser de manière homogène le texte à travers des signes mnémoniques spécifiques : « personnages prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité [...] ⁹⁷».

Ce qui nous intéresse donc, dans notre démarche, ce sont les personnages-embrayeurs. Ils revêtent dans les textes des moments d'intrusion accompagnés de commentaires sur les comportements, les actions, les vouloir-être et les vouloir-faire. Ils sont aussi des personnages qui se recréent dans plusieurs récits afin de marquer les bribes biographiques de l'auteure. Par cette manifestation directe ou indirecte, l'auteur ou ses délégués, mettent à distance le personnage pour conférer au texte Sebbarien un réalisme à une forte subjectivité. Nous citons à titre d'exemple, l'héroïne de la nouvelle Vichy⁹⁸ qui était alors petite fille. Elle raconte son départ pour la France avec sa famille. Le même épisode est relaté dans le livre de jeunesse de Leïla Sebbar *J'étais enfant en Algérie, juin 1962*, de Leïla Sebbar :

« On était assis sur les valises, les couffins, les ballots, on attendait, on avait faim et soif [...] on a

⁹⁵ R. Barthes; W. Kayser. W.C.Booth. PH. Hamon. *Poétique du récit*. Op.cit. Page 122-124.

⁹⁶ Idem. Page 123.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit.

Le cheminement d'une écriture de détour

voyagé à coté d'une famille de colons français, ils venaient des plaines à blé comme nous ⁹⁹» ;
« Je suis assise au milieu d'objets en désordre, valises, paquets, matelas ficelés, cages à oiseaux, couvertures militaires, couffins. Tout le monde attend. Grand-mère s'est presque endormie, maman surveille mon petit frère, mon père discute avec des soldats et les gardes du port. Moi j'écris.¹⁰⁰ »

Néanmoins, l'ensemble des personnages sus énoncés (cf. Tableau) font figures allégoriques inspirant l'amour et le mythe de la femme maghrébine dont l'action est immobilisée par la culture, les croyances, les us et les coutumes tel que le souligne Philippe Hamon : « Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'ancrage référentiel en renvoyant au grand texte de l'idéologie, des clichés ou de la culture¹⁰¹ ».

Quant aux personnages référentiels, ils ne sont pas nombreux hormis le portrait d'IA. Ce genre de texte occupe une fonction prédictive, qui ne revigore pas assez le lecteur pour poursuivre sa lecture car l'effet du réel est bien là, tel que le précise Roland Barthes :

« [...] en schématisant à l'extrême et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institutionnellement à ce schéma, on peut dire qu'à chaque articulation du syntagme narratif, quelqu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe) : si vous agissez de telle manière, si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez obtenir¹⁰² ».

Il n'en demeure pas moins que dans certains récits, la référence aux personnages historiques est de mise mais ils n'en constituent pas pour autant des personnages fonctionnels. Philippe Hamon déduit dans son approche théorique que tous les personnages sont anaphoriques du fait que tout énoncé est doté d'un mode référentiel et de cohésion interne. Ainsi, l'énoncé « littéraire » sera l'énoncé, le code différé dénotatif et explicite organisé par une grammaire qui :

« Se caractérise probablement par une certaine hypertrophie de l'anaphorique [...] nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs. Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, les personnages d'un énoncé auront donc en permanence cette fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechniques)¹⁰³ ».

⁹⁹ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 76.

¹⁰⁰ L. Sebbar. *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*. Éd. Du Sorbier. 1997. Page 10.

¹⁰¹ R. Barthes; W. Kayser. W.C.Booth. PH. Hamon. Op.cit. Page 122.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibid. Page 124.

Le cheminement d'une écriture de détour

Les récits de *SF* et de *l'HV* regorgent de personnages anaphoriques qui construisent graduellement leur code de consommation de lecture : le développement des personnages organise la cohérence et la ressemblance des schémas narratifs. Le modèle personnage semble se perpétuer : personnages féminin, victime de persécution physique ou morale, soumis ou séquestré, dénué de ses droits de liberté et projette l'évasion. Ils sont présentés respectivement dans leurs récits en tant que personnages anaphoriques : Aïché dans *La fille en prison* fait un rêve prémonitoire, le souvenir et le flash back revient souvent dans le recueil de *l'HV* :

« Ma mère a travaillé chez des Français, courageuse, vaillante, elle n'a jamais eu peur et elle n'a pas cédé aux menaces. Ses patrons vivaient dans le pays depuis toujours quand ils disaient « depuis toujours » et ils ajoutaient « et pour toujours », ils voulaient dire qu'ils habitaient l'Algérie depuis le début. Le début, c'était les premières années de la conquête, descendants des premiers colons ; côté père, côté mère, ils racontaient leur histoire à leurs enfants, des lettres, des photos, des journaux que les ancêtres avaient tenus, ils gardaient tout dans le secrétaire qu'ils ne fermaient pas à clé, les enfants fouillaient, lisaient, ils ne disaient pas « à quoi ça sert- tout ça ? » Ils respectaient ce qu'ils appelaient l'héritage.¹⁰⁴ »

Aussi, « les citations des ancêtres » sont-elles souvent rappelées voire mystifiées à l'exemple de l'héroïne de *La fille au pataugas*. Un personnage qui refait surface avec « lucidité » dans la nouvelle *Le maquis*¹⁰⁵ dont voici un extrait :

« Elle a survécu et elle est là, vieille déjà mais vivante. Vivante, oui. Après deux guerres [...] le maquis ne l'a pas tuée. Elle est jeune et vigoureuse. Avec les hommes, des frères, des cousins, pantalon d'homme, vareuse, pataugas et casquette, habillée comme eux, ses cheveux noirs glissent sur le col de la veste militaire, elle seconde l'infirmière. Elle a vu les orangeries abandonnées, des fermes dévastées, les maisons forestières saccagées, à travers les zones interdites, ils ont marché, la pluie, la neige, le vent, épuisés, certains pleuraient de douleur, il ne fallait pas s'arrêter, on les jetait sur le dos du mulet, combien de fois il les a sauvés. Elle a vu la peur, elle a entendu les cris de blessés dans les grottes mouillées [...] ¹⁰⁶»

La relation qu'établit l'auteure avec son personnage, en incluant en troisième position le lecteur fait place à une analyse de l'objet-texte, riche en ses sens.

Selon Jean-Philippe Miraux, un romancier en état d'hyperconscience de soi, transpose son réel mais ne le reproduit pas. Via cette démarche, la transmission d'un savoir artistique se

¹⁰⁴ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 19.

¹⁰⁵ Idem. pp 63-73.

¹⁰⁶ Ibid. Page 63.

Le cheminement d'une écriture de détour

doit d'être fidèle à son créateur à un moment donné, ce qui fait l'originalité de sa création. La modélisation de l'auteure se fait à travers ces petites personnes qui véhiculent une histoire, des actions et des événements très proches de ce que raconte l'auteur dans *Lettres Parisiennes : autopsie de l'exil*¹⁰⁷ ou dans l'ACS : récits de vie. Dans l'*HV*, les personnages sont une sorte de membres d'une même famille dont chacun raconte son histoire à travers un « je » marqué.

Leïla Sebbar nous décrit des scènes vides dans la plupart des incipits des nouvelles où se construit progressivement, non par accumulations d'informations car très insuffisantes, pas par des ensembles logiques de relations qui ne sont assimilables qu'en fin du texte et après une analyse de ces dernières. Ainsi, *Ouarda*, *Nina* et les autres héroïnes non dénommées du recueil *HV* ne sont pas de simples personnages fictifs mais des avatars de la propre histoire de Leïla Sebbar.

1.2. La fille comme personnage fugueur

L'acte de la fugue constitue en lui-même un changement dont le motif est toujours social. C'est une caractéristique qui émaille toute l'œuvre de Leïla Sebbar. L'auteure certifie dans un article publié dans *Le Soir d'Algérie*¹⁰⁸, qu'elle a une prédilection pour le personnage qui se réalise par le mouvement de la fugue et du combat de la guerre. Pour mieux cerner la thématique de la fugue, nous ferons appel à des critères de sélection théorisés dans l'analyse sous-énoncée.

La fugue architecture un processus d'isotopies d'ordre figuratif qui vise d'ores et déjà trois éléments essentiels à une quelconque analyse contextuelle : la spatialisation, la temporalisation et l'actoralisation.¹⁰⁹ Le motif de l'évasion se résume selon Denis Bertrand par le passage suivant :

« Si on examine de plus près ce motif de l'évasion, comme par effet de zoom, on s'aperçoit que sa signification, saisie à un niveau de généralité plus élevé, ne peut être séparé de la chaîne de présuppositions et de conséquences qui en déterminent le sens et où il s'inscrit comme un moment particulier. Ainsi l'évasion présuppose une sanction préalable, elle-même décomposable en sous

¹⁰⁷ L. Sebbar. *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*. Op.Cit.

¹⁰⁸ *Le soir des livres : Leïla Sebbar : « double appartenance, oui ; double culture, non » in* <http://www.lesoirdalgerie.com/articles/2007/03/29/article.php?sid=51528&cid=31>

¹⁰⁹ « Ces isotopies, ici d'ordre figuratif, établissent un premier niveau de lecture. Elles concernent la spatialisation (« muraille », « fenêtre », « barreaux », « draps », « bois », « arbres » : on peut noter les deux isotopies successives, de la verticalité et de l'horizontalité), la temporalisation (« nuit », sur le plan de la temporalité énoncée, mais aussi le « présent » qui a rapporté à l'énonciation, marqua à la fois la successivité des actes et l'enchaînement des propositions) et l'actoralisation (« homme »). Les isotopies avec leurs chaînons anaphoriques, assurent la continuité de la lecture du sens ». D. Bertrand. *Précis de sémiotique littéraire*. Op.cit. Page 24.

Le cheminement d'une écriture de détour

unités que l'on peut reconstituer à rebours, telle que l'enfermement, la condamnation, le jugement, l'instruction, séquence globale où le sujet est soumis au verdict d'un autre sujet qui a autorité sur lui ¹¹⁰».

Cet acte implique donc la considération d'éléments importants pour l'évolution des personnages dont : - L'aspect volontaire du départ du personnage ; L'interdit parental ; La durée de l'absence. La fugue, caractéristique du personnage Sebbarien, se justifie par l'absence des différents besoins de liberté, de valorisation, d'expérimentation, de contestation ou de recherche d'identité. Ainsi, le personnage confus face aux émotions générées par certaines situations (échec, conflit...) auxquelles il est confronté, voit en l'évasion une solution pour les problèmes auxquels il se heurte. Certains d'entre eux (personnages de *SF*) expriment ces émotions par l'aliénation (involontaire), la colère, la peur ou la tristesse. Pour l'héroïne de l'*HV*, l'évasion est perçue comme une échappatoire pour, soit surmonter les difficultés, soit les dépasser :

« Ma mère est partie. Elle m'a laissée avec la première épouse et ses fils [...] À la bibliothèque, j'étais bien, à l'école non. J'arrivais pas. J'ai voulu travailler dans les parcs et jardins de la ville. J'ai raté l'examen. Chez moi, c'est pas chez moi, là où je vis, en foyer, je regarde la télé. Dans la chambre, on est deux, on travaille dans la voierie à Paris¹¹¹ ».

En réalité, le continuel dynamisme et mouvement des personnages, se définit par la rencontre et le regard des autres. Tout se passe ainsi, dans notre corpus. Le regard de l'autre fait perdre un droit naturel aux héroïnes qui figure sous le principe de la liberté et de la reconnaissance de soi par le changement. A ce propos Laurence Huughe écrit :

« La constante mobilité de la protagoniste sous-entendue par le mouvement de la fugue, s'impose dès-lors comme une stratégie possible qui permet de mettre en déroute ce que l'on pourrait nommer ainsi 'l'autre me voit donc je suis sartrien'. Sebbar qui, nous le verrons, questionne le rôle du regard dans la conception de l'identité, s'accorde avec le philosophe pour dénoncer l'aliénation du moi qu'implique le regard d'autrui. Si pour Sartre comme pour Sebbar' il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis (L'être et le néant) et que ce regard seul suffise à m'aliéner de mon espace et de ma liberté, il s'agit alors de déconstruire ce regard objectifiant en offrant à ceux qui souffrent de sa tyrannie un espace nouveau dans lequel il devient possible de se redéfinir¹¹². »

L'image sclérosante des femmes, mise en relief dans le récit de *La fille et la*

¹¹⁰ D. Bertrand. *Précis de sémiotique littéraire*. Op.cit. Page 25.

¹¹¹ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit Page 10.

¹¹² L. Huughe. *Ecrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité* (essai). Editions du Publisud. 2001. Page 94.

Le cheminement d'une écriture de détour

photographie, se voit déconcertée par l'intrusion de l'étranger (le colonisateur français). L'intrusion se traduit dès lors par le changement de la double évolution, celle de l'espace d'abord et celle de l'image de la femme ensuite. La malédiction lancée par la grand-mère se lit comme le refus du changement. En effet, l'auteure met en relief le pouvoir de la déconstruction du regard de l'autre et l'émergence du déplacement spatial. Il est intéressant de noter qu'en fin du récit la petite fille est un personnage clé secondaire. La petite fille essaye de changer le raisonnement de la mère en proposant une nouvelle représentation de l'altérité : le colon est seul responsable de son malheur. Du coup le déplacement (évasion) est considéré comme une provocation mise en œuvre par le malheur survenu.

Dans *La fille avec des pataugas*, l'héroïne déconstruit l'image de l'autre par la fugue brutale. Admise en tant qu'acte intolérable au sein de la société fictive, l'évasion change brutalement le regard de l'autre par le biais du déplacement.

Par ailleurs, la transcendance de l'héroïne au niveau spatial (village → maquis) sous entend la transcendance de l'image de l'autre. L'image de l'héroïne est ainsi positivée aux yeux du destinataire à l'instar de sa montée au maquis. Rejoindre le maquis représente pour l'héroïne de la reconnaissance de soi d'abord à travers le changement de l'espace et la conscience de l'indépendance individuelle ensuite. La photographie en est la première représentation. De plus la mobilité perçue dans *La fille des collines* apparaît aux yeux des islamistes comme une révolte et donc un changement d'un statut. En effet, le constant déplacement de « la petite » n'exprime pas de manière dénotative l'idée du sport ou la réalisation onirique puisque, à la fin du récit, on comprend que le changement s'interprète au sein du récit comme un danger à combattre.

Étrangère en France, Yasmine, l'héroïne de *La fille au hidjeb*, est l'exemple cru de la représentation de l'espace à travers l'image d'autrui. Le protagoniste au prénom révélateur fuit le regard de l'autre par sa non-mouvance, hormis le moyen de transport, le train qui mène à son lycée.

A vrai dire, le phénomène de l'évasion va alimenter l'aspect du mouvement au sein de l'univers romanesque et nouvelliste de Leïla Sebbar. La rue en est le premier endroit conquis par l'acteur. Étant un espace de circulation dans la ville, il signifie un endroit exposé aux dangers divers, dont la débauche. Le narrateur insiste sur l'image dévalorisante de la mendicité afin de rappeler que Mériéma était confrontée à la vie de la rue le jour parce qu'elle devait louer son lit la nuit. De même que la vie de la rue admet l'idée de pauvreté, de détresse, de faiblesse et surtout de la privation. Par conséquent, l'héroïne n'avait autre choix que d'accepter la proposition de la servante lorsqu'elle lui demande de

Le cheminement d'une écriture de détour

l'accompagner vers un endroit sûr et protégé. Cependant, Mériéma ne savait point ce qui lui était prescrit en retour ou en échange. Ce changement d'endroit dégage d'emblée une opposition pauvreté / luxure. Le palais symbolise la luxure, la richesse, l'aisance et le confort. Mériéma retrouve en fait son admission et son inclusion dans cette catégorie de société. Quel que soit le type de société, ce qui est marquant est le fait que Mériéma, dans cette même société, est privilégiée voire gâtée. Cependant, hormis sa visite quotidienne à la mer, le palais est le seul espace permis: « Elles s'assoient sur un rocher et regardent la mer, sans se parler. Elles reviennent, avant les premiers bruits de la ville, je les vois, l'aube est ma compagne la plus fidèle, depuis toujours ¹¹³».

Le protagoniste, à cet effet, a l'objectif d'outrepasser les limites imposées par la société, la morale collective ou l'autorité du patriarcat. Le récit se schématise par une histoire d'évasion qui suppose la transformation d'un état de conjonction à un état de disjonction. C'est-à-dire que l'héroïne Mériéma est en conjonction avec le lieu où elle accepte de vivre : le palais, et à la fin de la nouvelle l'héroïne finit par rompre cette conjonction par la fuite, donc on assiste à une disjonction entre l'actant et le lieu où se passe l'action. Sachant que l'auteure annonce cette disjonction dès l'entrée en texte : « Mériéma, une cavale arabe rétive¹¹⁴».

En nous inspirant du travail de Joseph Courtès¹¹⁵ sur la sémiotique des textes, nous élaborons un schéma de lecture pour appréhender la dynamique spatiale des personnages du corpus en question. A ce titre, tous les mouvements engagés par les personnages d'une situation initiale jusqu'à une situation finale sera étudiée afin de faire ressortir l'aspect fonctionnel de cette dynamique des personnages.

Dans cette optique, Mériéma sera représentée par le signe S1 quant au lieu de l'action par S2. La structure du récit de *La fille de la maison close* développe l'idée centrale et majeure qu'il est impossible que Mériéma retrouve sa liberté face à sa dépendance à la maquerelle et de son état défavorisé économiquement ; ces deux passages confirment l'idée : « C'est une mendicante ¹¹⁶» ; « Tant que je vivrai, Mériéma vivra ¹¹⁷».

Dans l'état initial du récit, S1 (Mériéma) conserve l'aspect du besoin et de la carence et ne vit que pour subvenir aux besoins économiques et sociaux. S1(Mériéma) a pour but de

¹¹³ L.Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit.. Page 18.

¹¹⁴ Idem. Page 14.

¹¹⁵ J. Courtès. *Sémiotique narrative et discursive*. Hachette Livre. 1993.

¹¹⁶ Ibid. Page 16.

¹¹⁷ Ibid. Page 22.

Le cheminement d'une écriture de détour

s'isoler de S2. Ce qui est pratiquement impossible car l'obligance de travailler dans S2 (c'est à dire le palais) ne permet pas à S1 de tisser une stature sociale donc une liberté de choisir son chemin. Cela dit que le récit se construit selon une logique d'opposition sociale entre ce que vit S1 dans S2 et ce que souhaite vivre S1 dans un endroit autre. Seule la disjonction entre S1 et S2 permet l'accès à la liberté S3. Ceci se schématise par :

SI.....T.....SF

(Situation initiale)Transformation(Situation finale)

Le rapport entretenu par S1 et S2 renvoie à un effet de « rejet ». Le narrateur finit par établir pour S1 un autre endroit qui lui permet d'avoir une liberté sociale, économique et individuelle. Ceci se comprend au moyen de la technique de la description que véhicule le récit et que le narrateur développe en fonction des relations de la phase initiale et la phase finale. A la phase initiale, S1 (Mériéma) se présente comme suit :

« Dans la rue du marché, elle vendait des oranges. Près d'elle, une vieille, très vieille qui lui parlait durement, et elle, craintive, ses cheveux plus dangereux que des épineux cachaient ses yeux. Pour la voir, j'ai acheté les oranges et le panier, la vieille m'a regardée, pas la petite, elle m'a remerciée servilement...¹¹⁸ ».

Quant à la phase finale S1, elle est décrite sous les termes suivants :

« Mériéma n'est pas Mériéma, tu peux me croire, sur la photographie elle est vêtue d'une chemise blanche brodée d'abeilles, une gaze légère qui découvre ses seins, ses jeunes seins, petits et ronds, je l'ai vue aussi avec une jeune fille (elle, je ne la connais pas), les seins nus, l'une et l'autre, elles s'enlacent comme si elles se retrouvaient après une longue séparation, on dirait des sœurs...¹¹⁹ ».

On constate que l'effet de l'évasion de S1 dans le récit *La fille de la maison close* s'articule en fait en un état de disjonction entre S1 et S2 et une conjonction entre S1 et un autre élément qu'on surnommerait S3. On a aboutit à la relation qu'entretiennent S1 et S2 et S3. L'acte de l'évasion dans ce même récit est donc l'équation suivante : (S1-S2) → (S1+S3). Joseph Courtès, dans son ouvrage *Sémiotique narrative et discursive*, développe l'idée que : « Dans un récit donné, l'espace ne se définit que par rapport à l'acteur qui lui est conjoint »¹²⁰.

Dans le même ordre d'idées, l'histoire de *La fille dans l'arbre* se réduit à la formule

¹¹⁸ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 15.

¹¹⁹ Idem. Page 29.

¹²⁰ J. Courtès. *Sémiotique narrative et discursive*. Op.cit. Page 120.

Le cheminement d'une écriture de détour

suivante : (S1-S2) → (SI-S3). Autrement dit, la petite fille sort de chez elle, ce qui fait une disjonction d'un premier espace. Ensuite elle rejoint le chêne, ce qui traduit la conjonction avec un autre espace (S3).

Dans toutes les nouvelles du recueil *SF*, on retrouve le même schéma. Toutefois, par effet d'interprétation, il nous arrive de remarquer que le S1 peut selon des circonstances particulières du récit retrouver de nouveau le S2. Cette remarque est pertinente parce qu'elle remet en doute la quête héroïque qui peut revêtir un caractère circulaire tel que c'est le cas dans *La fille de la maison close*, *La fille des collines* ou *La fille en prison*. Dans chacun des récits, les héroïnes se trouvent en phase finale dans un lieu qui les enferme de nouveau.

L'évasion révèle le caractère inéluctable du phénomène de l'enfermement. L'action est totalement différente dans *l'HV* puisque l'évasion ou la fuite est une conséquence des incommodités sociales assignées à l'héroïne et que le départ de la maison familiale est une action engagée déjà par la mère (la deuxième épouse) et qui arrive au bout des provocations et des distorsions menées par les membres de la famille. L'héroïne se voit donc victime de sexisme et refuse de se laisser bernier par l'idée que l'homme est le commandeur par défaut. Cette évaluation repose sur une comparaison établie au sein de l'espace familial :

« Les frères aînés, les fils de la première épouse, traitent leur mère comme une servante. Le linge, ils protestent si la chemise n'est pas impeccable ou le tee-shirt ou le pantalon blanc du jogging, même les tennis, c'est elle. ¹²¹»

L'héroïne jouera sa dernière carte qui est l'évasion de la maison afin de se réaliser et se lancer le défi de faire perdurer le métier du père:

« A la bibliothèque, j'étais bien, à l'école non. J'arrivais pas. J'ai voulu travailler dans les parcs et jardins de la ville. J'ai raté l'examen. Chez moi, c'est pas chez moi, là où je vis, en foyer, je regarde la télé. Dans la chambre, on est deux, on travaille dans la voierie à Paris [...] avec le roule-sacs vert, on fait la rue, les trottoirs, les rigoles ¹²²».

Narrativement, le jeu de l'action se présente (via les yeux de l'héroïne) comme une forme de succession voire d'héritage. Par cet acte l'héroïne sanctionne d'autres personnages, jugés socialement supérieurs en émettant un jugement épistémique sur la non-conformité du personnage secondaire à réaliser une tâche effective. Dès lors, l'héroïne signe un contrat

¹²¹ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 8.

¹²² Idem. Page 10.

Le cheminement d'une écriture de détour

tacite par lequel elle s'approprie le droit de l'héritage par procuration d'un métier alloué aux hommes dans une société traditionnaliste :

« une maison enfermée avec d'autres maisons sans cour, sans jardin, même tout petit, et ces enfants, la cuisine, le ménage, il faut déplacer tout ici et là, c'est pas possible, le linge des habits partout comment ça va sécher, à la fenêtre, interdit, à la laverie trop cher, je suis l'esclave moi, un jour, je pars et on verra, ils verront, les fils surtout.¹²³ ».

L'héroïne (S1) vise donc à disjoindre un objet, ici représenté par le métier de concierge municipal (01) à un personnage, représenté par (S2). On peut résumer ces actions (F) de la nouvelles dans l'équation suivante :

$$F1\{S1 \rightarrow (S2 \cap 01)\} \longleftrightarrow F2\{S1 \rightarrow (S1 \cup 01)\}$$

Ainsi, le passage de l'état F1 à l'état F2 comporte une double transformation : la première est l'incarnation de l'homme à travers le métier présupposé de la voierie et la seconde celle d'un état d'esclave à un état de liberté et d'autosubsistance.

Nous concluons donc à cet effet, que le S1 et le S2 sont corrélés étroitement puisqu'il s'est produit une corrélation de rôles dans la fiction et dont la société signe son inconvénient pour les femmes.

Aussi, l'évasion est-elle perçue différemment dans *IA*. Dans le recueil, le personnage est doté d'un caractère et d'une essence psychologique mais il est avant tout l'agent d'une action constante. Et l'on sait que, du point de vue sémiotique, les espaces qui figurent dans les récits se définissent sémantiquement et la plupart du temps, par les personnages qui y évoluent.

L'investissement sémantique mis en œuvre dans *IA* se rattache indubitablement aux actants. Ainsi, la présentation des espaces implique celle des actants tel que le souligne Joseph Courtès : « Les dénominations spatiales que nous employons quotidiennement dans nos discours, ont habituellement un contenu sémantique que l'on peut aisément reporter sur les actants de l'énoncé¹²⁴ ». Dans cette perspective, on comprend mieux par exemple que parmi tous les lieux, endroits, terres ou territoires (La Russie, La Suisse, La France, L'Algérie) dans lesquels s'est aventurée *Isabelle*, un seul fait l'objet de prédilection pour cette journaliste aventurière en dépit des opérations militaires qui y étaient menées: « avait-elle un sauf-conduit officiel pour parcourir ainsi ces territoires contrôlés par les

¹²³ Ibid. Page 09.

¹²⁴ J. Courtès. *Analyse sémiotique du discours*. Hachette. 1991. Page 228.

Le cheminement d'une écriture de détour

militaires ?¹²⁵ ». Dans le même cours d'idées, nous soulignons que le figuratif spatial n'est jamais convoqué pour lui-même, quoiqu'il s'agisse ici d'un portrait. Il rappelle une interprétation axiologique. Ainsi, le sable, le désert, les territoires du sud sont présentés tel des espaces d'évasion pour accomplir sa mission de journaliste et d'écrivain à la fois. De là, nous sortons du schéma traditionaliste. L'espace, associé au figuratif iconique¹²⁶ réunit toutes les conditions et impressions nécessaires pour reproduire l'évasion telle que vécue par Isabelle Eberhardt sachant que le portrait de la jeune femme s'inscrit dans la référentialité avant la fonctionnalité. En effet, entre l'univers réel et le système de représentations (discours) se tissent de fines couches du figuratif¹²⁷ qui nous permettent de donner un fondement plus assuré que le simple point de vue phénoménologique.

Ainsi, et pour transposer le plus fidèlement possible l'aspect évusif du personnage d'Isabelle, l'auteure recourt à la peinture figurative qui crée une forte impression de ressemblance, d'*iconicité*. Celle-là vient compléter l'aspect thématique. En réalité, l'aspect figuratif exige pour sa compréhension même d'être pris en charge d'un thème donné. Si l'on prend l'exemple de l'aspect vestimentaire d'*Isabelle*, excentrique et masculinisé, le figuratif est employé dans ce contexte pour peindre le personnage en se rapprochant de la réalité vécue.

Nous ajoutons à cela, les données figuratives représentées par les croquis de Sebastien Pignon illustrant le recueil : le figuratif iconique est celui qui produit la meilleure illusion référentielle. Ce qui expliquerait peut-être la non dénomination des personnages dans les textes de Leïla Sebbar.

1.3. Des personnages féminins non dénommés

Pour Alain Robbe Grillet, le héros :

« [...] Ce n'est pas un « il » quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir une profession, il doit posséder un « caractère », un visage qui reflète ... Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Il lui faut assez

¹²⁵ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 73.

¹²⁶ Le figuratif iconique est un concept employé par Joseph Courtès et qui désigne selon lui, l'effet de produire « la meilleure illusion référentielle qui semble la plus proche de la réalité ». *Analyse sémiotique du discours*. Page 169.

¹²⁷ J. Courtès qualifie de figuratif « tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et plus largement de tout système de représentations (visuel par exemple) du monde naturel, de la réalité perceptible. Sera donc considéré comme figuratif dans un univers de discours donné (verbal ou non) tout ce qui peut-être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels, la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher, bref tout ce qui relève de la perception du monde extérieur ». *Analyse sémiotique du discours*. Op.cit. Page 163.

Le cheminement d'une écriture de détour

de particularité pour demeurer irremplaçable et assez de généralités pour devenir universel¹²⁸ ».

Leïla Sebbar déroge à cette règle conventionnelle que les classiques tenaient à appliquer à leurs héros, et adopte une démarche post-moderne où les héros sont souvent dénudés de nom. En plus de l'absence d'attribut nominal, l'auteure décharge ses personnages de toute description physique ou morale. Nous prenons pour exemple les nouvelles de *l'Habit vert*, *Sous le viaduc*, *Maquis*, *La fille dans l'arbre*, *La fille avec des pataugas*, *La fille de la photographie*. De l'incipit à la clausule, ne figure pas la moindre gratification indicielle susceptible de l'identifier autrement que par « elle », « la fille », « la petite », « la mieux-aimée » sinon par un « je » quand la narration est autodiégétique. Cependant, l'anonymat s'éloigne de ce post-modernisme dans *IA* puisqu'il s'agit d'un portrait littéraire de personnage historique, mais encore une fois, le choix du nom se restreint au pseudonyme « Si Mahmoud », qui lui, en dit long sur la dichotomie entre masculin/féminin du personnage représenté.

Or, les paradigmes désignationnels sus-énoncés ont pour fonction de « thématiser le rôle social ou familial du personnage¹²⁹ ». Les personnages de Leïla Sebbar regorgent de données spatiales, ce qui nous renseigne sur l'ancrage identitaire que leur attribue l'auteure. La brièveté des récits, ne nous offre pas l'opportunité d'apprendre davantage sur ce personnage dépouillé de nom, et démuné de tout signe « ontologique qui le rend cet être-ci et non cet être –là¹³⁰ ».

En effet, seule l'action de ces personnages va nous éclairer sur leur identité, reconnue uniquement par des zones sémiotiques relatives à l'espace-temps : Algérie-France, du temps du colonialisme, de la période de l'indépendance, ou la décennie noire.

Si cet anonymat s'applique à la majorité des personnages de l'auteure, c'est pour les fondre dans un ensemble commun à une génération particulière, à une tribu politique particulière, chose qui gratifiera un ensemble d'individus plutôt que des personnages particuliers isolés de la communauté. C'est dans l'ensemble que l'on reconnaît son identité, ses origines, c'est par rapport aux autres que « je » existe. A cet effet, l'auteure inscrit ses personnages dans l'anonymat afin de marquer une gloire à toute une génération de filles/ femmes confondues et les sort ainsi de l'anonymat pour les fondre dans la mythologie et les graver dans l'histoire littéraire.

¹²⁸ A. Benarab. *La voix de l'exil*. L'Harmattan. 1994. Page 83.

¹²⁹ C. Tisset. *Analyse linguistique de la narration*. Sedes/Her. 2000. Page 29.

¹³⁰ A. Benarab. *La voix de l'exil*. Op.cit. Page 87.

Le cheminement d'une écriture de détour

Leïla Sebbar, opte pour l'emploi du « elle » afin de cerner l'aspect communautaire dans lequel un « je » représentatif de l'auteure n'est pas exclu. Or, d'autres textes font appel à l'instance personnelle « je » qui invite indubitablement l'instance « tu » et attribue ainsi au texte une tournure dialogique à l'exemple des nouvelles de *l'Habit vert*, *La villa*, *La fille de l'Atlas* ou encore *Vichy*.

Par l'anonymat, l'auteure met en texte l'incapacité de dire, l'impossibilité de parler causée par le vide identitaire que revêt le personnage. Ajoutées à cela, les intrigues, qui sanctionnent mystérieusement ces personnages par le non aboutissement de leurs quêtes différentes. Ainsi, destituer les personnages de prénoms ou les réduire à un simple pronom à la troisième personne en dépit du rôle non négligeable qu'ils détiennent dans les récits, traduit une recherche d'effet émotionnel chez le lecteur. Vincent Jouve pense à propos du retranchement du nom que : « L'élimination du nom ou son brouillage a pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage¹³¹ ». Les autres cas de personnages pourvus de prénoms se démarquent à leur tour d'exclusivité puisque chacun a une histoire de sa nomination, ce qui offre la possibilité à l'auteure de renouveler par le biais du nom, l'identité des personnages et de les distinguer mais ces attributions nominatives dévoilent de manière transparente non seulement l'engagement de l'auteure mais aussi l'identité arabe tant reniée dans ses écrits. Lorsque la maquerelle de *La fille de la maison close*, demande après le prénom de la nouvelle venue, la jeune fille se contente de se taire. L'absence d'étiquette nominale atteste de la déperdition que vivait la jeune fille auparavant. C'est alors que la maquerelle de la maison close va lui donner le nom de « Mériéma » : « Elle a refusé de dire son nom. Je l'ai appelée Mériéma¹³² ». La jeune mendicante, obtient ainsi, dès son entrée dans la maison la reconnaissance sociale, voire une distinction individuelle. En linguistique, la notion nominale, constitue un vide sémique dépourvu de tout sens, seule la fonction identificatrice est retenue. Dans son précis de sémantique française, Stephen Ullman affirme : « La fonction d'un nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette sociale¹³³ ». Par ailleurs, le prénom de Mériéma prend sa consistance puisqu'il renvoie à Marie la vierge. L'auteure pense ainsi, le personnage en sa qualité de jeune vierge, ce qui démarquera le personnage parmi toutes les autres concurrentes.

Les autres rares héroïnes faisant objet d'identification référentielle, Ouarda, Nadia ou

¹³¹ V. Jouve. *La poésie du roman*. Op.cit. Page 57-58.

¹³² L. Sebbar. *Sept Filles*. Page 16.

¹³³ U. Stephen. *Précis de sémantique française*. 1952. Page 21.

Le cheminement d'une écriture de détour

Yasmine, font l'exception dans l'œuvre en question. Dans un ouvrage intitulé *Écritures maghrébines, lectures croisées*, R. Iraqi constate que :

« Presque tous les noms arabes (en particulier, féminins) sont significatifs et traduisent des qualités, (Ouafae= fidélité) ou des concepts, (Houriya = liberté) : "le sens du nom propre maghrébin évoquant toujours des virtualités d'appartenance ou de comportement"¹³⁴».

Le cas du nom d'Isabelle dans *IA* diffère. Comme on l'a déjà soulevé, le personnage revêt ici un caractère éponyme qui anticipe l'acte de la lecture. Jean Philippe Miraux aborde la question en affirmant :

« on sait que le personnage éponyme est celui qui fournit son titre à l'œuvre. Le titre éponyme attribue donc un rôle essentiel à ce personnage puisqu'il l'institue comme ce qui désigne l'œuvre et l'annonce. La fonction du titre éponyme est donc cataphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture. Si l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette : il met en perspective narrative le personnage¹³⁵ ».

Hormis le jeu de mot employé dans la nomination du personnage de *IA*, l'éponyme ici, désigne et entraîne la perspective narrative du personnage qui se reconnaît d'ores et déjà un rôle social historique et narratif : « Le nom par exemple, peut-être un capital, quelque chose à protéger ; à faire fructifier, à défendre, à devenir un acteur onomastique doté de fonctionnalité narrative¹³⁶ ».

Contrairement aux personnages anonymes, *Isabelle* annonce la mise en texte d'action inchoative évolutive. Nous déduisons que l'emploi éponymique d'Isabelle souligne un cheminement plus ou moins direct vers une sorte de glorification, voire une concrétisation de fantasmes personnels. Or, le cas autobiographique peut, à l'égard des autres textes se contenter : « d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi par exemple)¹³⁷ »

La dénomination anonyme et éponyme est un choix assumé par l'auteure repérable dans la vision du monde dont a l'intention de véhiculer. C'est pourquoi la récurrence architecture la stabilité du nom propre des personnages, elle est : « un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de

¹³⁴ R. Iraqi. *Écritures maghrébines Lectures croisées*. Casablanca. Ed. Afrique-Orient. 1990. p 141-149

¹³⁵ J. P. Miraux. *Le personnage du roman. Genèse. Continuité. Rupture*. Nathan. Paris. 1997. Page 28.

¹³⁶ P. Hamon. *Le Personnel du roman*. Éditions DROZ, 2eme édition corrigée. 2000. [1983 pour la première édition]. Page 135.

¹³⁷ R. Barthes. W. Kayser. *Poétique du récit*. Op.cit. Page 142.

Le cheminement d'une écriture de détour

l'information tout au long de la diversité de la lecture¹³⁸ ».

À travers cette structuration de l'ensemble des personnages Sebbariens qui apparaît déstabilisée, nous constatons le manque d'équilibre dans l'identité propre de l'auteure. Nous pouvons déceler, à travers des personnages la plupart du temps mineurs, le phantasme d'un creuset groupal qui se matérialise dans la rêverie familiale :

« La pensée groupale est la matrice de la pensée individuelle. Elle est chez l'individu cette part extraterritoriale du moi [...] domaine ouvert à l'autre, sur l'autre, dès la naissance, et qui restera ouvert, sans frontières, jusqu'à la mort, du fait de son origine extraterritoriale maternelle¹³⁹ ».

C'est justement cet espace transitionnel qu'est la famille, auquel aspire l'auteure, celui qui relie sa réalité interne avec la réalité sociale qui se traduit dans ses textes, le même qui l'incite à exercer des retranchement identitaires sur ses personnages. Nous lisons tantôt, la grandeur d'un personnage qui porte un nom étranger et tantôt la petitesse d'un personnage qui porte un nom arabe. Nous décelons donc un complexe qui se lit à travers l'inconscient du texte. Une lecture acheminée par de biens particuliers prédilections.

1.4. « La prédilection des filles aux femmes »

Incrustées tels des bijoux, les femmes sont quelques fois des éléments de décors dans un monde régit par des hommes, comme elles peuvent être l'arme blanche qui rythme la démarche entreprise par chaque personnage. Elles vont signifier par leur itinéraire leur difficulté d'être femme par opposition à l'homme (*IA*), leur parole indicibles (*JPLP*) leur conquête à la liberté de choix (*SF*) l'élaboration d'une stratégie inhérente au récit même, qui est la reconstruction d'un moi unique (*ACS*).

En premier lieu, « la prédilection des filles aux femmes¹⁴⁰ chez Leïla Sebbar serait un travail de pérennisation de l'écart existentiel entre la vie de l'auteure et celle de son géniteur qui a débuté à fleur de peau. Étant jeune, le silence du père a fait obstruer le passage délicat de la transmission culturelle et a créé par conséquent ce fossé qui a si profondément affecté l'auteure et dont voici le témoignage dans l'*ACS* :

« Mon père a été enlevé à sa mère, à sa terre même, à son pays- puisqu'il fait partie d'un réseau politique internationaliste-, à sa langue, aux femmes de sa langue ? Il a choisi Satan. Il a perdu son âme... Et ma mère est la séductrice, diabolique, l'auxiliaire de la France impérialiste et guerrière.

¹³⁸ Ibid. Page 143.

¹³⁹ M.C. Célérier. *Repenser la cure psychanalytique*. Dunod. 2002. Page 102.

¹⁴⁰ Chapitre traité dans un article publié par Christiane Chaulet Achour : « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre ». Op.cit.

Le cheminement d'une écriture de détour

Et moi dans cette histoire de corps d'âme et de langue ? Fille d'une victime et d'un bourreau...Prise au piège. Tourmentée. Entre un masculin féminin et un féminin masculin.¹⁴¹ »

La porosité de son écriture s'infiltré du coup dans la communauté fictionnelle là où les narrations évoquent indépendamment du genre du texte cette situation conflictuelle entre des filles/femmes et leurs patriarques dans un décor dénudé véritablement d'adhésion émotionnelle. Ce qui révolutionne la femme et lui permet de se réapproprier le contexte social en cernant les espaces essentiels : celui du plaisir de vivre (à l'exemple des héroïnes de l'*HV*) et celui de l'harmonie existentielle (à l'exemple de certaines héroïnes de *SF*).

Il n'en demeure pas moins que la démarche scripturale de Leïla Sebbar prend en compte ce monde de l'Autre représenté par le père ainsi que la gent masculine qui se situe de l'autre côté de la rive et qui sont en fait des exilés de la femme tel un repoussoir et dont les conséquences n'engendrent chez ce dernier que solitude, désillusion et dégoût se heurtant à une force d'incommunicabilité effroyable.

En second lieu, dans les écrits de Leïla Sebbar, les frontières sont limitées entre le féminin et le masculin, des frontières définies par les normes de la société patriarcale qui jusqu'alors n'octroie à la femme que le droit de la reproduction ou la transmission. Pour exprimer la frustration des femmes qui vivent dans une société dominée par les hommes, l'auteure choisit des jeunes filles, représentant ainsi la pureté et l'innocence et sont des porte-paroles à la fois de toute une communauté. Ainsi, les premiers écrits de Leïla Sebbar se portent sur des jeunes filles qui ne sont pas épargnées de violences, de persécutions, et d'abus de pouvoir auxquels elles font face. On peut compter par exemple : *On tue les petites filles*¹⁴² ; *Le pédophile et la maman*¹⁴³ ; *La jeune fille au balcon*¹⁴⁴ :

« J'invente l'héroïne d'un conte moderne. Des filles de l'Algérie en France, de la France avec l'Algérie, filles comme moi traversières. Mais les filles de papier sont plus intrépides, elles fuient et inventent leur jeune vie dans un espace utopique, le pays de l'utopie c'est nulle part, chemins de traverse entre la maison maternelle et la maison de France, lieux de rencontres heureuses et malheureuses, lieu de tous les croisements, de tous les dangers. Les filles avec les frères ou contre les frères. Les fils et les filles partis loin dans la géographie, la prison ou la drogue, la guerre aussi. Momo le Chinois vert d'Afrique ; Jaffar amoureux de Lise, compagnon de Shérazade en Orient ;

¹⁴¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 44-45.

¹⁴² L. Sebbar. *On tue les petites filles*, (Enquête sur les violences contre les petites filles, sévices, infanticides, incestes... en France). Stock. 1978.

¹⁴³ L. Sebbar. *Le pédophile et la maman - L'amour des enfants*. Stock. 1980.

¹⁴⁴ L. Sebbar. *La jeune fille au balcon*. Seuil. 2006.

Le cheminement d'une écriture de détour

Julien, le fou de Shérazade ; Mélissa sur le balcon au citronnier à Alger ; Amel et les Algériens disparus dans la Seine, un 17 octobre 1961 à Paris ; Marguerite et Sélim, le photographe français mort d'avoir aimé Mériéma...¹⁴⁵ »

Loin d'être des personnages en papier, Mériéma, Nadia et les autres jeunes filles constituent la pierre angulaire d'une reconstitution sociale, voire culturelle parce que tout acte de parole est purement social qui fait appel directement ou pas à un destinataire, et ce, même dans le cas du monologue, qu'il soit silencieux ou non, contribue indubitablement à la production de sens. De ce point de vue tout énoncé « est le produit d'une situation sociale complexe¹⁴⁶ » tel que le souligne Mikhaïl Bakhtine. C'est pourquoi le choix de filles plutôt que des femmes est plus judicieux. Les filles représentent le médiateur entre deux générations différentes et qui architecturent la reconstitution sociale et familiale tant attendue de l'auteure :

« Aujourd'hui chibanis, vieux, ils attendent la mort, abandonnés, là où les mères, rejoignent l'époux, célibataires trop longtemps, ont mis au monde les filles et les fils d'une autre terre, désormais, d'une autre langue, des enfants séparés du corps maternel, de la maison ancestrale, ces enfants-là qui peuplent mes histoires, constituant une immense tribu inédite. J'invente ainsi, d'année en année, une famille nouvelle.¹⁴⁷ »

Edmond Cros souligne dans ce contexte qu'on ne peut envisager l'homme en dehors de la société et, par conséquent, en dehors des conditions socio-économiques au sein desquelles il se trouve immergé, ce qui détermine au préalable sa mise en texte de personnages imaginaires:

« La personnalité ne devient historiquement réelle et culturellement productive qu'en tant que partie d'un tout social, dans sa classe et à travers sa classe [...] L'homme ne naît pas comme un organisme biologique abstrait mais comme propriétaire terrien ou paysan, comme bourgeois ou prolétaire et cela est essentiel. Ensuite il naît russe ou français et, enfin, il naît en 1800 ou en 1900. Seule cette localisation sociale et historique rend l'homme réel et détermine le contenu de sa création personnelle et culturelle¹⁴⁸ ».

Si l'on considère les œuvres de Leïla Sebbar dans une linéarité évolutive, l'on constate qu'ils représentent les phases essentielles au passage de « la fille » à « la femme » (*IF* : filles ; *HV* : filles ; *IA* : femmes ; *ACS* et *JPLP* : femmes). Ce passage a été dur et sinueux

¹⁴⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 80-81.

¹⁴⁶ A. Samaké. *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*. Publibook. 2015. Page 121.

¹⁴⁷ Ibid. Page 82.

¹⁴⁸ E. Cros. *La sociocritique*. L'Harmattan. 2003. Page 49.

Le cheminement d'une écriture de détour

car il a prêté main forte à l'auteure, à son positionnement final face au conflit de la langue et à l'aboutissement final via les mécanismes psychique, social, historique et artistique.

C'est l'image même d'un cheminement que l'auteure passera à travers ces trois textes par des étapes successives et nécessaires à l'affirmation de l'identité unique, qui, indépendamment de ces récits se révèle d'ores et déjà double.

Dans cette optique la mise sur le personnage féminin (fille) ne marque pas uniquement un tournant décisif dans l'univers romanesque et nouvelliste de l'auteur mais aussi et surtout le paroxysme dans la vie personnelle de l'auteure : « Les jeunes filles me somment de donner les preuves qui affirment sans équivoque que je ne suis pas la fille de mon père. ¹⁴⁹».

2. Les figures de référence dans la mouvance du féminisme

Pour tenter d'approcher un « moi » écartelé et d'appréhender la prise de position de l'auteure envers un passé riche en rencontres féminines, nous proposons une étude qui questionnera l'engagement féministe de l'auteure. Nous émettons l'hypothèse que chaque choix de personnage engagerait un émoi ou échec émotionnel qui transparait dans l'écriture de l'auteure. Nous démontrerons au moyen d'une étude narrative et répertorielle que ces personnages référentiels itératifs dans les textes de Leïla Sebbar suscitent un intérêt particulier chez notre auteure. En deçà des fonctions actanciennes qu'ils remplissent, les personnages mettent en lumière un passé glorieux où ils remplissent les fonctions d'érudites, de femme maraboute, sainte mais ils mettent en lumière aussi l'ensauvagement de la nature instinctive féminine qui serait saccagée, repoussée et envahie d'arrangements par la société.

Leïla Sebbar chercherait donc à restituer l'héritage à travers son ascendance, représentée dans cette partie, par des personnages historico-fictifs et qui contribueraient par la suite à une restitution d'une mémoire, une sorte de parcelle enfouie dans sa vérité singulière :

« [...] je suis poursuivie et séduite par la voix, les voix des femmes arabes qui ne se taisent pas. Femmes d'un patio subverti, d'une tribu qui n'exista jamais. Archéologue désespérée et confiante à la recherche des morceaux épars, pour quel corps impossible ? Isis, la langue de ma mère, ressuscite le corps de l'Algérie, mon père ? ¹⁵⁰».

Le souci majeur est sans doute l'héritage problématique rompu par l'absence de

¹⁴⁹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 66

¹⁵⁰ Idem. Page 46.

Le cheminement d'une écriture de détour

transmission linguistique et culturelle. C'est ainsi, que l'auteure échafaude des récits de filiation, judicieusement incrustés dans les textes de fiction et exhume des vestiges d'un héritage en miettes qui permettrait de rafistoler les lambeaux d'une mémoire déchirée :

2.1. Lalla Zineb, un modèle spirituel

Nous pensons que l'interpellation du personnage de Lalla Zineb dans plusieurs textes (Cf. Tableau des références, Partie II, chapitre II, (pp.144-146)) de Leïla Sebbar obéit à un désir de réparation des existences passées et cela pour exaucer de manière hypothétique ou peut-être fabuleuse les désirs irréalisés de l'ascendance. Et de peur de tomber dans la trahison tel que l'a fait le père de l'auteure: « Si le transfuge trahit, alors il a trahi ? Je suis la fille d'un traître ? Ce serait là le secret majeur¹⁵¹ », elle en fait une œuvre érudite et protéiforme mettant l'accent sur des personnages féminins libres et rebelles et justifie ainsi son acte par une écriture de négociation. Selon Dominique Viart : « le récit de filiation réalise une double exigence : celle de resituer les figures parentales dans une célébration qui emploie fréquemment un lyrisme assourdi, et se constituer à travers le geste même de cet hommage dans une renégociation critique et fidèle de son héritage¹⁵² ».

En effet, Lalla Zineb est une des premières maraboutes de la région du sud algérien. Connue pour son esprit rebel, ses ambitions de pouvoir et ses attitudes transgressives, ses actions anticipent la naissance du premier mouvement nationaliste au sud.

Elle est née à la Zaouïa d'El-Hamel à Boussaâda, unique fille et héritière de Sidi Mohamed Belgacem. Le cheikh Belgacem est à la tête de la plus puissante confrérie à cette époque « la Rahmaniya » (dont le fondateur est Sidi M'hamed, vers 1774). Suite à la mort du cheikh Sidi Mohamed, le gouverneur général ouvre une enquête sur les éventuels successeurs de la Zaouïa. C'est alors qu'apparaît le neveu du feu Sidi Mohamed appelé lui aussi, Sidi Mohamed. Ce dernier, ne jouit pas d'une grande estime auprès des adeptes de la Zaouïa pour des raisons particulières qui sont notées dans le rapport d'enquête. Malgré le rapport présenté, les autorités s'apprêtent à nommer le neveu comme cheikh de la Zaouïa quand ils se trouvent confronté à Lalla Zineb qui appuie ses dires par le testament laissé par le défunt. Cependant, l'histoire se mêle encore plus et l'état-major prévoit une intervention militaire et la seule alternative pour la jeune rebelle est « d'attaquer

¹⁵¹ Idem. Page 110.

¹⁵² L. Demanze. « Le récit de filiation aujourd'hui ». Écritures contemporaines. Atelier de recherche sur la littérature actuelle. Disponible en ligne sur <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/>

Le cheminement d'une écriture de détour

l'administration coloniale sur son propre terrain : le droit colonial¹⁵³ ». Elle menace le capitaine Crochard de porter plainte contre lui -qui est venu pour tenter de la ramener à la raison- et ses supérieurs. Suite à cet incident, l'officier envoie un rapport à Alger dans lequel il désigne Lalla Zineb de :

«Passionnée au point de haine, audacieuse au point de l'insolence et de l'impudence, très hautaine et avide de traitement déférent, elle affiche dans les pires façons les qualités de son père, sa charité n'est rien d'autre qu'extravagance, elle n'hésite pas à tromper ou à faire de fausses accusations pour poursuivre le plan d'action qu'elle a en tête¹⁵⁴.»

Le soir même le cousin de Lalla Zineb revient chez elle pour lui proposer un accord : le mariage. L'union permettra la gestion spirituelle de la Zaouïa à deux. C'est à ce moment là que la procédure judiciaire se dessine et la jeune héritière tente de rappeler aux autorités coloniales leurs promesses dont « le respect de la population indigène ». Dans ces conditions, le gouverneur Général Jules Cambon appelle au renoncement à toute intervention militaire. Lalla Zineb triomphe. Elle se consacre aux actions de bienfaisance de la Zaouïa et sillonne le pays, les villages et les autres confréries. En 1902, La Zaouïa de Lalla Zineb accueille Si Mahmoud Saadi (Isabelle Eberhardt).

A douze kilomètres de Bou-Saada se trouve le village d'El-Hamel qui doit son nom à la légende du baton d'un derviche fiché en terre près d'une source, bientôt couvert de feuilles et transformé en figuier. Le marabout Mohammed Ben Belkacem, investi de la baraka du cheik El-Mokhtar Ben Khelifa des Ouled Djellad sud de Biskra, y fonda pour la seconde fois une zaouïa en 1862. Sa réputation de thaumaturge se développa vite. Ses *moqaddim*¹⁵⁵ étendirent son influence religieuse jusqu'en Tunisie, d'Après le savant ouvrage des *confréries musulmanes* de MM. Octave Dupont et Xavier Coppolani, à qui nous empruntons ces détails. Il mourut, 1895, âgé de soixante dix-huit ans, près de Boghar, laissant sa succession à sa fille Lalla zineb. La nouvelle *merabeta*¹⁵⁶ est en grande odeur de sainteté dans tout l'islam algérien. Elle a hérité des vertus et du prestige de son père. Sa bienfaisance est inépuisable envers les pauvres et les nécessiteux de la ville ou de passage.

¹⁵³ M. Kacimi El Hassani. « A la tête d'une grande zaouïa en 1897, Lalla Zineb, l'insoumise ». Le journal citoyen Le Provincial. Mars 2015. Page 14- 15. Disponible en ligne sur : <http://mouradpreure.unblog.fr/2013/04/25/a-la-tete-dune-grande-zaouia-en-1897-lalla-zineb-l%E2%80%99insoumise/>

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Cheikh de Zaouïa,

¹⁵⁶ Relatif aux Almoravides qui sont une confrérie de moines guerriers, Berbères sahariens qui, au XI^{ème} siècle sous la direction spirituelle de Abd Allah ibn Yasin, entreprirent la conquête du Maroc et y fondèrent une dynastie qui, après avoir conquis le Maghreb central jusqu'à Alger, étendit sa domination sur l'Andalousie (1086). Selon l'encyclopédie numérique Larousse.

Le cheminement d'une écriture de détour

« Son séjour à la Zaouïa d'El Hamel, près de Bou-Saada, chez Lalla Zeyneb, la célèbre maraboute, la fille bien-aimée du marabout fondateur, « le docte, le zélé, l'accompli », Si Mohammed Ben Belkacem, choyée par son père, instruite en sciences islamiques, en arabe et en français (il avait des doutes sur son instruction dans la langue française, mais Lalla Zeyneb était réputée pour son savoir et son intelligence, une lettrée, une savante, « une sainte », disaient les fidèles), ces quelques jours chez la maraboute héritière de son père, chef de la Confrérie Rahmania, Si Mahmoud lui en avait parlé avec une exaltation peu commune. La grande bonté, la générosité, la sérénité, la droiture de cette femme fragile en longs voiles blancs, celle qui l'avait appelée « Ma fille » et qui lui avait donné l'hospitalité aussi longtemps qu'elle l'avait souhaité.¹⁵⁷ »

Cette perspective nous informe sur la finalité de l'auteure qui suppose, selon les dires de Dominique Viart¹⁵⁸, que le fait de renouer avec des personnages et des époques révolues ne relève pas de la nostalgie mais plutôt du désir de s'interroger sur ses propres inquiétudes et d'en trouver par la même occasion la trace effacée. Ce serait une exploration linguistique qui combine « investigation généalogique et filiation littéraire¹⁵⁹ » où l'écriture s'alimente de la lecture et considère ces sujets historiques tels des embrayeurs à la recherche d'une voix personnelle.

2.2. Lalla Fadhma N'soumer, personnage historique

L'auteure ne peut vivre son présent avec plénitude que s'il est entravé par les non-dits et les silences du passé, par les lacunes de l'histoire qui pèsent sur la conscience des individus. Alors l'investigation historique du personnage de Lalla Fatma N'soumer - qui aujourd'hui reste l'incontournable personnage historique dans les programmes scolaires— permettra peut-être à l'auteure, qui endosse dans ce cas le costume d'un historien, d'inventorier son passé, celui des « *siens* » :

« Quant à moi, séparée depuis le premier cri au monde, division irréductible, je ne dis pas *les miens*, ni d'un côté ni de l'autre. Est-ce que j'aurais plaisir à dire aussi *les miens*, comme je l'ai souvent entendu dans la langue des exilés ?¹⁶⁰ ».

En effet, Lalla Fadhma N'Soumer est une héroïne de la résistance à l'occupation de la Haute Kabylie par les armées du Maréchal Randon, au cours des années 1850 à 1857. Née

¹⁵⁷ L. Sebbar. *Isabelle L'algérien*. Op.cit. Page 11.

¹⁵⁸ D. Viart. «Filiations littéraires», in *Écritures contemporaines n°2*. Paris-Caen. Minard-Lettres modernes. 1999, p. 124.

¹⁵⁹ L. Demanze. « Le récit de filiation aujourd'hui ». *Écritures contemporaines*. Atelier de recherche sur la littérature actuelle. Op.cit. Page

¹⁶⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 111.

Le cheminement d'une écriture de détour

en 1830 à Ouerja en Haute Kabylie, de souche maraboutique. Elle est, d'après la tradition orale d'une grande beauté, à tel point qu'on voulut la marier très jeune. Après avoir refusé une multitude de prétendants, elle finit par céder à la pression de ses proches pour se marier avec son cousin Omar. L'union ne sera pas consommée et Fatma retourne chez les siens. Quelques temps après, elle décide de rejoindre son frère, exerçant ses talents de cheikh, au village voisin appelé Soumer et dans lequel Fadhma étudiera le Coran et l'astrologie. A l'école coranique Lalla Fadhma N'soumer s'occupait principalement des enfants et des pauvres. En plus de sa piété, sa sagesse elle acquit une excellente réputation à travers les régions de Kabylie. Elle se distingue par ses excentricités, son intelligence remarquable, ses talents de prédictions et de résolutions de litiges. La jeune fille, alors âgée de 16 ans, fait le présage de l'arrivée prochaine d'invasisseurs qui ne sont autres que les colons français. L'insurrection menée par la jeune combattante demeure l'une des plus importantes. En 1854, lors de la bataille commandée par cheikh Boubaghla, elle est entre dans le champ de bataille, tient tête à l'ennemi, sauve le cheikh et mène son peuple à la victoire. Elle mène par la suite plusieurs batailles face aux féroces répressions des troupes du Général Randon et ce au nom de « L'islam, la patrie et la liberté ». Lors de la dernière bataille, l'ennemi subi de lourdes pertes humaines.

En définitive, Randon demande un cessez le feu, accepté par Faḍma N'Soumer, une décision stratégique militaire et politique. Elle planifie d'utiliser cette période de cessez le feu pour réorganiser et renforcer ses troupes. Cependant, ce cessez le feu, comme tous les précédents, n'est pas respecté par les Français. Après trois ans, en 1857, les Français ayant aussi réorganisé leur armée, lancent des attaques contre plusieurs grandes villes qu'ils gagnent.

Entourée des femmes de la région, Lalla Faḍhma N'Soumer dirige l'attaque, Cependant, la bataille fut perdue. Cette même année, Faḍma est arrêtée et incarcérée dans les Issers, ensuite à Tablat. Elle demeure six années et meurt à fleur de peau, à trente trois ans par frustration de n'avoir pu mener son peuple à la victoire.

C'est sans doute son esprit frondeur et impavide qui l'érigera en icône des mouvements féministes.

Il faut certainement voir dans la restitution de vies de femmes icônes de l'Histoire de l'Algérie et le désir d'exhumer des êtres oubliés, une manifestation de résistance envers le silence de la mémoire familiale, ici, représentée par un élément fondateur de l'identité qui est la religion. Ainsi, la ferveur des femmes telles que Lalla Fatma n'soumer, Lalla Zineb ou encore Isabelle Eberhardt en est l'exemple vivant, et que seul, le divin imaginaire

Le cheminement d'une écriture de détour

accomplit et auquel l'auteur faillit finalement en les élisant en tant que figures emblématiques et purificatrices des souillures du passé :

« Son séjour à la Zaouïa d'El Hamel, près de Bou-Saada, chez Lella Zeyneb, la célèbre maraboute, la fille bien-aimée du marabout fondateur, » le docte, le zélé, l'accompli », Si Mohammed Ben Belkacem, choyée par son père, instruite en sciences islamiques, en arabe et en français(il avait des doutes sur son instruction dans la langue française, mais Lella Zeyneb était réputée pour son savoir et son intelligence, une lettrée, une savante, « une sainte », disaient les fidèles), ces quelques jours chez la maraboute héritière de son père, chef de la Confrérie Rahmania [...] ¹⁶¹».

Dominique Viart relate dans son texte « filiations littéraires » le souci de l'auteur-écrivain victime d'une histoire singulière telle que celle de Leïla Sebbar où les figures parentales ne fournissent pas de modèle ni de repère à l'aune desquels l'auteur peut se reconstituer. Raison pour laquelle le silence vécu par l'auteure demeure un chapitre vacant de la mémoire d'un passé révolu, que le sujet écrivain peine à pallier à l'instar d'investigations imaginaires :

« Je suis citoyenne d'une génération spontanée, je ne suis pas seule. J'ai une tribu politique, une utopie... Je deviendrai comme d'autres, bientôt, orpheline de la Révolution, mais avec des femmes, je réfléchis, je parle, je bavarde en confiance [...] C'est alors que me revient la mémoire de l'Algérie, par ses femmes arabes plus que par ma mère, la Française institutrice de l'enfance.¹⁶² »

Lalla Fatma N'soumer, Lalla Zineb et les autres sont les dettes intransmises par les ascendants et pour détourner cette césure historique, l'auteure en fait un héritage familial.

2.3. « La femme sauvage »

« La femme sauvage » a inspiré bon nombre d'écrivains, essayistes et artistes, comme elle a fait l'objet de plusieurs études en relation avec l'histoire de l'Afrique du nord.

En ce qui est de la littérature, plusieurs écrits ont été réalisés à son sujet autour du bassin méditerranéen tels que :

- *La femme sauvage et la petite-maîtresse ; Le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire publié en 1869 à titre posthume.
- *La femme sauvage de Kateb Yacine : essai de lecture active suivi d'inédits* de Taïeb Sbouiï publié aux éditions Arcantère en 1985.
- *Les rêveries de la femme sauvage. Seines primitives* d'Hélène Cixous publié aux éditions

¹⁶¹ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 11.

¹⁶² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 78.

Le cheminement d'une écriture de détour

Galilée en 2000.

- *Le ravin de la femme sauvage* de Jean Yves Simon publié aux éditions La Compagnie Littéraire-Brédys en 2005.
- *La femme sauvage* nouvelle du recueil *Isabelle l'Algérien* de Leïla Sebbar publié aux éditions Al Manar en 2005.
- *Le ravin de la femme sauvage* de Leïla Sebbar publié aux éditions Thierry Magnier en 2007.
- *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme Sauvage* de Clarissa Pinkola Estès publié aux éditions Grasset, 1996.

De même que « la Femme Sauvage » a fait l'objet d'une toile de peinture réalisée par l'artiste peintre français Auguste Renoir en 1881 lors de son premier séjour à Alger. Ce tableau représente la forêt du ravin de Oued Kniss comme on l'appelle aujourd'hui. Le tableau se trouve au musée d'Orsay à Paris.

Chacun des auteurs sus-énoncés révèle sa vision et sa perception de « la femme sauvage ». Charles Baudelaire, désigne sa maîtresse par ce surnom afin de faire dégager subtilement son côté sauvage et la bête féroce qui l'occupe.

Pour l'écrivain Kateb Yacine « La femme sauvage » est Dihya, surnommée la Kahéna l'héroïne numidienne qui a freiné pendant plusieurs années l'avancée des arabes omeyyades lors de l'expansion islamique en Afrique du Nord et ce, au VIIe siècle.

Pour résumer, La Kahina est une berbère Zénète des Aurès, l'antique royaume de Numidie. Descendante d'une très ancienne lignée amazighe, la Kahina a succédé à Koceila, mort au combat dans une bataille contre les successeurs du général arabe Oqba Ibn Nafaa. Son pouvoir lui fut vraisemblablement attribué par un conseil de tribus en vertu de ses qualités de guerrière. A cette époque, une guerre opposait les chrétiens byzantins, qui tentent de préserver leurs possessions dans cette région, et les Imazighen, habitants des lieux. Dihya commence son combat en alliant les Berbères et les byzantins contre les arabes commandés à cette époque par Hassa ibn Nu'man. Elle réussit à battre l'armée des adversaires dès sa première bataille et met la main sur un prisonnier surnommé Khaled qui serait le fils d'Ibn en Nu'man. Elle décide alors de l'adopter.

En 695, les Byzantins reprennent Carthage aux musulmans. Ils y restent trois ans, avant d'en être définitivement chassés en 698. La même année, Ibn en Nu'man fonde Tunis. Le royaume de Dihya reste alors le seul obstacle contre la progression des musulmans à l'ouest et Hassan Ibn en Nu'man reprend l'offensive contre les Imazighen. Après la conquête de Carthage et de la nouvelle ville de Tunis, le commandant dispose enfin de

Le cheminement d'une écriture de détour

solides bases arrière. Le conquérant obtient du renfort et Dihya se retrouve forcée d'appliquer la politique de la terre brûlée.

Après deux ans de guerre, la bataille finale a lieu en 704, à Tabarqa. Dihya devance l'ennemi en envoyant ses fils rejoindre le camp adverse et ce pour le protéger mais aussi pour se libérer de toute attache familiale. Elle refuse de baisser les bras d'un combat qu'elle savait perdu d'avance. En dépit de la forte résistance des tribus Amazighs, la reine fut capturée puis décapitée à Bîr El Kahina (Le puits de la Kahina).

La Kahina fut à ce titre, l'exemple du refus de la soumission et le symbole de la résistance qui habite le cœur des Imazighen : « Dihya est la féministe d'avant-garde¹⁶³ ». Pour Kateb Yacine, ce personnage s'inscrit :

« [...] dans une tentative de concilier les différentes composantes ethniques et culturelles de l'Algérie et du Maghreb, et apparaît à la fois par des évocations directes et diffuses à travers toutes son œuvre et par des comparutions concrètes et directes dans la guerre de deux mille ans et La femme sauvage. ¹⁶⁴.»

La femme sauvage dans les textes de Leïla Sebbar revêt de multiples sphères mythiques. Celle qui a d'abord inspiré le recueil *Le ravin de la femme sauvage*¹⁶⁵ et le texte *Les rêveries de la femme sauvage*¹⁶⁶ d'Hélène Cixous, est une histoire vraie qui a eu lieu au XIXème siècle aux alentours d'Alger, à Oued Kniss.

Au quartier de Ruisseau, à Alger, vivait une jeune veuve avec ses deux enfants. Un jour, la petite famille décide de faire un pique-nique dans la forêt. Cette forêt fortement boisée est traversée par des pentes abruptes, des sentiers étroits et des ravins dangereux. Les deux enfants courent dans tous les sens, insoucieux et heureux. Ils n'entendent pas les recommandations de leur mère qui leur crie d'être prudents. Soudain, la jeune femme ne les voit plus. Elle les appelle plusieurs fois mais aucune réponse ne lui parvient. C'est alors qu'elle craint le pire : ils ont dû glisser au fond du ravin. Elle retourne au Ruisseau prévenir ses voisins. Ils passent la forêt au peigne fin en vain. Accablée de douleur, la maman poursuit seule ses recherches et tient son mal en patience.

Elle fait de cette forêt son lieu de résidence. Pour se nourrir elle chasse le gibier, cueille des baies et des fruits sauvages. Les jours s'écoulent, puis les mois et les années.

¹⁶³ Extrait d'un entretien avec l'auteure G. Halimi intitulée « *Matriarcat berbère. La Kahina : reine guerrière amazigh face à l'islam* ». Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=DPX2WvDBBRs>

¹⁶⁴ N. Sabri. *La Kahéna : un mythe à l'image du Maghreb*. L'Harmattan, coll. "Critiques littéraires".2012.Page 235.

¹⁶⁵ L. Sebbar. *Le ravin de la femme sauvage*. Paris. Thierry Magnier. 2007.

¹⁶⁶ H. Cixous. *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*. Paris. Galilée. 2000.

Le cheminement d'une écriture de détour

Les promeneurs surprennent parfois une ombre furtive et évanescence se cachant derrière les arbres. Ils entendent des pas, trouvent des traces de pieds sur le sol. Mais ce qui est encore plus terrifiant, ce sont les hurlements de douleur qui donnent la chair de poule aux plus téméraires. Un jour, la forêt devient soudainement calme et paisible. Et pour cause. Le corps de la femme sans nom est retrouvé sans vie au milieu du bois. L'on raconte qu'elle aurait été enterrée sur place, juste au-dessus du restaurant de la Femme sauvage, restaurant datant de l'époque coloniale.

Le concept de la femme sauvage développé par Clarissa Pinkola Estès est sans doute un des plus audacieux en matière d'examen de la psyché féminine. En effet, si on a pu mettre en lumière les personnages historiques ou religieux tels que Lalla Zineb ou Lalla Fadhma N'soumer, c'est pour qu'elles contrastent avec le personnage de la femme sauvage et pour lequel, Leïla Sebbar consacre une nouvelle dans *IA*.

En s'inspirant du fait divers de Oued Kniss, l'auteure n'hésite pas à fictionnaliser cette histoire et la faire revivre à la manière moderne dont l'étudie Clarissa Pinkola Estès.

A vrai dire, ce qui a retenu notre attention, c'est bien l'aspect de la maternité qui va permettre la transformation d'une vision glorifiante, sacrée de la femme algérienne à une vision essentiellement naturelle libérée de toute contrainte sociale et civilisatrice ; C'est une femme qui tire son essence sauvage de son instinct maternel. En effet, pour arriver à décrire la femme dans un tel tableau, l'auteure ne s'est pas inspirée uniquement de l'histoire de la femme sauvage de Oued Kniss, elle s'est tout simplement laissée emporter par le vent qui lui a frayé un chemin de rencontres personnelles. C'est l'aspect de la maternité qui va changer le cours des choses. Si Lalla Zineb était une sainte guerrière qui ne connaissait pas la peur c'est parce qu'elle tirait sa force de sa situation de solitaire, la présence d'une progéniture aurait peut être compromis son parcours héroïque.

Cependant, pour Lalla Fadhma N'soumer ou la Femme sauvage, les choses diffèrent. C'est de sa progéniture qu'elles tirent leur force pour poursuivre leurs engagements. Et c'est bien la femme sauvage qui va perdre cette force par la perte de ses enfants. Et comme la vie est un cycle d'animation, la mort l'est aussi. Elle affecte la vie aussi bien physique que psychique de l'individu et altère sa relation à soi et aux autres. C'est la coupure qui va céder le pas à la révolte : « Alors la femme s'arrête dans sa course, elle marchait vite, et elle écoute, attentive comme si elle allait reconnaître la voix, les mots d'un fils ou d'un jeune frère perdus depuis longtemps¹⁶⁷ » ; « elle est partie, abandonnant

¹⁶⁷ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 51.

Le cheminement d'une écriture de détour

la maison et la récolte détruite par les flammes, son enfant dans les bras, elle le cache sous la voile épais qui la recouvre. Derrière elle, une chèvre pour le lait. La chèvre est morte, l'enfant, elle ne sait pas¹⁶⁸. »

Notons dans un premier temps que cette coupure filiale a réveillé « la femme sauvage » ancrée en ce personnage déployant à cet effet le lien avec sa nature profonde.

Dans notre conception, l'évènement de la perte d'un être cher, c'est-à-dire la mort va fondre la masse solide de la conscience de la femme. La psyché consciente va tenter de comprendre le malheur survenu et l'explique par trois évènements : l'occupation française, la mort des enfants puis la trahison du peuple indigène. Et de l'autre côté, elle va tenter de se positionner en justicier en punissant et ensorcelant les traîtres. Le seul moyen qui reste en sa possession pour tenter de rétablir la paix intérieure mais aussi la paix dans le pays est d'appliquer donc la magie noire.

Ainsi, la femme sauvage dans *IA*, est celle qui séduit le plus car elle est décrite comme une femme en quête d'unité ; elle est perçue telle une sorcière qui, étant bannie par la société, a retrouvé sa nature instinctive : « Il a dit au taleb : " Cette femme est folle, c'est une sorcière, si tu l'approches tu seras ensorcelé et je reviendrai sans toi. "Le jeune homme a ri, un rire de femme, elle a entendu un rire de femme [...] ¹⁶⁹». C'est aussi une femme qui n'arrête pas de se battre contre les Harkis, qui trahissent le pays, à cette période d'occupation française (début des années 1900) :

«Les révoltés avaient été vaincus et certains bannis, relégués dans les îles de l'empire colonial jusqu'au pacifique. La femme qui s'est arrêtée au chant des prisonniers ignore le destin des insurgés, elle voit ce qu'elle voit, ces hommes qui travaillent, surveillés par des Frères qui les ont trahis. Où iront-ils ? On raconte, elle l'a entendu dire, là où elle marche (on la croit simple, elle laisse croire) que les hommes du pays, pas seulement les criminels, ceux qui disent non à l'occupation et qui n'ont qu'un vieux fusil de chasse [...] Tous ceux-là qui résistent à l'ennemi trop puissant, on les pourchasse, souvent leurs propres frères [...] ¹⁷⁰ ».

De là, on comprend bien l'intérêt que porte l'auteure envers ces femmes, qui au bout du compte marquent l'histoire par leur combat pour la liberté, par leur combat contre les malheurs venus briser cette paix intérieure et dont les hommes n'ont pas su préserver.

Ces personnages permettent de combler les zones obscures de l'histoire personnelle de Leïla Sebbar, et font émerger des paroles sibyllines de l'auteure, des rebelles, fières, libres

¹⁶⁸ Idem. Page 53.

¹⁶⁹ Idem. Page 54.

¹⁷⁰ Ibid. Page 52.

Le cheminement d'une écriture de détour

et croyantes en leurs propres convictions. Ces femmes remplissent un devoir d'engagement envers leur peuple (leur progéniture) luttant pour l'indépendance, et envers eux-mêmes luttant pour la liberté et la dignité de la femme, le même que celui mené par l'auteure.

Chacune des ces femmes se bat pour graver son nom dans l'histoire et la manière de le faire importe peu puisqu'elles entrent souvent dans l'Histoire par effraction.

Mais pour déterminer son présent, Leïla Sebbar examine son passé. L'auteure reprend une technique d'écriture très particulière à l'écrivain Kateb Yacine : le mythe ancestral. Paradoxalement à son père qui a présenté sa révolte à l'ennemi subrepticement en son propre foyer et qui au même moment ne se situait ni aux cotés des vaincus ni à celui des vainqueurs, ses ancêtres et spécialement les femmes représentent la forme de résistance la plus indomptable, elles sont : « farouchement attachées aux valeurs essentielles de la tribu : indépendance, solidarité, austérité ¹⁷¹ ». Le passage suivant de l'ACS confirme notre interprétation:

« [...] je suis poursuivie et séduite par la voix, les voix des femmes arabes qui en se taisent pas. Femmes d'un patio subverti, d'une tribu qui n'exista jamais. Archéologue désespérée et confiante à la recherche des morceaux épars, pour quel corps impossible ? Isis, la langue de ma mère, ressuscite le corps de l'Algérie, mon père ? ¹⁷² ».

Ce retour ancestral est vécu via ces femmes-symboles qui font perdurer l'espoir chez l'auteure de les rejoindre un jour, ainsi le retour au passé est le chemin le plus sûr pour se situer au présent.

La dimension réelle qu'attribue Leïla Sebbar à ses personnages les démystifie et les éloigne ainsi des clichés et les stéréotypes des mythes traditionnels afin de les revaloriser et abolir l'esprit sexiste latent dans la société même moderne. De plus que l'une des assises fondamentales du féminisme est de s'éloigner le plus possible de la conception momifiante de la femme établie depuis toujours par les hommes :

« Une des préoccupations principales des femmes écrivains contemporaines consiste donc à donner une image «réelle» de la femme contre les mythes, les stéréotypes, les mystifications élaborés par des siècles de littérature masculine. Cela comporte la mise en discussion de certains rôles dans lesquels la femme a toujours été célébrée par les hommes –notamment celui de la mère –et la valorisation polémique d'autres mythes féminins comme celui de l'Amazone et d'autres héroïnes³³».

¹⁷¹ J. Noiray. *La Maghreb. Littérature francophone*. Éditions Belin. Coll. Lettres Belin SUP. 1996. pp. 132-133.

¹⁷² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 46.

Le cheminement d'une écriture de détour

Ce réinvestissement référentiel de personnages féminins historiques pérennise les identités défuntes que l'écriture de soi cède alors à un souci archéologique, qui ausculte les survivances du passé et dévoile une part insue de soi :

« C'est alors que je fais le choix de la femme rebelle, libre, tandis que je découvre les femmes réelles qui ont été des insoumises, des frondeuses, des aventurières, dans le désordre Isabelle Eberhardt, Aurélie Tidjani, Alexandra David Neel, Georges Sand, Jane Bowles, Odette du Puigauveau, Lou Andréas-Salomé, Annemarie Schwarzenbach, et Germaine Tillion, Germaine Loust... C'est à ce moment précis que des mères berbères, arabes musulmanes, analphabètes, séquestrées, deviennent des héroïnes de mes livres. Des mères premières. Mères archaïques, maternelles, au corps vaste enveloppé de linge où se perd le corps d'un enfant, mères à la langue inconnue qui ne donne pas l'ordre, qui ne se préoccupe ni de l'école ni du libre arbitre. Je m'invente une mère aimante, chaleureuse, tendre toujours, cette mère n'existe pas, je le sais..., je me fabrique une mère douce à ses filles, une mère que l'institutrice ne métamorphose pas en donneuse de leçons, oublieuse de l'amour par devoir. ¹⁷³».

C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs, et l'écriture de soi à la fable familiale. Le récit amputé de l'ascendance propose des figures de soi différées ou le portrait éclaté d'une fragile identité.

Finalemnt, nous dirons que Leïla Sebbar dépose sa marque en s'engageant dans une écriture au féminin. Cette étude nous a permis d'élucider l'énigme du personnage féminin chez l'auteure, présenté comme un être subterfuge qui transgresse les lois par sa désinvolture et son travestissement. Par sa non dénomination, l'auteure lui ôte le droit d'exister individuellement, et démontre qu'il est le simple avatar de sa propre histoire. Par son aspect mineur, l'auteure instaure un cycle évolutif de maturation reflétant l'affaiblissement identitaire. Quant aux figures emblématiques mises en scène, elles servent à renouer avec des époques révolues et à s'interroger sur ses propres inquiétudes, les posant ainsi comme de véritables embrayeurs à son histoire personnelle. Les personnages ainsi, conçus, véhiculent la mise en perspective d'une démarche historiographique ou le travail de la mémoire est mis en œuvre. Telle sera notre réflexion au cours du prochain chapitre.

¹⁷³ Idem. Page 56.

Chapitre III.

La commémoration du passé entre écriture de l'Histoire et fiction

On est conscient que l'Histoire et la fiction sont indissociables dans l'écriture de Leïla Sebbar. Ce chapitre ne se donne pas pour ambition de traiter l'élément historique de manière descriptive mais d'en dessiner, plus modestement, quelques contours tels qu'ils se sédimentent au cours de la narration. Nous tenterons de souligner la résurgence du « moi » qui, avec l'expérience fait jaillir les valeurs des hommes d'autrefois¹⁷⁴. Cette étude nous aidera dans un premier temps à mieux cerner l'intime de l'auteur qui se porte la plus part du temps comme témoin des événements passés, dans un second temps, elle viendra déterminer les matrices séquentielles qui sont reprises et modulées de façon interminable.

1. L'Algérie coloniale ou l'entreprise mémorielle

La France et l'Afrique ont une histoire commune qui s'est traduite conjointement par le rôle joué par la France en Afrique, au nord et au sud du Sahara, depuis plusieurs siècles, et par la présence, récemment, sur le sol de l'Hexagone, d'Africains qui ont, à leur tour, par leurs actes, leur travail, leurs propos, exercé des effets précis sur le cours de l'histoire française.

Il est difficile de préciser dans quelle mesure l'opinion française a été consciente de l'importance de cette relation et des liens de toutes sortes, positifs ou négatifs, qui se sont établis. On sait cependant que l'Empire, au moment de son apogée, dans les années 30, a

¹⁷⁴ P. Ricoeur. *Histoire et vérité*. Editions du Seuil. 1955. Page 31.

Le cheminement d'une écriture de détour

suscité de l'intérêt et parfois même un véritable attrait, et que d'autre part, le processus de décolonisation, marqué notamment par la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie, a été au centre de la vie politique française tout au long de la IV^e république, au point d'entraîner une crise du régime en mai 1958.

On se souviendra également que les nouvelles qui parvenaient des territoires formant L'A.O.F (Afrique Occidentale Française) alimentaient et nourrissaient des opinions germées depuis les bancs de l'école et toute une littérature de fiction inspirées par les colonies mais aussi à travers l'expérience de l'émigration outre-mer, une certaine idée de l'Afrique. Ainsi une multitude d'écrivains algériens ont fait de la guerre d'Algérie le cadre ou l'objet de leur fiction : « la guerre de libération ayant habité d'une manière ou d'une autre l'imaginaire de tous ¹⁷⁵ ». Ainsi, la génération d'écrivains sus-énoncée a porté le flambeau de la mémoire vive de la guerre d'indépendance appuyée sur deux facteurs importants, primo : la langue française leur sert d'une arme à double tranchant pour promouvoir l'indépendance de l'Algérie restée pendant cent trente ans sous le joug impérial et sert aussi comme perspective de lutte contre la guerre civile « décennie noire » . Secundo, les écrits des deux rives ont reflétés les tensions vécues à l'époque : partitions politiques, idéologiques, communautaires, linguistiques et identitaires qui ont fractionné la société française au moment du conflit et qui en affectent aujourd'hui encore la mémoire. Dès lors, les œuvres littéraires évoquent ces héritages contradictoires jusqu'au temps moderne ou l'on raconte la douleur de l'exil, la transmission d'une mémoire familiale, l'expérience intime et l'enquête historique. Dans une rencontre télévisée, Leïla Sebbar affirme :

« La fiction peut tenir compte de l'Histoire, sans qu'on ait affaire pour autant à un roman historique. Ce qui distingue le roman historique de l'Histoire dans la fiction, c'est cette dynamique mémorielle entre le temps du passé et le temps du présent. ¹⁷⁶ ».

Dans cette optique, presque la totalité des textes de Leïla Sebbar se rapportent à l'histoire. *IA* par exemple développe une représentation d'Isabelle Eberhardt, dans un contexte sociohistorique qui remonte à la période de la colonisation française d'Algérie. Les personnages du récit inspirés ainsi de la réalité de l'époque rétablissent le lien entre le passé et le présent, ce qui procure au texte une continuité temporelle : « Par la mémoire,

¹⁷⁵ C.C.Achour. *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*. Alger-Paris. ENAP-Bordas. 1990. P. 110.

¹⁷⁶ Interview avec Leïla Sebbar « Mon écriture est un travail de mémoire à partir des silences », réalisée par la librairie L'Herbe Rouge. Paris 14. Disponible en ligne sur : ibrairies-sorcières.blogspot.com

Le cheminement d'une écriture de détour

l'individu vise et appréhende continûment le monde, il manifeste ses intentions à son égard, le structure et le met en ordre (dans le temps et dans l'espace) et lui donne du sens.¹⁷⁷». La démarche rétrospective de l'écriture de l'histoire chez l'auteure, contribue sociologiquement à une représentation collective de l'histoire coloniale de l'Algérie, examinée voire auscultée par des personnages historiques de l'époque : « Si Mahmoud est journaliste de guerre, envoyé par le journal bilingue algérois de Victor Barrucand, *El Akhbar*¹⁷⁸ ». Ces passages que nous relevons et qui contiennent des indicateurs temporels de la dite période indiquent une volonté de s'inscrire dans un temps passé glorieux et exotique ou se lit une perspective d'une représentation identitaire :

« Les tribus dissidentes, celles qui refusaient de faire allégeance à la puissance française, il fallait soit les vaincre les armes à la main, nombreux seraient morts, c'était de grands guerriers courageux, habiles, l'Emir ennemi de Bugeaud avait des héritiers dignes de lui...soit les pénétrer en douceur, leur promettre la liberté qu'elles réclamaient, mais une liberté surveillée, le renseignement était utile pour ces alliances, même si elles ne duraient pas longtemps¹⁷⁹ ».

Le passage sus-énoncé souligne explicitement les fortes tensions entre les colons et la résistance du peuple algérien. L'appellation « L'Emir » suffit ainsi pour désigner le personnage Emir Abdelkader, l'ennemi redoutable du général Bugeaud, (gouverneur qui joua un rôle décisif dans les opérations de colonisation du territoire de l'Algérie du nord au Sud) et qui représente l'image de l'Algérie néocoloniale.

Le récit de Leïla Sebbar ne fait pas uniquement revivre les morts comme le dit Michel de Certeau dans sa théorie historiographique mais les enchâsse dans la narration, tels des pierres précieuses qui n'ont pas de fonction décorative mais bien au contraire acheminent le texte vers une direction très contraignante. En effet, cette mémoire collective dont nous présente l'auteure ne peut s'envisager sans le passé, c'est d'ailleurs ce qui contribue à son identité propre. Ainsi, on ne peut concevoir l'identité nationale sans les traces que l'histoire a laissées. Ce même processus logique peut s'appliquer sur la mémoire individuelle, qui, dénudée d'un passé se retrouve altérée. Mis à part ces passages riches en données historiques, Leïla Sebbar focalise son attention sur l'aspect sociologique du récit et s'interroge sur elle-même en tant que sujet écrivain qui symbolise ses propres spectres et pallie l'absence de la mémoire : « Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et,

¹⁷⁷ J. Candau. *Mémoire et identité*. PUF. 1998. Page 52.

¹⁷⁸ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 09.

¹⁷⁹ Idem. Op.cit. Page 42.

Le cheminement d'une écriture de détour

inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité ¹⁸⁰». Le regard que porte l'auteure sur elle-même correspond à un réel besoin d'affiliation qui régit cette entreprise mémorielle dans son écriture de l'histoire.

1.1. La guerre de libération nationale, l'indicible de l'Histoire

Leïla Sebbar inscrit son œuvre dans un contexte sociohistorique et culturel réel où la mémoire individuelle et collective est mise en relief. Afin d'arriver à une meilleure compréhension de soi, il est indispensable pour l'auteure de passer par l'Histoire de l'Algérie. Il a fallu également mesurer son degré d'implication dans les événements historiques afin d'arriver à expliquer son rapport avec cette guerre en tant que « fille d'un colonisateur et d'un colonisé » à la fois. Est-il question d'un impossible enracinement ou d'une éternelle errance ? Le retour vers l'histoire permettrait-il la rupture du silence ? Est-il question de transgression lorsqu'on dévoile l'indicible de l'histoire ? Est-ce que raconter l'histoire n'aurait pas pour but de justifier la trahison d'une ascendance ?

En combinant la fiction à l'histoire, l'auteure peut raconter l'impensé et dévoiler la face cachée de l'Histoire ou sa propre histoire. Elle met en scène l'enjeu de la quête à la vérité et les questionnements multiples d'ordre mémoriel, culturel et politique. Le récit peut donc avoir un intérêt historique comme l'histoire peut constituer la toile de fond du récit. Dans le recueil de textes *HV* par exemple, l'auteure choisit de mettre en scène la gent féminine qui s'est battue aux côtés des hommes au maquis pendant la guerre. Mais il est question également de la génération postindépendance émigrée en France vivant la déperdition, l'errance et l'aliénation parfois transmises par les parents de ces derniers.

En effet, le traitement de l'histoire ouvre une voie royale à la sociocritique du fait que le milieu dans lequel on vit, on a vécu ou dont on a été témoin exerce habituellement sur le scripteur, une influence seconde à laquelle nous nous intéressons justement) une fois que l'on s'est constitué un fond personnel (mémoire personnelle/ mémoire collective). Au mode autobiographique par exemple, ce fond personnel dont dispose l'auteure constitue son talon d'Achille, il ne peut être complet sans la collectivité qui a contribué pendant toute son enfance et adolescence à son propre développement.

Le travail d'un écrivain ayant vécu ces moments de la guerre consisterait à suivre une

¹⁸⁰ J. Candau. *Mémoire et identité*. PUF. 1998. Page 10.

Le cheminement d'une écriture de détour

démarche littéraire où il entreprend à son compte le travail d'historien et essaie de raviver un passé, le plus souvent douloureux, dans un présent contraignant, voire problématique :

« Aucune existence du présent sans la présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer¹⁸¹ ».

Il s'agit donc du traitement du réel dont la fonction narrative et anthropologique est de mise. Ainsi, le rapport de l'Histoire avec la mémoire s'articule autour de trois phases définies selon Michel de Certeau comme suit :

1. La phase documentaire des témoins oculaires ou des archives ;
2. La phase explicative et compréhensive suscitant le travail interprétatif et recherche de causes ;
3. La phase représentative qui comprend la mise en forme littéraire.

En effet, c'est ici que se pose « l'énigme d'une représentation présente du passé absent¹⁸² ». Comme seul témoin de l'Histoire, le voyage dans les méandres de la mémoire individuelle s'avère sinueux et retrace véritablement une progression explicative et compréhensive de l'Histoire allant de la fiction à l'écriture autobiographique ou vis versa. L'écriture de l'histoire dans le contexte fictif demeure factuelle et relative aux éléments authentiques et à la mémoire vive qui a nourri ces textes. Ceci dit, aucune méthode précise n'est requise. Remarquons nous que l'auteure combine la documentation (principalement fondée sur ses propres témoignages) à l'explication dans ses textes et ce pour parvenir à l'appréhension des faits Historiques/historiques.

Selon les dires de Sylvie Brodziak, « L'histoire se fait par les documents, l'histoire est connaissance par les documents. Tout document historique a été produit dans un temps et un espace précis¹⁸³ ». Les documents historiques représentent particulièrement dans l'œuvre de Leïla Sebbar, les scènes de témoignages, comme source fiable et historique, vécues et racontées par les personnages dans le cas de la fiction et l'auteure dans le cas autobiographiques.

L'opération du témoignage chez Ricoeur enrichie par les travaux de Renaud Dulong aboutit à l'idée que la « structure stable de la disposition à témoigner fait du témoignage un facteur

¹⁸¹ F. Dosse. « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire ». Vingtième siècle. Revue d'histoire. N°78 (Apr. - Jun., 2003). Sciences Po University Press. pp. 145-156

¹⁸² P. Ricoeur. *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris. Seuil. Coll. "L'ordre philosophique". 2000. Page 511.

¹⁸³ S. Brodziak. « Mémoire individuelle et mémoire collective dans le journal intime ». Mémoire, mémoires. Sous le dir. De Romuald Fonkoua. pp 63-79.

Le cheminement d'une écriture de détour

de sûreté dans l'ensemble des rapports constitutifs d'un lien social¹⁸⁴ » et qu'il est parfois des « témoins qui ne rencontrent jamais l'audience capable de les écouter et de les entendre¹⁸⁵ » tel est le cas de l'écrivain. Quant à la phase explicative, elle s'avère très significative du fait qu'elle nous renseigne sur ce que l'auteure considère comme véritablement acquis :

« Le phénomène à expliquer est incontestable : c'est un constat ou un fait. Personne ne cherche en effet, à expliquer quelque chose qu'il ne tient pas pour acquis [...] Cela signifie que l'interlocuteur doit lui reconnaître les compétences cognitives voulues¹⁸⁶».

Si l'auteure explique le pourquoi des exactions faites contre le peuple algérien pendant la guerre c'est qu'elle a la conviction que les motifs des exactions seuls ne les rangent pas du côté des victimes. Mais la colonisation suffit pour témoigner de l'injustice. De plus que le recours à l'explication permet à l'auteure de se présenter comme un simple témoin, observateur objectif de faits. C'est pourquoi, l'opération du témoignage dans le récit autobiographique est discrètement confiée à celle du père de l'auteure.

Nous comprendrons parfaitement que le récit soit jalonné de transformations au fur et à mesure que la mémoire se déploie, cependant l'examen attentif de la phraséologie des textes dans *JPLP* et *ACS* présente une porosité intense face aux saturations référentielles qui entrecoupent la narration. Selon Paul Ricœur, « le « travail de rappel » fustige ce qui émane d'une mémoire blessée ». Ainsi, le rappel mnémonique des événements terribles de la guerre d'Algérie bascule vers la captation de la parole muette du père, premier témoin officiel et acteur de cette même guerre. Cette étape constitue la pierre angulaire d'un travail de séparation de la mémoire collective à celle individuelle : « L'histoire privée est oblitérée au même moment que l'histoire publique. C'est la guerre, la guerre de libération algérienne, qui, pour moi, fera l'histoire. Je sors du néant avec la guerre¹⁸⁷». Leïla Sebbar à l'image de l'historien, fait l'examen des silences, examen aussi important que celui du décryptage de l'écrit. A vrai dire, l'expérience vive de la blessure, de la violence de la guerre dressée dans le tableau de l'enfance légitime les propos de l'auteure qui laissent sans réponse la question de l'appartenance et de la langue. Le monde y est raconté tel qu'il est expérimenté par l'identité subjective.

¹⁸⁴ Ibid. Page 206.

¹⁸⁵ Ibid. Page 207.

¹⁸⁶ J.B. Grize. « L'argumentation : explication ou séduction », Linguistique et sémiologie : L'argumentation. 1981. .P.U. de Lyon. Page 9-10.

¹⁸⁷ Idem. Page 78.

Le cheminement d'une écriture de détour

Aussi l'écart entre le passé et le présent est-il source de restitution et de reconfiguration du passé où la notion d'altérité est indéniable. Il s'agit donc, de faire de la place à l'Autre, tel que le souligne Paul Veyne : « L'histoire est la description de ce qui est spécifique, c'est-à-dire compréhensible dans les événements humains¹⁸⁸ ». En somme, l'altérité conditionne la réflexion du passage entre deux pôles :

« Ce n'est donc avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres¹⁸⁹ ».

Leïla Sebbar sélectionne ainsi, les multiples séquences historiques (notamment celles sus-énoncées) afin de créer des échos et des parallélismes architecturant la poétique de son texte. Elle nous attribue son propre regard interprétatif vis-à-vis des événements clés de sa mémoire individuelle. Elle est, par ce chemin, supposée refléter le miroir de ses convictions tel que le souligne Christiane Chaulet Achour : « Plaidant pour une singularité de son statut même de créateur, le romancier se trouve porte-parole ou outsider¹⁹⁰ ».

Par ce fait, l'auteure ne peut faire abstraction ni du passé, ni de la mémoire collective dans ses écrits. Pour l'auteure, il s'agit de reconstituer un temps puzzle « traversant ce temps collectif, les événements personnels dominant¹⁹¹ ». Raison pour laquelle, nous retrouvons une sorte de matrices séquentielles dans tout le corpus qui sont en fait, des événements particulièrement marquants repris et modulés dans l'œuvre fictive. Pour l'auteure, le but de ces séquences itératives est de marquer les actes de violences exercées par le colon à l'égard de la population indigène, ou encore le courage des femmes de monter au maquis au même titre que les hommes. Nous comptons à ce stade l'épisode de la photographie dans le recueil *l'HV* par exemple où le colon impose aux femmes indigènes de se faire photographier nues : « Il m'a entraînée derrière un mur, ça je ne l'ai jamais raconté à personne, je l'ai déjà dit, c'est la première fois.

« Tu vas m'enlever tout ça, ce déguisement, on va voir une femme, enfin une femme, les fatmas c'est des femmes, et nous là dans ces montagnes de la mort, on s'en fou si c'est une fatma, une femme c'est une femme, allez, fissa, tu gares rien.¹⁹² »

¹⁸⁸ P. Veyne. *Comment on écrit l'histoire?* Op.cit. Page 9.

¹⁸⁹ Idem. Page 163.

¹⁹⁰ C.C.Achour. « D'une guerre à l'autre en Algérie 1954/1962. Guerres en miroir ? Anouar Benmalek, Salima Ghezali et Aïssa Khelladi », Colloque international IMA/BNF/Paris III, Catherine Brun (coord.), « La guerre d'Algérie : une guerre comme les autres ? », 6 et 7 décembre 2012. Disponible en ligne sur <http://christianeachour.net/>

¹⁹¹ Ibid. Page 66.

¹⁹² Ibid. Page 66.

Le cheminement d'une écriture de détour

Cette même scène se répète dans le recueil *SF* :

« Des photos d'identité, pour quoi faire ? Elles refusent. Le vieil homme répète que c'est un ordre de l'armée française. Elles auront six photos chacune, pour les papiers obligatoires. Pour l'instant, elles doivent se rendre sur la place où le chef de poste s'occupe de l'opération. Sans foulard, sans cheich, sans voile, sans rien [...] Nues devant les infidèles, exposées, livrées...¹⁹³»

Nous décelons d'autres séquences itératives à l'exemple de : « Assise au bord du lit, près de ses enfants, la mère regarde la photographie. Sa fille sourit. Elle est habillée en soldat de la montagne : un pantalon d'homme trop large, une chemise militaire, des Pataugas, une casquette, un fusil en bandoulière. Sa fille a pris le maquis¹⁹⁴ » ; ce même épisode est repris dans le recueil *l'HV* dans la nouvelle *Le maquis*, ainsi nous lisons : « Le maquis ne l'a pas tuée. Elle est jeune et vigoureuse. Avec les hommes, des frères, des cousins, pantalon d'homme, vareuse, pataugas et casquette, habillée comme eux...¹⁹⁵ ».

La prédominance des récits rétrospectifs relatifs à l'écriture est régie par la multiplication des séquences explicatives visant à créer l'effet du réel mais aussi et surtout à essayer d'interpréter l'indicible de l'Histoire/histoire:

« Alors que l'histoire est discipline, à la recherche de la certitude à travers ses concepts établis, la littérature marche à l'effraction de l'établi, du non-dit, à la transgression grâce à la diversité de points de vue, à la porosité et du caractère polyphonique qui peut s'en dégager. Elle peut dire l'inavouable, l'inapprochable, le non visualisable, l'interdit, la dissonance ou le dysfonctionnement en ouvrant ainsi le champ des possibles en matière de significations et de compréhension du fait réel ...¹⁹⁶».

Pour Paul Ricoeur, l'explication de faits historique implique la recherche des causes pour arriver à des probabilités d'interprétation. De surcroît, l'intermédiaire entre la mémoire personnelle et la mémoire collective serait la famille tel qu'il le souligne dans le passage suivant : « Ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres¹⁹⁷ ». Une des conséquences lourdes de l'Histoire serait la perte d'une âme vivante (le père de l'auteure) qui a en quelque sorte résisté contre l'ennemi par le silence :

« Il a défendu la terre-mère dans la langue adoptive, la langue de ses enfants, où sont passées les

¹⁹³ L. Sebbar. *Sept Filles*. Page 63-64.

¹⁹⁴ Idem. Page 52-53.

¹⁹⁵ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Page 64.

¹⁹⁶ P. Barbéris. *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*. Fayard. 1980. Page 346.

¹⁹⁷ P. Ricoeur. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil. Paris. 2000. Page 163.

Le cheminement d'une écriture de détour

valeurs communes de l'Islam et des Lumières révolutionnaires. Parce que les valeurs qui traversent une langue, on peut les traduire dans une autre langue. Tout peut se traduire, les maîtres d'école, les gens du livre le savent et le font savoir. Mon père le savait, je le sais. Il pouvait donc m'apprendre sa langue, tout s'apprend, je le sais aussi. Mon père a retenu sa langue, avec elle les légendes et les chansons (les berceuses, c'est pour les nourrices et les aïeules avec les tout-petits), les épopées et la poésie arabes. Mon père, je l'ai écrit, je l'écris à nouveau, a ainsi résisté. A la France, à sa femme l'étrangère, à ses enfants, à sa descendance. Son silence a été sa résistance. Je ne suis plus dans l'hypothèse lorsque j'affirme cela, lorsque je l'écris. Oui, mon frère a préservé, en la rendant inaccessible, sa langue et, avec elle, tout de l'Algérie où je suis née.¹⁹⁸ »

La confession de l'auteure au passage suivant le souligne clairement: « Je me demande retardataire, définitivement, si mon père, dans le silence de sa langue, obstiné, volontaire, n'a pas cherché, des années durant à résister, à nous résister, nous, ses enfants et sa femme¹⁹⁹ ».

Il va sans dire qu'au vu de la récurrence manifeste des scènes de violences de la guerre, viennent s'ajouter les exactions et la brutalité, exercées contre la population colonisée lors des manifestations qui ont dégénéré par un jour de 17 octobre 1961. La violence s'est donc déplacée depuis l'Algérie jusqu'en France. Michel Laronde atteste que cette journée fut « l'évènement le plus référencé et référentiel des rapports conflictuels entre la France et l'Algérie sur le territoire nationale français.²⁰⁰ ». L'écriture de l'Histoire, particulièrement d'évènements marquant la répression faite contre le peuple colonisé prend le devant de la scène dans les textes autobiographiques de l'auteure, commençant par la violence des mots jusqu'à celle du corps :

« Ces mots hurlés et qui nous accompagnaient longtemps le long des oliviers, on les oublie, à force de volonté, on oublie et s'ils n'existent plus, seulement dans l'imagination ? C'est ce qui laisse supposer le silence de mes sœurs, de mon père. Ces mots des garçons, agressifs et obscènes, je sais qu'ils sont interdits, que je ne dois pas les retenir, je les prononce, mes sœurs, je ne sais pas, j'ignore le sens précis des mots, mais je suis sûre que l'insulte est sexuelle, je ne les dis pas à voix haute, et nous ne parlons pas à mon père de ces cris articulés[...] Ces mots étrangers et familiers, je les entends encore, violents comme des pierres jetées, visant l'œil ou la tempe, et séducteurs...²⁰¹ »

L'écriture expressive de ces violences amplifiées depuis les indépendances maghrébines,

¹⁹⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Page 87.

¹⁹⁹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris. Julliard.2003. Page 31.

²⁰⁰ M. Laronde. « "Effets d'Histoire": Représenter l'Histoire coloniale forclosée ». *International Journal of Francophone Studies*. Vol 10. N° 1-2. 2007. Page 145.

²⁰¹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Page 37.

Le cheminement d'une écriture de détour

n'a pas de sens exclusivement historique ou sociologique, mais a également une intensité sensorielle et émotionnelle nourrie par des marqueurs mnésiques²⁰².

1.2. L'Indépendance de l'Algérie, le départ inévitable

L'indépendance est l'aboutissement d'un processus de guerre lancé en novembre 54 et qui a duré sept longues années et cinq mois. Les accords d'Evian, marquent enfin le début d'une nouvelle ère de l'épilogue de la guerre, signé le 18 mars 1962. Au lendemain de cette prise de décision, une série d'attentats et de violences s'est déclenchée animée par des acteurs de l'OAS : (Organisation de l'Armée Secrète), une organisation établie par un quarteron de généraux français en retraite. Son but était de saboter les accords et de garder l'Algérie française à n'importe quel prix. Ce qui a provoqué une guerre civile réellement finie en 1963.

Au milieu de ce bouillonnement historique, se décide la fin du voyage pour les familles françaises d'Algérie et le retour des algériens du Maroc et de Tunisie. Ce déploiement humain bouleverse le visage de deux pays et change leurs vies politiques et socioculturelles. Le départ massif de ces populations ouvre un regard dramatique sur toute la méditerranée. Ce rapatriement s'effectue dans l'urgence où des familles entièrement démunies abandonnant leurs biens par craintes de représailles du FLN, se retrouvent dans l'obligation de laisser tomber le rêve de l'Algérie française et voient en ce départ l'écroulement du monde.

Cette séquence est racontée et reprise dans presque tous les ouvrages de l'auteur parlant de la guerre ou de la fin de la guerre (*SF*, *L'HV*, *JPLP*, *ACS*), le départ sur les quais donne lieu à des scènes poignantes :

« On avait tellement peur de tout, l'eau noire du port, les soldats debout avec les fusils et les grandes bottes, la sirène des bateaux, le bruit, là où tout le monde attendait. On attendait quoi ? Personne pour le dire [...] On était assis sur les valises, les couffins, les ballots, on attendait, on avait faim et soif...²⁰³ » ;

« Désormais, et jusqu'en 1962, l'année de l'indépendance algérienne, et même quelques années après, la maison de ma mère, la maison d'école, de ville en ville, jusqu'à Alger, au Clos-Salembier, devient une petite France édifiée au nom de la République française à l'intérieur des murs et de la clôture qui cernent l'école et la séparent des pauvres maisons arabes d'où viennent les garçons pour des nourritures spirituelles et terrestres.²⁰⁴ » ;

« Le pays sera à eux, le domaine, les maisons, et tout ce qu'ils ont construit, eux les Français

²⁰² L'auteur le souligne dans une interview: « Les sens sont mis en éveil avec la guerre ²⁰²».

²⁰³ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 76

²⁰⁴ Idem. Page 60.

Le cheminement d'une écriture de détour

d'Algérie, les routes, les chemins de fer, les usines, les ports, les barrages...tout...ils auront tout...²⁰⁵ » ;

Dans la nouvelle Vichy du recueil l'*HV*, l'auteure retrace ces scènes où la narratrice se remémore chaque geste, laissant libre cours à ses émotions accentués par la vision d'un effacement progressif d'une terre natale dont ils se séparaient dans l'espoir d'un retour au pays natal:

« Papa a confié les clés à celui qui s'occupait des chevaux, il a dit : "on reviendra, tout sera comme avant"[...] Ma nounou me serrait, me serrait, elle m'embrassait en pleurant, elle a dit à maman : "Emmène moi avec toi, je n'ai pas d'enfants, cette petite, tu le sais, c'est ma fille, si elle part, moi seule ici qu'est ce que je fais ? Je meurs." On est partis, je ne t'ai pas abandonnée, on reviendra.²⁰⁶»

Même si l'angoisse du départ reste inévitable, l'espoir existe davantage. La narratrice s'exprimant à la première personne, raconte la détresse de sa mère affectée par ce douloureux déplacement vécu comme une fatalité. La mère de la narratrice accablée ressentant l'amertume de la séparation de la terre d'Algérie s'effondre sous les décombres de l'aliénation et finit ses jours dans un hôpital psychiatrique :

« Elle restait souvent assise sur une chaise de la cuisine, ses yeux noirs plus noirs, je l'appelais, elle ne répondait pas. Je n'ai rien dit à mon père, je me suis occupée de la maison, mais l'école....El lisant les bulletins, mon père a compris. » Pourquoi tu n'as rien dit ? » « J'avais peur... » « Peur de quoi ? [...]Ma mère n'a plus regardé les arbres de l'allée comme si c'était le vide, le noir de ses yeux brillait comme avant. Mais c'est revenu, de plus en plus souvent. Les larmes, les yeux, j'avais peur qu'ils soient morts, ils ne parlaient plus...²⁰⁷»

L'épisode de l'indépendance marque un tournant décisif dans la vie des français d'Algérie, désormais, amenés à devenir les « pieds-noirs ». Raphael Delpart remonte aux origines de cette nouvelle vague de populations poussées à rejoindre l'autre rive de la Méditerranée : « ...d'une certaine façon, la guerre d'Algérie et la séquence douloureuse des rapatriements créent le pied-noir²⁰⁸».

Leïla Sebbar peint le tableau du choc paroxystique vécu par cette population qui n'est finalement ni française ni algérienne car niée par les deux et la déperdition de l'héroïne

²⁰⁵ Ibid. Page 50

²⁰⁶ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 76.

²⁰⁷ Idem. Page 78-79.

²⁰⁸ R. Delpard. *L'histoire des pieds- noirs d'Algérie.1830-1962*. LAFON Michel. 2002. Page 75-76.

Le cheminement d'une écriture de détour

dont la vie tourne au cauchemar du jour au lendemain : « Ma mère n'a pas quitté l'hôpital psychiatrique. Moi, j'ai quitté l'école, sans diplôme. Je suis femme de chambre dans un hôtel à Vichy [...] Ma fille, tu es courageuse, je ne voulais pas ça pour toi, que tu sois servante.²⁰⁹ ». En plus de l'épisode de la folie de la mère, la jeune narratrice raconte son échec scolaire voire même professionnel face au scénario possible d'un avenir radieux s'il n'avait eu lieu ces événements qui ont secoué la génération de cette époque.

Cette période est toute aussi importante pour les enfants de français nés en Algérie (français d'Algérie) que celle de ceux qui sont restés pour y vivre. Cette guerre a tellement bouleversé la société française qu'une nouvelle vague thématique est née parlant spécifiquement des générations post-indépendance. Pour Leïla Sebbar, c'est la génération de Shérazade²¹⁰ et des autres jeunes qui vivent la déchirure, la déperdition, l'aliénation, la recherche identitaire et autres.

Par ailleurs, l'écriture de l'histoire chez l'auteure interroge aussi le moment de solidarité entre deux peuples en guerre qui, submergés par les émotions s'exprime dans la joie :

« [...] elle n'a jamais douté, ensemble, heureux, jusqu'à ce jour de la libération, tous les deux, dans la foule en joie, hurlante, drapeaux au vent de la mer, rouge, vert, blanc, cousus par les femmes dans les maisons où les singer piquaient nuit et jour pour les maquis et les étendards de la liberté. Ils reprendraient les mots de la langue étrangère, ils n'ont pas parlé la langue des Frères, ni elle, ni lui, mais ils sauraient, par miracle, ce jour-là, les mots de la chanson, de l'hymne national : « Kassamane... Nous jurons... par les montagnes hautes... et le sang pur...morts et vivants, nous nous sommes révoltés, et nous avons juré de faire vivre l'Algérie... », criés par les femmes et les enfants, dans les rues de leur peuple, désormais.²¹¹ »

On déduit clairement le sens du passage. Il ya une recherche de jonction et de conciliation, où la dimension référentielle bat son plein, ne parlant pas d'un couple, mais sur sa représentation générale : d'une part le colonisé et de l'autre le colonisateur.

Dans le rapport récit et fiction Paul Ricoeur avance qu'il est important de considérer le savoir historique à travers la "triple membrure" de "la preuve documentaire", de "l'explication causale/finale" et du cachet littéraire c'est-à-dire la rhétorique. A cet effet, pour Ricoeur, il ne s'agit pas de « représentation' mais plutôt de « représentance » tel qu'il le souligne dans *Temps et Récits* : « nous n'avons pas mieux que le témoignage et la

²⁰⁹ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Page 79.

²¹⁰ L. Sebbar. *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Stock. 1982.

²¹¹ Idem. Page 26.

Le cheminement d'une écriture de détour

critique du témoignage pour accréditer la représentation historique du passé²¹² ». Ricoeur explique que l'écriture de l'histoire entremêlée avec celle du récit suppose que le projet est difficile à cerner sauf que : « l'idée de représentance est alors la moins mauvaise manière de rendre hommage à une démarche reconstructive seule disponible au service de la vérité en histoire²¹³ ». Ce départ inévitable était aussi important à souligner, il nous a aidés à appréhender la conception de l'exil forcé et à saisir ses répercussions sur la société en général

1.3. Le printemps français et la prise de conscience

Comme la guerre fut le point culminant dans l'Histoire de France, le printemps de Mai 68 l'est également. Et la réminiscence de ces événements auxquels l'auteure a participé de près ou de loin est un chemin sans conteste important afin de comprendre et de se comprendre puisque la suture de la blessure paraît pour elle irréparable :

« 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. Être 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 réveillée²¹⁴ ».

Nous comprenons clairement que partir manifester avec le mouvement des travailleurs un jour de Mai de 68 a réveillé la dynamique mémorielle du passé et celle de l'avenir à la fois. L'origine de ces manifestations qui ont paralysé toute la France pendant des mois remonte aux confrontations et divisions du champ politique et idéologique liés à la guerre d'Algérie. En cette même année, apparaissent des publications de « droite » nostalgiques²¹⁵

²¹² P. Ricoeur. *Temps et récits*. Seuil. 1991. Page 364.

²¹³ Idem. Page 369.

²¹⁴ Entretien réalisé par Anaïs Petit et Julie Bordas. Avril 2014. Disponible en ligne sur <http://www.odysseemoderne.eu/interview-de-leila-sebbar-ecrivaine-dorigine-algerienne/>

²¹⁵ Cf. Pierre Boyer de la Tour. *Le drame français*. Paris. Au fil d'Ariane 1963 ; Jean-Réné Rostagny. *La*

Le cheminement d'une écriture de détour

d'une Algérie française. C'était l'occasion pour l' « opposition nationale » tel qu'ils s'auto-désignaient de se reconstituer en renforçant les liens entre eux. Ainsi le combat perdu pour l'Algérie française refait surface remettant en cause le régime gaulliste de l'époque. Ce mouvement a opposé les jeunes étudiants (très attirés par la lecture de l'actualité de l'époque) aux anciens leaders des partis politiques mais aussi les jeunes ouvriers aux leaders syndicaux. La révolte n'a pas épargné les journalistes et les écrivains qui ont laissé libre cours à leur plume. La crise commence à apparaître, c'est alors que suivent les manifestations contre l'autoritarisme du pouvoir et des grèves générales et sauvages d'ordre social, culturel et politique dirigées contre la société traditionnelle.

Leïla Sebbar résume ces événements en un paragraphe très succinct : « Paris. Les livres. Réunions politiques. Mai 68. Comités d'action. Comités de quartier. Le Viêtnam. Les émigrés. La classe ouvrière²¹⁶ ». Mais c'est particulièrement dans l'ACS que l'auteure raconte sa prise de conscience :

« C'est ainsi que je me suis prise dans la turbulence de Mai 68 et du Mouvement des femmes à Paris. Avec d'autres, hommes et femmes, je manifeste pour défendre des valeurs universelles, menacées au Viêtnam par l'armée américaine (sans savoir que l'URSS, au même moment, si elle aide les opprimés, réprime à l'intérieur de l'empire soviétique ses propres citoyens ; le triomphe du communisme n'est pas le triomphe de la liberté, de l'égalité, les années à venir le révéleront cruellement). Je manifeste dans les rues de Paris contre l'autoritarisme du pouvoir, de la société, de l'université, et avec les femmes, contre la violence sociale et politique, qu'elles subissent, le sexisme, les inégalités flagrantes (les droits des femmes, il faut encore aujourd'hui, les défendre dans le monde). Ces luttes, ces protestations collectives m'enchantent. Je pense qu'elles sont justes et je ne suis pas une individuelle, je suis toutes les femmes, tous les exclus, tous les colonisés de l'Empire et de l'intérieur. ²¹⁷» ;

Ce mouvement d'intellectuels lui ouvre la voie sur la parole libre sans contraintes idéologique et politiques pour laquelle les réunions se multipliaient. C'est à partir de ce moment que l'auteure commence à restituer un passé à la découverte d'une parole féminine surtout :

« Le Mouvement de Libération des Femmes. J'ai su que je m'appelle Leïla. J'ai parlé. De moi. J'avais tout oublié. Je croyais... Avec d'autres femmes je me suis cherchée, petite fille du côté de l'enfance des femmes. Pour savoir. Je suis revenue à moi. C'était long. C'est difficile. Encore.

grande honte, Algérie : 1954-1962. Ed. De ta Tour Saint Jean. 1967. Furent aussi publiés les mémoires du Général Maurice Challe. *Notre révolte* (presse de la cité) et de Claude Tenne. *Mais le diable marche avec nous*. La table ronde. 1986.

²¹⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Page 23.

²¹⁷ Idem. Page 77.

Le cheminement d'une écriture de détour

Cette histoire que j'ai avec les femmes.²¹⁸ »

Cette distance temporelle est source de projection et d'implication subjective selon les dires de Michel de Certeau. Il est temps pour l'auteure de revoir les femmes qui ont occupé sa mémoire pendant les années de son enfance. Elle ne se contenterait pas donc à restituer le passé mais à le reconstruire afin de remuer sa compréhension : « Non que ce monde ancien et passé bougeât ! Ce monde ne se remue plus. On le remue ²¹⁹ ». Il faut comprendre aussi que c'est grâce à l'indifférence que Leïla Sebbar a pu démarrer une conscience intellectuelle prête à affronter un passé ambigu :

« C'est exaltant. Je ne suis pas une personne particulière. Je n'ai pas de famille, ni père, ni mère, pas de pays. On ne me demande pas qui je suis, de qui je suis la fille, d'où je viens quelle est ma place dans la société. Je suis citoyenne d'une génération spontanée, je ne suis pas seule. J'ai une tribu politique, une utopie... Je deviendrai comme d'autres, bientôt, orpheline de la Révolution, mais avec des femmes, je réfléchis, je parle, bavarde en confiance. Métaphore du patio inconnu. Nous créons un journal, *Histoires d'Elles*, trois années particulières, effervescentes, et la revue de Xavière Gauthier, *Sorcières*, donne liberté aux mots. C'est alors que me revient la mémoire de l'Algérie, par ses femmes arabes plus que ma mère, la Française institutrice de l'enfance.²²⁰ »

L'auteure réécrit l'histoire dans un rapport d'urgence à son temps, répondant à ses sollicitations et consacrant son courage d'être à éclairer les chemins non tracés du présent. On retrouve dans une telle conception un défi porté à soi-même se laissant interpellé sans cesse par l'évènement. C'est à partir de ce moment que l'auteure commence à réfléchir sur la question de l'écriture et la langue comme passage entre enjeux identitaire qui l'encercle dans un jeu de bipolarité. En créant le journal *Histoires d'Elles* suivis d'écrits divers sur la femme de manière générale atteste du respect des règles strictes de l'érudition dans un projet de réécriture de l'Histoire/histoire aussi émouvant.

Par ailleurs, si le regard de l'autre occupe le devant de la scène dans les écrits des années 68, une autre conception de l'altérité voit le jour celle d'une deuxième guerre à laquelle « les femmes de son peuple » sont confrontées.

En participant aux évènements, l'auteure devient à la fois acteur dans l'histoire, témoin dans les écrits et metteur en perspective de sa contribution à la pensée historique de son époque.

²¹⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Page 24.

²¹⁹ M. De Certeau. « Histoire et structure ». *Recherches et Débats*. 1970. Page 168.

²²⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 77-78.

2. Les événements d'octobre 88, la seconde rupture

Face aux tensions sociales, économiques et politiques de la fin des années quatre vingt, naît le printemps algérien (1988), marquant le début d'une nouvelle ère mettant fin au parti unique et ouvrant la voie au multipartisme. Suite à un discours prononcé par le président de la république Chadli Benjedid alimenté d'une rare violence, et les conditions de vie insurmontables auxquelles faisait face le peuple, les rues algériennes ont commencé à gronder. Des émeutes sanglantes gagnent tout le pays, l'évènement est rapporté dans toutes les chaînes télévisées du monde.

De l'autre côté de la rive méditerranéenne, Leïla Sebbar vit l'évènement et pousse un cri contre cette haine sociale qui ronge son pays natale de nouveau. L'inconfortable dualité culturelle bourgeonnée lors de la révolte en France arrive jusqu'en Algérie et l'auteure souffre de cette Algérie maltraitée tel qu'elle le souligne dans un texte intitulé « Des français de l'Algérie, paroles intimes et politiques » :

« Pour une génération de Français d'Algérie et de France, la guerre de libération a été le moment d'une rupture politique et affective intense.

Avoir 20 ans en 1954...

Avoir aimé l'Algérie, terre de naissance, terre de guerre, terre de prédilection...

Avoir quitté l'Algérie, pour un exil volontaire ou involontaire...

Souffrir aujourd'hui de l'Algérie mal traitée, et croire que bientôt ... ²²¹»

La mémoire des acteurs a une place indéniable dans l'écriture de l'Histoire. Dans *JPLP* Leïla Sebbar peint cette période de détresse avec un supplément de fiction participant à l'élaboration du sens de l'histoire, les événements perçus de loin parce qu'en France, l'auteure alimente son récit personnel d'évènements historiques et tente par le biais de l'imagination de concrétiser les données de la science historique. En s'appuyant sur la parole libre avancée dans le chapitre de mai 68, l'auteure insiste sur la mystification d'un peuple héros. Un procédé déjà utilisé dans l'écriture de l'Histoire de la guerre d'Algérie 1954-1962. Elle met en place une réelle image du peuple victime et lui assigne une signification héroïque conforme à son imaginaire créatif. En reprenant l'épisode de la révolte :

« Les jeunes révoltés sont partis de là, presque tous, les plus durs, là où c'était interdit pour eux, ils ont tout cassé. C'était en 1988. Le patron a baissé le rideau du garage, il a eu peur. Ils ont envahi le centre ville [...] ils ont pris d'assaut les immeubles administratifs, en bandes, ils n'avaient pas peur

²²¹ Revue Algérie littérature/Action. N° 31-32 Mai –Juin 1999.

Le cheminement d'une écriture de détour

[...] S'ils avaient pu incendier la ville, les bâtiments sacrés du pouvoir, des pouvoirs...ils l'auraient fait. Une rage...la rage de ceux qui n'ont rien, jeunes et plus pauvres que les plus pauvres de la campagne, ils savent qu'ils n'auront rien jamais, ni eux ni leurs enfants, ignorés, humiliés...Plutôt le chaos que ces jours avec que du malheur [...] Ils préféraient la guerre...la guerre, la deuxième, les frères contre les frères, elle est arrivée très vite et sûrement ces garçons du Clos-Salembier sont devenus des émirs...sûrement²²² »

Ainsi pour répondre à la question comment la trame historique et la fiction sont conjointement mis en scène ? L'appel à la fiction contribue à découvrir les zones aveugles de l'histoire qui est expérimentée par une identité subjective mettant l'accent sur le traumatisme de la guerre. Dans *JPLP* comme dans *ACS* l'auteure interroge la notion d'autopsie et nourrit le fait historique en nouant le vrai au vraisemblable. La répression est mise en scène de telle manière que le désordre sémantique de l'expérience traumatique du soulèvement aboutit forcément sur une sorte d'impuissance des mots mêlés entrecoupés, face à la représentation du choc de la répression vécus :

« Ce jour-là, l'armée a tiré sur les jeunes...la honte. Une armée nationale doit défendre le pays...Pire que la police. L'armée contre les civils, des enfants, ils étaient très jeunes, la majorité. Cinq cent morts. Un pays qui tue ses enfants. Un pouvoir criminel. C'était le début. Quelques années plus tard, une rage nouvelle, différente, une sorte d'insurrection, organisée cette fois...Le maître lui montrera un morceau de journal découpé, avec le plan d'Alger, le nom des quartiers encadrés.²²³ ».

En étudiant la mise en fiction de l'Histoire dans ses écrits personnels, Leïla Sebbar tente de démontrer la porosité de l'écriture frappée et agressée par une poétique du traumatisme. Cherchant à offrir aux lecteurs un vécu tellement indescriptible, l'auteure, pousse l'ampleur d'une tragédie collective en parlant de la guerre civile engendrée par cette même répression violente.

3. La décennie noire et l'écriture de la peur

L'historiographie est généralement le privilège des régimes dominants. Alors, de plusieurs versions d'Histoires, une seule est officiellement écrite et conservée voire même commémorée et enseignée. Sa consécration permet de justifier l'ordre établi et de faire taire les mémoires dissidentes. Néanmoins, la volonté des mémoires qui persistent

²²² L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 102.

²²³ Idem. Page 103.

Le cheminement d'une écriture de détour

occupent la scène. Ces dernières font transparaître leurs souvenirs malgré la pression exercée par des représentations triomphantes d'un passé révolu. Ainsi, la fiction crée une entaille dans l'homogénéité de l'histoire. La remémoration d'un passé proscrit au sein d'une trame fictive participe à une idéologie de contre-histoire. C'est dans ce cadre qu'on inscrit la mention historique des années noires de l'Algérie indépendante dans les textes de Leïla Sebbar. L'auteure déploie un aspect idéologique de l'Histoire. Le combat du peuple demeure contre la société occidentale. Toutefois, le pouvoir fait preuve d'échec quand le peuple tue le peuple lui-même.

Pour revenir à cette période, la décennie noire, nous sommes contraints de parler de la séquence historique enclenchée avec les émeutes et la libéralisation politique de 1988 qui a suivi. A cette époque des partis d'opposition saisissant l'occasion forment une force religieuse qui tente de faire face au pouvoir qui s'incruste. Elle réussit à convaincre le peuple d'un réel et possible avenir meilleur et acquiert une puissance alarmante. Jouant sur les cordes sensibles du peuple, les islamistes obtiennent son soutien et l'islamisme politique est muté en islamisme armé.

Pour mieux ancrer le lecteur dans l'évènement de l'horreur, l'auteure tente de focaliser sur l'aspect religieux et les attentats qui confisquaient une jeunesse naissante. Il ne s'agit pas là de poser le souci de deux cosmologies irréconciliables tel que le fait l'auteure dans son approche scripturale mais de poser réellement le problème de l'arabité dans ce conflit civil. Dans *La fille de la colline* du recueil *SF* la remise en question de la religion est encore plus significative du moment que le fanatisme religieux s'empare de la liberté des personnages. Dans la nouvelle, « La petite » est soutenue par toute sa famille, son rêve de devenir coureur pèse lourdement sur la suite de l'intrigue. « La petite » a grandi dans une famille placide sans contrainte aucune. Or, l'intrusion des terroristes dans la famille de la petite résout la question de l'opposition théorique de deux pensées contradictoires. En effet, cette structure binaire avance la progression de la fiction puisqu'elle constitue une source de conflit. L'auteure y illustre une lutte entre deux forces, la liberté et l'extrémisme autrefois contestés contre un ennemi connu. L'auteure dérouté l'idéologie des extrémistes du fait qu'ils sont contre la liberté humaine: « je veux faire entendre une voix de liberté sans contrôle. ²²⁴ ». Un peu plus loin, vers la phase finale, l'auteure précise l'ancrage religieux par le biais d'une lettre adressée à la famille de la petite : « Soyez honorés. Votre fille est heureuse. Elle a retrouvé les collines de son enfance, dans les maquis. Son mari est

²²⁴ « Leïla Sebbar : une littérature pour tous » in <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-986813.html>

Le cheminement d'une écriture de détour

un combattant de dieu, votre fille vous demande de suivre, comme elle, le chemin de dieu.²²⁵ ». En effet, l'enlèvement de la petite atteste de la stagnation morale engendrée par l'inacceptation de la liberté. Le texte se situe à la croisée du référent historique et de l'affermissement religieux. La liberté du personnage de Leïla Sebbar est peinte de telle sorte que la foi religieuse est un point culminant de la question des origines et de l'appartenance. Une appartenance démystifiée et métamorphosée en une barbarie indicible déstructurant les valeurs religieuses :

« Tu sais ce qui se passe...Une catastrophe, je prie chaque jour pour la paix de Dieu, Dieu ne peut pas guider ainsi des assassins...Il nous abandonne parce que nous l'avons abandonné, c'est ce que je pense, quand Dieu oublie un pays, voilà ce qui arrive, les hommes, de frères, des cousins, s'entretuent et des femmes sont égorgées, enlevées, violées...Nous sommes en enfer, oui en enfer, ce n'est pas possible autrement, comment des jeunes hommes, ils ont une mère, des sœurs, s'ils ne sont pas habités par le diable, comment ne pas penser, le couteau ou la hache dans la main...²²⁶».

On parle de transgressions car les valeurs républicaines sont ici déjouées et ce qui a été autrefois un martyr, un combattant pour la liberté ou un héros est aujourd'hui un hors la loi, non pas celle du régime mais celle de Dieu :

« Il sait que les faux barrages sont dangereux, que des trains ont été attaqués, la région d'El Asnam, Ténès est la première ville de la cote, n'est pas sûre, il sait tout cela, et que les tombes de martyrs ont été profanées par des intégristes, il a lutté pour libérer le pays, rien ne le prouve, s'il le dit, d'ailleurs des combattants de la guerre d'indépendance ont été égorgés, ses années de maquis ne le protègent pas.²²⁷ ».

C'est une dépréciation exprimée et relatée d'un monde chaotique avili réprimé est violemment condamnée par l'auteure de part sa brièveté phrastique agrémentée par la rudesse des mots: « Les paras dégagent le quartier et font usage de leurs mitraillettes. Un Européen égorgé. Des musulmans tués ou blessés.²²⁸ » ; « Tu sais qu'ils ont attaqué la mosquée du village ? L'imam ne leur plaisait pas.²²⁹ » Dans ce contexte, la description dont use l'auteure n'est jamais suffisante pour exprimer la violence de cette guerre civile nullement légitimée.

En définitive, la transformation des faits événementiels en récits démontre que

²²⁵ Idem, page 76.

²²⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 72.

²²⁷ Idem. Page 118.

²²⁸ Ibid. Page 104.

²²⁹ Ibidem.

Le cheminement d'une écriture de détour

l'Histoire se constitue en dialectique avec l'activité fictionnelle. Sachant que les représentations générées par ces œuvres fictives ne sont pas totalement approuvées comme des vérités historiques mais comme de puissants marqueurs d'historicité. En essayant d'appréhender l'Histoire, l'auteure rejoint virtuellement la sienne, sa propre histoire sous la menace d'une fossilisation mnémonique.

Dans le prochain chapitre, la restitution de cette mémoire sera traitée à travers une approche discursive qui mettra en relief des stratégies pour opérer un détour sur la mémoire orale et savante et où se lirait une recherche de filiation.

Le cheminement d'une écriture de détour

En conclusion de cette partie, nous avons pu saisir les caractéristiques de l'écriture de Leïla Sebbar s'inscrivant dans une démarche du détour et que nous avons articulée autour de trois chapitres résumant ses grandes orientations scripturales. L'étude titrologique, nous a dévoilé l'étendue réelle d'un travail de recherche permanent, d'une quête qui a débuté par les textes de fiction. Il en ressort que le système titulaire Sebbarien accorde une place prépondérante à l'animé humain et à l'évènement. Il fait de la femme connue des évènements, que celle-ci provoque, ou dans lesquels elle est impliquée, ou auxquels elle est confrontée, l'objet essentiel de son discours. Des titres d'œuvres qui se donnent à lire comme des explorations langagières, mais aussi des prises de position d'écriture, indissociable des enjeux et artefacts, qui président à l'élaboration des fictions et des récits autobiographiques. Les titres sont finalement très révélateurs de part leur portée symbolique reliant le monde fictif au réel. Ils rendent ainsi, hommage à la femme maghrébine, qui porte l'emblème de la femme mythique, révolutionnaire et combattante et se manifestent par la même occasion comme les stimulateurs d'une mémoire perdue et d'un travail d'engagement.

Nous avons également, pu rapprocher les personnages de l'auteure à son propre modèle existentiel. Nous avons pu lire comment les personnages, dans leur propre configuration spatiale, aspirent à la liberté et à l'évasion pour assurer leur propre épanouissement en dépit des circonstances pénibles que vivent ces dernières dans l'émigration. Ce caractère transgressif des personnages a marqué de son sceau l'œuvre entière de l'auteure. Nous avons pu lire aussi combien le refus volontaire des personnages d'une quelconque hégémonie les a aidées à se desceller des contraintes sociales et culturelles. L'inscription anonyme des personnages, avait finalement pour but de marquer la gloire à toute une génération de filles / femmes confondues et de les extirper ainsi de l'obscurité pour les plonger dans la mythologie et les graver dans l'histoire littéraire. Cette démarche si ingénieuse de mise en texte du personnage féminin, a pu démêler un réseau de signes enfoui dans la mémoire individuelle de l'auteure par la parole tue des femmes, rappelant ainsi celle du père de l'auteure.

Au cours du deuxième chapitre, nous avons pu clarifier les relations complexes qu'entretiennent l'Algérie avec la France et qui sont incessamment interrogées dans ses textes. L'Histoire constitue le fond pittoresque de l'écriture de l'auteure. La combinaison entre fiction et histoire a été un moyen pour mettre à nu l'indicible, les violences de la guerre et surtout l'impossible positionnement de l'auteure vis-à-vis de sa propre histoire.

Le cheminement d'une écriture de détour

Nous avons pu comprendre que l'auteure est conditionnée par l'Histoire, qui pénétrée de manière biaisée, nous informe sur l'enjeu mis en œuvre pour se raconter. Convaincue que son monolinguisme la place du côté du colonisé, l'auteure construit sa propre mémoire dans la fiction et rétablit le lien avec une Algérie perdue. Elle effectue un travail de mémoire qui interroge l'Histoire où son histoire par le biais d'un réseau de matrices séquentielles. Nous avons pu aussi découvrir que le rôle héroïque attribué aux femmes pendant la guerre – bien que, inspiré de la réalité- est une sublimation d'un besoin inassouvi et que celui du père constitue une sorte de détournement d'une réalité accablante. Cette démarche nous a permis de comprendre comment la restitution du passé interpelle l'altérité chez le personnage Sebbarien. Ainsi, il est difficile d'entreprendre une quête de soi sans la mémoire collective. Ce qui nous a conduit à conclure que la guerre a donné naissance à une génération écartelée et divisée, contrainte de vivre l'exil. Or, nous nous demandons comment cet écartèlement peut se répercuter sur l'écriture littéraire ? Et comment peut-on contourner ce « Moi » divisé pour retrouver « je » unifié ? Ces questionnements seront justement traités dans la deuxième partie de notre travail qui abordera les stratégies du détour fondées sur l'examen discursif de la mémoire orale et savante.

Partie II.

La restitution d'une filiation via la mémoire orale et l'écriture savante

«Faire sa propre histoire n'est possible qu'à la condition de l'héritage.»

Jacques Derrida.

Après avoir passé au peigne fin les particularités et orientations scripturales de l'écriture de Leïla Sebbar dans la fiction d'une part et dans le récit autobiographique d'autre part, il est temps de nous intéresser au second volet qui s'articule autour de l'écriture transfert. Dans cette section d'étude, composée de trois chapitres nous proposons une étude du discours et des stratégies de détours employées par l'auteure pour arriver à écrire soi. Nous prendrons appui sur les apports de la critique textuelle, de la narratologie et de l'analyse de discours sans pour autant nous confiner dans une terminologie quelconque.

Il s'agit dans un premier chapitre de démontrer que l'écriture fictive permet à l'auteure de s'inventer des territoires où la division affleure de façons diverses sans jamais faire place à l'unité. La recherche de l'altérité impliquera donc la recherche de la mémoire collective, la recherche de la voix de l'oralité à travers lesquelles se déploient des traces scripturales attestant de l'adoption de la langue arabe par l'auteure. On démontrera aussi que l'empreinte syntaxique de la langue arabe témoigne bien d'un acquis linguistique qui surgit à travers une écriture xénographique.

Nous consacrerons la suite de nos propos dans un deuxième chapitre intitulé « l'écriture référentielle et savante ». L'occasion sera ici de mettre en relation l'écriture savante et l'expérience de l'altérité liée à la restitution d'une mémoire collective. Cela conduira à la démarche de restitution d'une mémoire et l'appropriation d'une filiation à

travers l'aspect de la transmission. Nous voudrions expliquer en fait le polymorphisme identitaire chez Leïla Sebbar ainsi que l'investissement mémoriel auquel elle s'adonne afin d'arriver à une meilleure compréhension de soi. En effet, cette diversité scripturale oscillant entre savoir et oralité pourrait être un réel médiateur entre le « je » et le « moi » de l'auteure.

Nous tenterons ensuite de démontrer que l'écriture, perçue comme un périple chez Leïla Sebbar, déploie ses routes et ses détours, ses lumières et ses quartiers sombres afin d'attester d'une recherche de l'intégrité d'un « moi ». Par le moyen de référence, l'auteure nous invite à descendre dans le tréfonds souterrain de son propre être où « la référentialité²³⁰ » bat son plein et témoigne d'une recherche inlassable de filiation. Rappelons que notre hypothèse de départ porte sur le savoir livresque qui constituerait l'univers monolingue de l'auteure et anticiperait une carrière littéraire érudite et serait par la même occasion, pour l'auteure, le moyen de se spécifier. Nous pensons que la poétique textuelle chez l'auteure s'organise sous forme de système dialogique soumis à l'évolution de l'écriture de l'autre et celle de l'intime. C'est sur ce constat que nous proposons inscrire la dynamique scripturale inhérente à la pensée savante et à la mémoire orale.

Le troisième et dernier chapitre de cette partie s'articulera autour du phénomène de l'intertextualité qui rend compte d'une porosité mémorielle et scripturale. Nous verrons quels sont les enjeux de la pratique inter/intratextuelle chez Leïla Sebbar ? Ainsi poser la question des enjeux de l'emprunt interne et externe dans l'œuvre nous incite à partir du postulat que la question du tiers espace n'est pas du sort de l'auteure et que l'enracinement culturel est l'univers clé pour percevoir la pratique inter/intratextuelle chez l'auteure. Ce volet de lecture va se diviser en deux parties : l'intertextualité interne et externe. A cette échelle, les textes de Leïla Sebbar seront doublement dimensionnels. C'est une relation qui repose sur le rapport de texte à texte mais aussi et surtout sur des incidences entre l'écriture et l'oralité. Nous considérons la complexité de la pratique intertextuelle chez Leïla Sebbar afin de percevoir l'amplitude et l'impact de la série microfictionnelle sur l'unité textuelle et biographique. Nous voudrions étudier ce passage sinueux d'une écriture de l'autre à celle de l'intime où il est question d'un réinvestissement identitaire. Nous nous intéressons davantage sur la nécessité de cette technique d'enchâssement au sein d'un univers fictif et autobiographique à la fois.

²³⁰ Néologisme proposé par Tiphonie Samoyault dans *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Editions Nathan/ HER. 2001. Page. 83.

Chapitre I.

Oralité et écriture de la langue entre refus et adoption

Nous nous pencherons dans ce chapitre à l'analyse du discours, lequel régi par l'écriture de l'arrachement déploie une dualité réflexive. La mémoire étant inextricablement liée à l'identité²³¹ reflèterait une recherche de positionnement. Il sera donc question d'examiner le processus de restitution du « moi » à travers la mémoire orale et collective qui recèle une écriture cathartique oscillant entre une attraction et une répulsion. On suppose que le martèlement physique de la langue serait une stratégie de réparation narcissique. On fera appel à la théorie psychocritique notamment « la textanalyse » pour appuyer notre analyse.

1. Manifestation orale de l'altérité

En dépit de son repli sur soi, de son confinement à l'identité unique, Leïla Sebbar entreprend une démarche du discours sur autrui. Cette réflexion sur le monde qui l'entoure est véhiculée par « la voix de l'Autre » qui se trouve au principe de toute expression verbale. A ce titre, le discours Sebbarien annonce non seulement une volonté de restitution d'une certaine homogénéité discursive mais aussi une « réalité « altérée » (traversée par la présence de l'autre qui mine son unité de surface²³² ». Suivant cette logique, le discours de l'auteure rencontre celui de l'autre :

« Sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle

²³¹ L'historien Otto Gerhard Oexle le souligne dans son livre portant sur la mémoire : « la mémoire est génératrice d'identité » in *Algérie : nouvelles écritures*. Colloque international de l'université de York. CH. Bonn ; N. Redouane. L'Harmattan. 1999.

²³² G.E. Sarfati. *Éléments d'analyse de discours*. Nathan. 1997. Page 50.

par rapport au discours d'autrui²³³ ».

Dans ce contexte, l'expression de l'altérité implique une relation d'attraction et de répulsion selon qu'on conçoit l'Autre. On pourra donc parler de conscience qui transcende les écrits et qui s'édifie parce que l'autre existe. Cette phase s'annonce capitale pour la restitution d'un « moi » stable et unifié et qui s'élabore en dualité avec l'Autre. S'ensuit la phase de reconnaissance de l'Autre comme partie constitutive du « moi ». Cette réaction implique une sorte de démarcation, qui se traduit par le refus de toute assignation identitaire. Dans cette optique, l'auteure s'investit davantage sur sa spécificité tout en reconnaissant l'Autre comme partie intégrante du « moi » qu'il soit social ou écrivain : « J'ai su d'abord ce que je n'étais pas. Je n'étais pas un garçon. Je n'étais pas vraiment musulmane [...] Je n'étais pas française puisque j'avais un nom arabe [...] Je me suis perdue à moi.²³⁴ ». Ce travail dur et complexe auquel s'adonne l'auteure se lit comme une stratégie qui transgresse un « moi » par le biais d'une altérité intégrée, déclarée ou manifestée²³⁵.

1. 1. Une structure « hors système »

Nous sommes en parfaite connaissance que la situation bipolaire de l'auteure l'a incitée à se préoccuper des générations d'immigrés en France en leur dédiant presque la totalité de son travail, et qu'elle s'est intéressée aux histoires d'exil, aux histoires d'enfance vécues durant la période coloniale et postcoloniale. Dans plusieurs de ses écrits, la question de la rupture généalogique voire même linguistique constitue la force centrifuge de laquelle regorge un éventail varié d'auto-questionnements. Ses textes évoquent obstinément la question : comment vivre séparée de son pays natal et de la langue de son père ? : « Mon père [...] nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant, tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais²³⁶ ». Nous tenterons donc de cerner la question de la place qu'occupe l'autre, par conséquent la langue orale et écrite dans les corpus en question. Et comment Leïla Sebbar vacille entre une altérité déclarée et réfutée par le moyen de négations parfois à valeur « polémique »²³⁷.

Christiane Chaulet Achour précise dans un article publié sur son site officiel qu'il est

²³³ T. Todorov. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Le Seuil. 1981. Page 89.

²³⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

²³⁵ G.E. Sarfati. *Éléments d'analyse de discours*. Nathan. 1997. pp 54- 59-65.

²³⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 42.

²³⁷ G.E.Sarfati. *Éléments d'analyse de discours*. Nathan. 1997. Page 56.

possible de regrouper l'abondante production de Leïla Sebbar eu égard au thème de l'exil ou de la culture des « deux rives »²³⁸, en trois axes principaux : « l'obsession de la langue », une écriture qui privilégie « les filles plutôt que les femmes » et le troisième axe qui est « la recherche des traces d'un passé dans un présent ». Chacun des axes présente une concentration développée de préoccupations, ainsi elle affirme au sujet de la langue chez Leïla Sebbar :

« Le plein, la langue française, semble n'être que le canal de transmission du manque de la langue du père, l'arabe ; rarement qualifiée de langue française, elle est plus volontiers désignée comme de « langue de la mère ». Il n'y a pas véritablement de choix puisque c'est la seule langue apprise, imposée, maîtrisée. Il lui aura fallu des années d'écriture tournant autour du manque de l'arabe que le père n'a pas transmis pour qu'elle comprenne qu'elle n'a jamais voulu l'apprendre car la connaissance de l'arabe l'aurait privée de l'interrogation lancinante et fructueuse sur l'enfance et l'adolescence algériennes, dans et hors de l'Algérie du père. Il n'est pas question ici de développer cette question qui revient obsessionnellement depuis les premiers articles des Temps modernes et les premières fictions jusqu'au livre qui lui valut le prix France-Algérie en 2003. Chaque chapitre de ce récit commence par une négation pour insister sur l'exil de la langue comme exil du lieu d'origine. L'apprendre ne pourrait pas réparer le manque de l'enfance.²³⁹ »

C'est au milieu des événements d'une histoire controversée entre l'Algérie et la France, que la narratrice nous fait part de son témoignage sur la guerre. Elle évoque son expérience du monolinguisme via ses écrits. La trame narrative nous concède un texte riche qui reflète l'origine algérienne et française de la narratrice. Nous ferons fi des nombreuses controverses sur la question des origines²⁴⁰, nous nous contentons de ce qui est mis en relief dans le corpus. Le premier point duquel partira notre étude, ce sont les emprunts lexicaux qui pourraient traduire le refus de la langue d'autrui résultant d'un désintéressement entraîné par les avatars de l'enfance de la narratrice vécue en Algérie sachant que la langue est l'une des principales raisons qui incite l'auteure à produire.

« Son silence les protège. C'est ce qu'il pense et, depuis que des enfants lui sont nés corps et langue divisés, il en est ainsi, il doit être ainsi, jusqu'à la prochaine génération des enfants, étrangers au-delà des mers, hors de lui, à qui il a parlé dans la langue de l'exil, l'unique désormais,

²³⁸ Concept utilisé par Leïla Sebbar et repris par Christiane Chaulet Achour dans l'article : « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre » (n° 227, p. 2) Apparu sur son site officiel.

²³⁹ C.C.Achour. « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre ». Page 07. Disponible en ligne sur : http://christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0227.pdf

²⁴⁰ Leïla Sebbar est considérée pour la plupart des critiques comme une écrivaine maghrébine de part le nom qu'elle. Christiane Chaulet Achour confirme : « elle ne manque pas de me rappeler et de rappeler dans différents lieux, qu'elle a un nom « arabe » mais ne l'est qu'à moitié ; que son père est d'origine algérienne mais qu'elle n'est pas algérienne ; qu'elle n'est pas écrivaine « de langue française » comme on dit alors mais écrivaine française, écrivant dans sa langue maternelle. » (p.1).

avec l'accent et la voix et le rire ou la colère de sa terre absente, abandonnée. Interdite ?²⁴¹».

De son enfance jaillit un processus autobiographique qui se nourrit au fil des pages des reproches quasi constantes sur le silence du père et de son incapacité à pratiquer une langue à lui, en son propre foyer.

Cependant, dans *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*²⁴², l'auteure affirme avoir suivi des cours d'arabe alors qu'elle était enfant. A ce sujet Subha Xavier remarque dans un travail sur « La poétique du trauma chez Leïla Sebbar²⁴³ » que l'arabe est une langue rejetée intentionnellement par l'écrivaine ce qui explique ce refoulement linguistique que l'on ressent dans ses écrits. Néanmoins, l'auteure est née dans ce bain linguistique de l'Algérie. Les membres de sa famille parlent l'arabe. L'apprentissage linguistique a donc eu lieu. Au même moment, rien ne prouve que Leïla Sebbar souffre d'un tiraillement entre langue française et arabe d'ordre pathologique ou maladif. Nous pensons que c'est un acte d'écriture qui sous entend un conflit que l'auteure souhaite résoudre en rompant avec la langue arabe :

« Un silence, des silences comme autant d'offrandes d'amour à l'étrangère ? Une amnésie volontaire si absolue peut-elle être généreuse ? Ou bien est-elle soumission au vainqueur, allégeance ? Volonté de ne pas perturber la petite France édiflée en isolant républicain, idéal, par un couple de missionnaires de la laïcité institutrice ? Une fois engagé dans la fondation de cette minuscule cité utopique, mon père a tenu la promesse de l'amour généreux, il n'a pas déserté la maison de France après avoir déserté la maison de la langue de sa mère²⁴⁴ »

Nous remarquons que la distance qui se crée au départ entre les proches du père et la fille se manifeste dans les histoires racontées dans ses écrits, enchâssées, fantasmées et génère ainsi un écrit parsemé de fragments. Il en résulte un texte riche où s'entrecroisent plusieurs formes textuelles ; les fragments de chansons en charabia, que nous citons un peu plus loin, en témoignent. L'auteure est sous l'emprise de ces écrits qu'elle tente de rendre « plus conformes à son désir », ils s'excentrent tel qu'on le remarque dans les phrases suivantes : « Sous le figuier, dans la cour, la cousine sourde-muette nous raconte des histoires, elle rit

²⁴¹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 22-23.

²⁴² N. Huston. et L. Sebbar. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Barrault. 1986.

²⁴³ X. Subha. « La poétique du trauma chez Leïla Sebbar ». Revue TRANS n° 17. 2010. Disponible en ligne www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_xavier%20.htm

²⁴⁴ Sebbar. L. *L'arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 86.

et nous rions avec elle. ²⁴⁵».

Le texte génère ainsi une création hors d'elle en ce sens qu'elle peut soit organiser soit affecter un sujet, un proche dans ses relations avec l'univers, c'est-à-dire être proche ou distant d'un personnage qui a été crucial dans son développement psychomoteur et ce, pendant l'enfance : « Dans les "histoires" qu'il "se raconte", le sujet remet en jeu son histoire réelle dans ce qu'elle a d'inénarrable, et dans les rapports qui la trament avec les objets et avec les autres sujets ²⁴⁶».

Nous découvrons une langue pleine d'images et de vocables empruntés de l'arabe à l'exemple de « elle roule des patates pour la chorba²⁴⁷ » ou encore « il les voit bien depuis l'arrière du camion, les cheveux serrés dans le cardoun²⁴⁸ » et pleins d'autres mots imbriqués adroitement dans le texte. En effet, l'absence d'équivalent sémantique pour certains vocables détermine l'amortissement de l'emprunt dont la traduction ne peut trouver d'équivalent. Ainsi, on peut lire : « Les pèlerins répandent l'eau de Zemzem...²⁴⁹ » ; « La roumia²⁵⁰ ». Ce qui rend problématique toute interaction de la langue française.

Ainsi, le texte nous informe sur une langue qui émerge mécaniquement de l'inconscient de l'auteure et laisse agir un conscient fuyant les interférences linguistiques. C'est justement ce qui échappe à l'auteure, acte à travers lequel elle finit par faire combiner inconsciemment et parfaitement le vernaculaire arabe dans un texte de langue française. Il résulte de cet amalgame la présence d'emprunts syntaxiques et lexicaux. Les deux langues s'influencent mutuellement et donnent naissance quelquefois à un charabia, tel qu'on le lit dans le corpus :

Jema la galeta savavou couman
y a di bour dedan...
(j'aime la galette, savez-vous comment
avec du beurre dedans...)
Ana Cicilia monta ta chab
Lavtoi li man
Ti va ou jarda
Ti couille li flour

²⁴⁵ Sebbar.L. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 106.

²⁴⁶ M. Collot. « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ». *Revue Persée* n°58. 1985.. Disponible en ligne http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1985_num_58_2_1390

²⁴⁷ L.Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Page 121.

²⁴⁸ Idem. Page 85.

²⁴⁹ Ibid. Page 120.

²⁵⁰ L. Sebbar. *L'arabe comme un chant secret*. OP. CIT. Page 25.

Ti mi daltablii
(Anne-Cécile monte à ta chambre
Lave-toi les mains
Tu vas au jardin
Tu cueilles les fleurs
Tu les mets dans le tablier...)²⁵¹.

Le silence énigmatique du père s'interprète comme une charge lourde pour le lecteur et apparaît telle une réticence obsessionnelle pour l'auteure. La narratrice s'engage donc à transmettre les fragments de la langue ancrée dans sa mémoire pour s'apaiser mais surtout pour se décharger plus ou moins de la tentation d'un ancrage dédoublé et élaborer le cercle fermé, c'est-à-dire revenir à la case départ : la langue de l'autre pour l'auteure est impénétrable. Ce conflit obsessionnel ne se rompt et ne voit sa fin que si la narratrice met à nu l'insaisissable. De ce fait, il est détenteur du trauma de Leïla Sebbar et de sa reconstruction de soi à travers le texte. L'écriture met un terme au divorce qui s'est infiltré entre elle et son père. La question se posait constamment quant à l'origine du conflit entre colonisés et colonisateurs : le père n'encouragerait pas l'usage de sa langue natale par ses enfants et donc refusait une acculturation certaine qui allait, selon lui, se produire. Ses enfants sont nés en Algérie, ils croient en ce pays, donc ils doivent sans doute apprendre l'arabe. Mais pour le père c'est là, une façon de protéger ses enfants contre l'ennemi : qui était alors l'ennemi ? Lui ? Arabe instituteur de la langue française ? Les autres ? Sa mère, ses sœurs... arabes, autochtones colonisés ? Il s'agit là d'une écriture de positionnement, le processus de l'écriture de soi pour Leïla Sebbar serait un véritable embrayeur de production littéraire qui vacille entre une écriture prisonnière et une écriture libératrice.

De même pour la fiction, la langue de l'auteure est exprimée d'emblée dans une écriture d'emprunts qui vient s'emboîter dans la plupart de ses œuvres. Les textes en question s'inscrivent dans un croisement de langues au même titre qu'un croisement d'écritures. Lorsque l'auteure recourt à l'emprunt impliquant tout un axe référentiel, elle offre à chaque situation d'emprunt certaines atmosphères spécifiques à la société fictive. Elle désigne de la sorte un particularisme culturel qui met en jeu l'écriture et le réseau des langues parlées :

« Déjà dans mes textes plus anciens, et dès le titre, il est question de la parole [...] Ce que vous vous entendez quand vous me lisez, cette parole qui m'échappe derrière la narration [...] Sans que

²⁵¹ Ibid. Page 109.

je le veuille, et sans que je le sache, une autre parole est là²⁵² ».

Dans ce contexte, la narration et l'écriture subissent un foisonnement de mots et d'images qui rendent compte d'une esthétique protéiforme. Certains vocables empruntés à la langue arabe sont greffés à l'intérieur des récits dans le but d'enchevêtrer le discours. Or, l'absence d'équivalent sémantique pour certains vocables détermine l'amortissement de l'emprunt sans pour autant se soucier de la traduction à l'exemple du mot « fouta²⁵³ » un mot introduit dans la nomenclature de l'auteure ou encore l'emprunt du mot canoun²⁵⁴ dont fait référence la narratrice. Le texte dépasse donc les limites du lexique français (le mot canoun n'est nullement dans le dictionnaire français) pour s'enraciner dans la culture Maghrébine : « Au quarantième jour, la servante a jeté sur la braise du canoun en même temps que la myrrhe qui parfume le linceul, les photographies...²⁵⁵ »

La manipulation de la langue œuvre dans *SF* à la remise en question de l'oralité dans le sens où le référent demeure une matière productrice de signification. L'arabe dialectal a aussi son rôle dans la langue parlée, il révèle le pouvoir de l'emprunt du français dans le dialecte arabe ; l'auteure laisse à croire que les parties de l'oralité sont des bribes de paroles émises en arabe mais qui ont été traduites.

La parole pour Leïla Sebbar ne se fait pas sous l'angle de la revendication, mais selon une liberté de soi d'abord. Dans *La fille des collines*, la parole est très liée au parcours personnel des héroïnes, la mère veut que sa fille trouve son bonheur et son épanouissement dans le sport, chose qui l'empêcherait de la discipliner : « Elle n'apprendrait jamais ce qu'une fille doit savoir pour tenir une maison debout, comme sa mère et la mère de sa mère jusqu'à la première Hawa... Ève.²⁵⁶ »

Dans l'émotion de l'oralité du texte, notamment de la phrase sus-énoncée, on remarque une double mention d'un seul mot en deux langues différentes [Hawa... Ève] qui s'entrechoquent dans un discours à propos de la culture musulmane. En effet, dans la même phrase, les mots expriment une analogie, Eve est nommée Hawa en arabe. Leïla Sebbar précise que son écriture vise une liberté qui va au delà des contraintes imposées²⁵⁷.

²⁵² Entretien avec Leïla Sebbar. *France- Algérie, mémoires croisées*. Dossier du numéro de Citrouille paru en mars 2003 in <http://www.citrouille.net/algerie/Sebbar.htm>

²⁵³ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 16.

²⁵⁴ Une sorte de récipient fabriqué en argile pour faire répandre des odeurs et parfumer les maisons.

²⁵⁵ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 32.

²⁵⁶ Idem. Page 74.

²⁵⁷ Dans un article publié sur Internet, Leïla Sebbar répond à un journaliste : « *Je veux faire entendre une voix, une voix qui marche du côté du désir, du plaisir et de l'amour. Une voix de liberté sans contrôle tribal, communautaire, patriarcal...* » in <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-986813.html>

Plus loin encore, l'emprunt des mots arabes va au delà de l'axe synchronique et de tout déterminisme. L'auteure, en invoquant le mot « hijeb » au milieu de son discours, confronte la pesanteur des traditions à l'ouverture des esprits. « Un hijeb la protège jusqu'au-dedans de son cerveau, séparant la bonne mémoire de la mauvaise mémoire. ²⁵⁸» Leïla Sebbar s'incarne presque dans ce personnage car, comme elle, Yesmine vit dans une « citadelle » fermée. Le recours à l'amalgame de plusieurs langues dans un seul contexte linguistique est vu chez Jean Déjeux tel une subversion :

« La langue maternelle est à l'œuvre dans la langue étrangère [...] travail paraissant parfois comme une perturbation ou comme une subversion de la langue française indiquant un processus de traduction (conscient ou inconscient) d'une langue à l'autre ²⁵⁹».

Compte-tenu des mots empruntés, la subsistance de deux langues différentes rend possible des visions synoptiques de la figure de l'opposition scripturale et thématique (deux cultures qui se croisent) celle du Maghreb et celle de l'Occident. A ce propos, dans un travail sur l'écriture de Mohammed Dib, Najet Khedda pense que l'amalgame entre la langue arabe à la langue française relève d'un ancrage idéologique : « [...] ce jeu contradictoire d'adhésion et de distance à l'égard de la langue de travail, en tant que système, signale bien la posture particulière de l'œuvre [...] qui se tient à la fois dans et hors système ²⁶⁰».

Nous posons que le fonctionnement du texte se réalise en adoptant des termes exotiques empruntés traduisant la déchirure du texte Sebbarien. Ces phrases annoncent le refus catégorique de la langue de l'autre et affirment leur emprise sur l'auteure. Cette écriture parsemée d'emprunts à l'arabe et au français retient notre attention du fait que ces mots sont ou seraient étrangers pour le lecteur mais pas nécessairement pour Leïla Sebbar. Le plus souvent, ils sont acclimatés de manière à ce qu'ils ne subvertissent à aucun moment l'ordre syntaxique des phrases. On découvre un processus d'intégration/ rejet. Les séquences dans lesquelles ce processus prolifère sont autant de lieux où se déploient des révélations sur son vécu grâce ou malgré l'auteure. Nous comprenons par là, le pourquoi de la négation récurrente dans les titres des chapitres du récit autobiographique.

1.2. Le rejet linguistique

Dans le présent travail, nous entendons par rejet linguistique l'acte par lequel l'auteure nie réfute et récuse un fait dans un espace et un temps donnés. Nous éclairons notre

²⁵⁸ L.Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 88.

²⁵⁹ J. Dejeux. *La littérature maghrébine d'expression française*. PUF. Coll. *Que sais je*. 1992. Page 106.

²⁶⁰ N. Khadda. *Mohamed Dib, Cette intempestive voix recluse*. Edisud, 2003. Page 123.

réflexion par l'emploi fréquent de la négation qui émaille la narration pour désigner une réalité concrète et insister sur l'étendue d'un code énonciatif et lexical différents du code général utilisé.

La pratique de la négation fait écho dans la plupart des écrits de l'auteure. Si nous nous référons à *SF* par exemple ou à *L'HV*, la négation n'a pas la même valeur significative. La négation constitue le point culminant duquel se dégage un aspect variable fonctionnel qui ne se contente pas d'introduire une valeur négative. A travers le récit, la négation trahit le discours, d'abord par la logique des valeurs : la négation peut introduire soit la valeur descriptive, la valeur polémique, ou la valeur métalinguistique. Dans le cas de *JPLP* la plupart des séquences s'anatomisent par la négation à impulsion polémique²⁶¹, qui permet de contester un avis émis précédemment, tout en certifiant une affirmation antérieure.

Dans le cas de *SF*, la plupart des séquences s'anatomisent par la négation à impulsion négative, où l'énoncé inclut une valeur réfutative dont l'objectif est de contester un énoncé émis précédemment. Les histoires sont de cette manière caractérisées par les entraves que s'attirent les personnages. Et les textes ne se tissent donc qu'à partir des séries d'action dont le refus est la première action entreprise par les protagonistes et produites par l'acte de la négation. Dans *La fille au hijeb* on retrouve ce genre d'écriture qui semble être volontairement amortie par l'auteure, où l'auxiliaire de négation se voit nettement disparaître : « Oui, mais la télévision, c'est pas le cinéma...²⁶² ». Cet énoncé se donne à voir comme une représentation de l'oralité. A l'oral, il arrive souvent que certaines personnes suppriment un élément de la négation par effet de popularisation du langage. Dans *La fille au hijeb*, la visite de l'assistante sociale chez la mère de *Yasmine* suscite une situation d'échange entre la mère illettrée et l'assistante à l'esprit ouvert aux cultures et au délassement. Dans cette situation d'énonciation le dialogue suscite un langage familier qui ne prend pas en compte le registre de la langue. Ainsi, le refus catégorique de la mère s'exprime par une inattention; l'émission de son langage se centre plutôt et particulièrement sur ce qu'elle doit garder comme traditions au détriment de l'avenir de *Yasmine*. Ceci témoigne en fait d'une opposition de deux systèmes de valeurs, de deux

²⁶¹ La négation polémique correspond à la négation polyphonique : dans ce cas l'opposition n'est pas entre locuteurs mais entre le locuteur de l'énoncé négatif et l'énonciateur qu'il met en scène. Dans « Propriétés logiques, sémantiques et pragmatiques de la négation » de Jacques Moeschler dans « Dire et contredire : pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation ». 1982. Page 30. Disponible en ligne sur :

https://www.academia.edu/614308/Dire_et_contredire_pragmatique_de_la_n%C3%A9gation_et_acte_de_r%C3%A9futation_dans_la_conversation

²⁶² L. Sebbar. *Sept Filles*. Op. cit. Page 83.

cultures différentes :

« Il faut la laisser vivre comme les filles de son âge. » « Ma fille regarde ce qu'elle veut à la télévision, son père ne surveille pas. » « Oui, mais la télévision, c'est pas le cinéma, les discussions avec les jeunes... » « Ma fille va pas dans la rue... » « Elle ne vous demande pas de sortir un peu, de temps en temps ? » « Non. Elle est contente comme ça. ²⁶³»

Dans cette séquence de la nouvelle le « ne » exprime la négation. Il est clairement amputé du langage du locuteur. En fait, ceci établit la subjectivité que le locuteur met en acte d'énonciation. Dans la réplique de *Nadia*, héroïne de *La fille en prison*, on voit se dégager une trace concrète du langage oral : « J'en ai pas de fiancé ²⁶⁴ ». Le locuteur replace *le discordancier* 'ne' par l'adverbe 'en' qui exprime dans la même phrase une figure de répétition. Le « en » peut s'employer comme adverbe de lieu comme il peut être usité comme un pronom personnel. Dans la phrase sus énoncée le « en » remplace logiquement le complément d'objet direct « fiancé ». Or, *Nadia* emploie une forme double du complément d'objet direct, c'est-à-dire qu'elle avance une répétition dans son langage : « je n'ai pas de fiancé » est la phrase correcte syntaxiquement.

Dans ce contexte, nous constatons que l'oralité s'imbrique du discours entrepris par deux interlocuteurs. Jean Milly affirme dans son ouvrage intitulé *La poétique des textes* que :

« La suppression générale du « ne » dans les négations est un moyen syntaxique et que « des faits discursifs (portant sur le niveau supérieur de la phrase) interviennent également comme le récit par accumulation, la forme répétitive des phrases (pronom sujet verbe) à l'imparfait_ complément) leur brièveté, les points de suspension (marques d'interruption brusque). ²⁶⁵»

La proportion de la négation tient en fait une étroite relation avec l'univers sémantique de l'œuvre parce que la particule du « ne » exprime plus qu'il en est sous l'angle syntaxique : elle exhale un manque à l'identification du personnage. Le « ne » n'est radié du langage parlé que lorsqu'il s'agit d'une construction de soi ou d'une déconstruction d'un passé révolu. La mémoire se révèle dans cette optique le fil conducteur à la parole à travers laquelle les personnages cherchent à se construire.

L'approche grammaticale de la négation permet d'apporter quelques éléments de réflexion sur le type de relation qu'entretiennent le discours de l'auteure et le fonctionnement de la narration. Lorsqu'on répertorie les titres des chapitres du récit autobiographique *JPLP*, on

²⁶³ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op. cit. Page 82-83.

²⁶⁴ Idem. Page 95.

²⁶⁵ J. Milly. *Poétique des textes*. France. Editions Nathan. 1992 .Page 94.

se rend compte que la négation est une constante du discours de l'auteure :

-Je ne parle pas la langue de mon père ; -Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère ; -Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima ; - Mon père ne m'as pas appris la langue des femmes de son peuple ; - Je n'ai pas appris la langue de mon père ; - Je ne parle pas langue des sœurs de mon père ; - Je n'apprendrai pas la langue de mon père.

Cette négation est renforcée dans *L'ACS*, par un retour au doute introduit par la particule « si » tel que nous le constatons dans l'ensemble des titres des volets :

Si je parle la langue de ma mère ; Si je ne parle pas la langue de ma mère ; Le corps de mon père dans la langue de ma mère ; Les mères du peuple de mon père dans la langue de la France ; Le silence de la langue de mon père, l'arabe ; Le retour de l'absente ; Entendre l'arabe comme un chante sacré ; J'écris la langue arabe étrangère dans la maison, Dieu étranger dans la maison ; J'écris l'Arabe imaginaire, mon père.

Nous constatons par là que l'écriture de Leïla Sebbar est itérative. Il y a deux sortes de répétitions : la première à l'échelle syntaxique et les répétitions phrastiques qui marquent formellement le texte ; la deuxième à l'échelle fictive que met en relief non seulement la fréquence des évènements au niveau de tout un récit mais aussi la vraisemblance de faits fictifs. C'est pour cette raison que la proportion de la négation entretient en fait une étroite relation avec l'univers sémantique de l'œuvre. L'auteure met l'accent sur la réitération du système corrélatif constitué des deux éléments : le discordancier 'ne' et le forclusif 'pas' dans le but d'investir progressivement le corps narratif. La négation intervient ainsi dans tous les titres des chapitres, marque son annulation et dans le dernier confirme une affirmation indiquée par le futur. Ce processus annonce l'ouverture à une vie renouvelée donc manifeste qui nous informe sur son mouvement de pensée dans le texte. Ceci laisse échapper une dimension mythobiographique -selon les termes de Michel Collot²⁶⁶- qui reflète l'histoire personnelle de l'auteure autour de sa langue mère le français et la langue de l'autre, l'arabe.

Nous considérons ces récits comme une démarche parmi tant d'autres restituées à travers la mémoire de l'auteure sous forme de saccades successives, tantôt manifestées tantôt réfutées par des codes énonciatifs bien distincts. Il était question de faire des choix entre écriture et silence, à travers lesquels s'esquisse « une mémoire qui à la fois amplifie

²⁶⁶ M. Collot. « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ». Op.cit. Page 75- 90.

et fait contrepoids au présent²⁶⁷ ».

1.3. Les blancs inter-mots

Leïla Sebbar fonde toute sa réflexion sur le langage, les signes et leurs représentations. En effet, le passage typographique est producteur d'espaces par le biais des phrases isolées entre les blancs, et les paragraphes espacés. Jean-Yves Tadié pense que ces irrégularités typographiques ne sont propres qu'aux textes poétiques, or, dans *SF* : « Il est le lien où se distribuent simultanément les signes, où se lisent les relations achroniques : la pensée a besoin de métaphores spatiales²⁶⁸ ».

Le signe en question désigne l'espace blanc servant à séparer les signes linguistiques ou paragraphes. Il est à noter que les blancs de mise en texte relevant de la linéarité sont deux types : les blancs « intra-linéaires » appelés aussi « les blancs inter-mots » et désignent le blanc servant à diviser la chaîne des mots. Ce type de blanc peut également servir à organiser une chaîne de mots restreinte à l'exemple du texte poétique. Le second type de blanc s'appelle « l'interlinéaire ». Il divise la prose en parts, chapitres ou volets. Dans le corpus en question, le type de blanc d'écriture utilisé est le « blanc inter-mots ». Par cet effet d'espacement, la monotonie des ressemblances au niveau de la forme est rompue. L'isolation des unités phrastiques reconstruit le récit de façon à ce qu'elles prennent sens et se forment isolément du reste du récit, une phrase dans la nouvelle résume toute une séquence du roman. Le blanc du texte peut se déceler sous différentes manières et revêtir des significations diverses qui mettent en scène des intentions allant de l'ellipse, à la marque de silence passant par la pause à la mouvance du texte discontinu. Force est de constater que cette utilisation volontaire de blanc témoigne d'une étape culminante du processus scriptural chez l'auteure. Il exprime le possible à dire ou à écrire voire même l'indicible marquant l'interruption d'une écriture puisqu'il fragmente l'unité significative et thématique du texte. Le blanc de mise en texte est très présent dans les textes en question. Il est omniprésent d'autant plus qu'il offre un espace considéré comme un moyen de dépassement qui interprète un silence.

Dans *La fille au pataugas* du recueil *SF*, à l'épisode où la mère rentre au bain, le narrateur explique que le lieu de rencontre des pensées et des rumeurs avec la mémoire est parasité, la rapidité des événements et de leur circulation au sein du groupe de femmes crée une

²⁶⁷ L. Gauvin. *La fabrique de la langue*. Seuil. 2004. Page 331.

²⁶⁸ Idem. Page 47.

sorte de distance de la mère et des autres femmes dans le bain : ce qui accentue sa préoccupation. Cette distance est justement imagée et traduite à travers le blanc du texte : « Les mots arrivent à elle. »²⁶⁹

Dans *IA*, les blancs revêtent un caractère significatif, le blanc dans l'espace textuel désigne un temps mort dans l'espace narratif tel qu'on le lit dans le passage parlant de la mort de la jument d'Isabelle Eberhardt qui est précédé et suivi d'un blanc de texte : « C'était à El Oued²⁷⁰ ». Le même épisode de la mort est marqué par un blanc de texte : « Elle meurt à Aïn Sefra²⁷¹ ». Nous décelons dans ces derniers passages, la portée pluri-sensorielle que peut exprimer le silence voire le blanc de mise en texte.

Nous relevons dans le même recueil un autre type de blanc de mise en texte très présent qui est le blanc interlinéaire indiquant les illustrations iconographiques parsemées entre les chapitres. Le blanc de texte dans *L'ACS* prend une autre connotation. Il ne désigne plus le silence ou le mot manquant que l'auteure aurait hésité à rajouter mais bien au contraire une confirmation de filiation : « Je suis ce barbare. Je suis illettrée. Et je ne le sais pas.²⁷² ». Elle insiste sur sa position d'appartenance à la tribu de son père, tel qu'on le lit dans le passage qui devance le blanc :

« Parler ainsi des femmes de la famille de mon père qu'un lecteur attentif de Ténés pourrait identifier, c'est contrevenir à la loi de la pudeur musulmane, c'est se conduire en barbare ignorant des rites et des codes d'une civilisation, séculaire, c'est porter atteinte à la dignité d'une famille et de ses femmes²⁷³ ».

Comme l'esthétique est un moyen scriptural de recours à la transmission de message oral, le blanc l'est également. Par un temps, le blanc d'écriture serait la trace d'une absence ou une ellipse, un silence, par d'autres, il exprime une affirmation ou un constat. L'espace textuel chez l'auteure produit un parcours dynamique dès lors que les signes forment une représentation par les blancs laissés irrégulièrement dans les textes, un parcours qui n'est pas pareillement pris en charge par la narration.

1.4. L'italique comme relief typographique

L'italique est un procédé de mise en relief de mots et de syntagmes qui sont d'origine

²⁶⁹ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 50.

²⁷⁰ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 72.

²⁷¹ Idem. Page 81.

²⁷² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op. cit. Page 109.

²⁷³ Ibidem.

étrangère au discours. Cela s'applique à des titres d'ouvrages, des citations, des noms propres des dédicaces comme il peut s'appliquer à des mots, des locutions ou expressions en langue étrangère.

Nous essayerons de comprendre comment l'auteure, au répertoire pluriculturel, s'obstine à la possession d'une entité culturelle unique, trahie dans ses textes, par la force de l'inconscience ? Nous voudrions démontrer également que certains textes de l'auteure sont soumis à un mouvement : allant du texte saccadé par les italiques à un texte « purifié ²⁷⁴ ». L'enjeu de ce mouvement est de marquer une étape essentielle dans la pratique scripturale de l'auteure, saisie des manifestations les plus révélatrices.

La nécessité de ce procédé est un vecteur d'acception d'une culture maghrébine qui émerge dans le mouvement du code oral et qui remet en cause le travail de l'énonciation par la multiplicité des voix. Les mots en italiques se présentent à première vue, soit comme un emprunt soit comme une évocation référentielle s'inscrivant dans un contexte intertextuel. Ceci dit que ces passages en italiques convoquent l'interaction avec d'autres textes, d'autres mots qui s'inscrivent sans doute dans la mémoire orale culturelle et littéraire de l'auteure.

On essaye donc d'observer ce mode typographique qui est entendu comme : « un caractère d'imprimerie penché vers la droite, adopté, à l'initiative d'Alde Manuce, vers 1500 » selon la définition de l'encyclopédie Larousse de 2008. Un caractère qui s'avère pertinent pour la progression thématique et fictive de l'auteure.

En effet, la reconstruction fictive opérée par l'emprunt et marquée pleinement par l'italique a pour fonction la forme stylistique de : l'emphase, qui est une reconduction vers une langue d'emprunt afin de suppléer les manques ou l'absence d'équivalent sémantique et d'insister et renforcer au même moment l'image d'une langue adoptive.

Cette combinaison ou agencement des mots exprime l'importance d'une restriction, profondément présente chez l'auteure. Les mots tel que « hijeb ²⁷⁵ », « fouta ²⁷⁶ », « cardoun ²⁷⁷ », « soltani ²⁷⁸ » etc. connotent la résistance de l'auteure devant la force pulsionnelle qui l'engage à utiliser inconsciemment les mots étrangers, qui sont habilement

²⁷⁴ Cf. *L'arabe comme un chant secret*. Op.cit.

²⁷⁵ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 85.

²⁷⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit.. Page 56.

²⁷⁷ Idem. Page 85.

²⁷⁸ Ibid. Page 89.

employés et homogènes quant à leur contexte.

Les « italiques » expriment des mots qui échappent à une écriture compulsive, dans laquelle l'aventure scripturale manifeste une volonté de produire un sentiment de reconnaissance à une langue autre qui comble les carences. Par là, l'auteure tente de réhabiliter la langue à l'écrit par les affectes de l'italique, ce qui traduit d'emblée une sorte de cohabitation de deux corps parce que le texte manifeste le besoin d'une langue autre pour mieux exprimer la culture qui a imprégné l'auteure. Les italiques interprètent une conciliation de langues amortissant une opposition entre deux pôles qui se manifestent dans une insistance d'ordre graphique. La mise en scène de la langue arabe dialectale a un intérêt significatif vu que, dans ces textes, s'entrecoupent deux cultures qui concordent avec deux langues de sorte qu'une culture traditionnelle n'existe que par rapport à une langue unique du pays. D'autres mots se greffent au texte avec souplesse, sans italique, ceux-là, constituent justement le glissement de l'auteure la pénétrant dans un contre-sens à l'exemple du mot « chitan²⁷⁹ » qui n'est pas écrit en italique.

La construction de certains mots en italique renforce la tentative de donner voix à l'écriture par la production de la parole. L'en prend pour exemple le charabia qui est fréquent dans les textes de Leïla Sebbar tel quel « *Dar la sourette*²⁸⁰ » ; « *La bianderie*²⁸¹ » ; « le bidon²⁸² » ; « *djellabah*²⁸³ » ; « *roumia et roumiettes*²⁸⁴ ». Dans *SF* par exemple, la forme poético-scripturale du langage a lieu de mettre en œuvre la spontanéité de l'art oral ou la métaphore se prête aux louanges, flatteries et l'attirance physique du corps féminin:

*« Sa salive je l'ai goûtée
C'est le sucre des raisins secs,
Ou le miel des abeilles...
Sa gorge ressemble à la pêche
Qu'on voit mûrir sur l'arbre,
Ses épaules à l'ivoire poli. »²⁸⁵*

L'utilisation de l'italique est également présente dans *IA*, se rapportant au signifié du mot, tel qu'on le remarque dans le passage suivant :

²⁷⁹ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 71.

²⁸⁰ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 110.

²⁸¹ Idem. Page 44.

²⁸² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 37.

²⁸³ Idem. Page 36.

²⁸⁴ Ibid. Page 64.

²⁸⁵ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 19.

« Ami, pleure sur moi, pleure sur l'exilé ! Quand j'ai quitté mon douar, Embarka est sortie... Elle a couvert sa tête de poussière en signe de deuil. Pourtant chacun suit sa destinée, et je suis parti, et j'ai pris la route du Sud...

Quarante jours et quarante nuits, j'ai pleuré... Je reverrai Embarka ou je mourrai. ²⁸⁶».

Leïla Sebbar recourt abondamment à l'italique pour se désengager des propos rapportés dans une langue qui reste pour elle étrangère et se placer ainsi dans une position extérieure. L'italique suggère la mise en relief d'une langue « sacrée », la langue de « l'autre », ce qui amplifie la distance existante entre l'écrivain et son texte.

1.5. La parole silencieuse

Parallèlement à la pause narrative introduite en tant que rupture d'énonciation et qui correspond à la technique de la description on retrouve la pause typographique. Dans un rythme haletant, Leïla Sebbar privilégie une écriture brève ponctuée par des phrases courtes, à moitié terminées. A vrai dire, la plupart des textes de Leïla Sebbar appréhendent l'évolution fictionnelle du récit à travers la dynamique interdiscursive qui s'impose dès lors que l'entaille majeure des textes est la marque d'un manque, d'un besoin senti par le lecteur et qui suscite une interprétation. Cette technique dérouté le lecteur non averti mais sollicite en même temps son imagination quant à la structure plurielle du texte.

Il ne va pas sans dire que dans *SF* comme dans *HV* ou *JPLP*, les premières marques concrètes de l'oralité se déploient d'abord sur l'angle typographique. Les points de suspension ne marquent pas uniquement une interruption ou un inachèvement, elles peuvent référer à une pause – prenant en large partie le contexte de l'oralité – comme elles peuvent renvoyer à une ellipse.

Dans *La fille de la maison close*, à titre d'exemple, les points de suspension prennent une envergure plus large que dans les autres récits de *SF* parce qu'elles sont abordées différemment et opèrent à des interprétations multiples. Elles mentionnent d'abord l'indécision, l'hésitation ou la réticence, ainsi dans le passage suivant : « Allez me la chercher, dépêchez vous, j'ai besoin d'elle, on est en retard... Si elle n'est pas là dans cinq minutes... ». ²⁸⁷

Une phrase interrompue indique dans le passage que la personne qui parle ralentit, s'arrête

²⁸⁶ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 53.

²⁸⁷ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 13.

puis reprend son propos. Ce qui fait à la fois les marques de fuite et les marques de densité du texte. Dans d'autres cas, les points de suspension indiquent un prolongement de la pensée mais qui reste inexprimé en la présence des points de suspension : « Pas plus tard qu'hier... Ambassadeurs, beys, gouverneurs... tous les dignitaires de ce pays et au-delà... Ma maison est le palais des Mille et Une Nuits, on le dit, on le répète, et c'est vrai ²⁸⁸ ». Ce sont donc ces marques typographiques qui permettent à la narratrice la reprise de la parole avec un soutien de la mémoire d'un passé révolu. Plus loin encore, la juxtaposition du texte avec les pauses typographiques désigne plus une insistance de l'auteure sur la progression d'une discontinuité que sur un effet d'intonation : « Les femmes reviendront vers moi, pour elle. Une sorte de sainte... Je divague... ²⁸⁹ ». Parfois, le locuteur interrompt son discours par contrainte de laisser son interlocuteur parler :

« Oui, mais la télévision, c'est pas le cinéma, les discussions avec les jeunes... » « Ma fille ne va pas dans la rue... » « Elle ne vous demande pas de sortir un peu, de temps en temps ? » « Non. Elle est contente comme ça. » « Vous êtes sûre ? » « Je suis sûre et certaine, je vous l'ai dit... La voilà, c'est elle ». ²⁹⁰

En effet, dans le cadre de l'oralité et de la langue spontanée, les points de suspensions renvoient à un égarement, voire à une atomisation de la pensée cherchant le mot adéquat pour l'énoncé : « Les lettres... Au début elle a reçu deux lettres par mois, écrites par le frère aîné sous la dictée du père. » ²⁹¹

La fréquence de la pause typographique se pose d'une manière emblématique dans le discours des narrateurs et installe une constante incommodité chez le lecteur parce qu'elle stoppe une progression continue du discours, ce qui engendre une sorte d'intermittence dans le corps écrit. A vrai dire, le texte de Leïla Sebbar connaît, par le biais de ces irrégularités sémantiques / typographiques, une sorte de mouvance où le texte produit des entailles à analyser.

On ne peut passer, dans cette partie, sans jeter un coup d'œil sur la fréquence des points de suspension présente dans le texte. Ils expriment d'infinis actes de paroles, ils témoignent de l'enjeu de l'oralité dans les textes de l'auteure. Ce qui laisse à penser que la typographie est un exercice vivant de la langue qui atteste d'un besoin de la reconstitution de soi à travers l'oralité. La pause typographique marque une interruption dans la continuité

²⁸⁸ Idem, Page 14.

²⁸⁹ Ibid. Page 41.

²⁹⁰ Ibid. Page 83

²⁹¹ Ibid. Page 94.

discursive. La pause typographique revêt quelques fois des caractères problématiques quant à la pensée exacte du personnage. L'héroïne dans la nouvelle *HV*, ou la pause occupe une place prépondérante, se demande quelle relation entretient-elle avec son père : « Je voyais les filles de l'école avec leur père, des pères prenaient la main de leur fille, ils marchaient ensemble en bavardant, parfois ils riaient. Moi, mon père...C'est quoi un père ?²⁹² ». La valeur de la pause se mue en un signe, se substituant aux deux points qui introduisent sur le plan stylistique et sémantique l'explication ou encore le retour vers la pensée précédente pour rectifier ou y ajouter des précisions qui sont aux yeux du narrateur importantes :

« Mon père n'aura jamais su que le silence de sa langue, dans la maison de la Française, se muait en mots de l'enfer, la porte franchie, et que ses filles seraient asphyxiées, étourdies par la violence répétée du verbe arabe, le verbe du sexe...Je dis, j'écris « ses filles », je devrais écrire plutôt : moi, asphyxiée, étourdie...J'ai déjà signalé notre silence sur cette scène de la rue quotidienne, furieuse, où le dedans du corps vacille, celui de mes sœur ? Je ne le saurai pas, je connais la sournoiserie du silence, qui simule l'oubli avec elle constance...et la dénégation répétée qui fait douter de sa propre mémoire²⁹³. »

Le travail sur la matérialité de la langue et les jeux sur les signes, permet non seulement l'évasion de l'imaginaire de lecteur mais aussi trace une sorte de dynamique de la parole dans l'espace textuel. L'écriture de Leïla Sebbar transgresse les frontières du style unique pour mettre en place, à l'instar des points de suspension, de pauses, parenthèses et superpositions des paroles émises, interrompues qui s'entrechoquent avec le parcours fictif et autobiographique. Elle rend un procès dynamique à la parole et donne lieu à un tissage textuel fragmenté.

1.6. La mise à distance de la parole

La ponctuation du recueil se voit nettement différer du texte traditionnel, notamment par l'emplacement des guillemets. Ces derniers ont une fonction fondamentale au sein du discours littéraire : ils encadrent les citations, les expressions isolées, les discours rapportés, extraits d'ouvrages, des dialogues, comme ils peuvent renvoyer à une modalisation autonymique²⁹⁴ qui caractérise le texte typographiquement sans brouiller la

²⁹² L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit Page 10.

²⁹³ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 42.

²⁹⁴ « Celle-ci ne se limite pas aux mots entre guillemets mais recouvre l'ensemble des procédés par lesquels

syntaxe de l'énoncé. Cela signifie que chaque caractère typographique peut encadrer une valeur de façon à porter un intérêt particulier sur l'écriture élaborée par l'auteure. L'action de mettre un mot entre guillemets introduit une discontinuité dans le fil du discours. L'élément linguistique ainsi isolé constitue un fragment d'une parole autre. Ce sont des « paroles tenues à distance²⁹⁵ » selon les dires de Jacqueline Authier :

« Ce guillemet est la trace d'une opération métalinguistique locale de prise à distance : un mot, dans le cours du discours est désigné à l'attention du récepteur, comme l'objet, *le lieu d'une suspension de prise en charge* – de celle qui fonctionne normalement pour les autres mots. Cette suspension de prise en charge détermine une sorte de creux à combler par une interprétation, « un appel de glose » si l'on veut, glose qui s'explique parfois, qui demeure le plus souvent implicite.²⁹⁶ »

Les guillemets ont pour toute première caractéristique d'autoriser la mise en discours d'un mot ou d'une expression en tant que mention ou dans son plein emploi avec sa valeur d'usage.

L'usage des guillemets chez Leïla Sebbar, revêt une valeur critique et sociale. Comment ? Critique parce que c'est une manière de désolidariser le discours manifestant une attitude scripturale locale²⁹⁷ voire une mise en question du caractère approprié du mot guillemeté tel qu'on le lit: « Kassamane...Nous jurons par les montagnes hautes...et le sang pur...morts et vivants, nous nous sommes révoltés, et nous avons juré de faire vivre l'Algérie²⁹⁸ ». L'auteure emploie les guillemets pour marquer le bon usage du mot « Kassamane » dans son ensemble discursif. Sociale parce qu'avec l'emploi des guillemets, le locuteur se démarque et se singularise socialement par son parler des usages que lui impose notamment le contexte d'énonciation. Ces derniers ont une fonction fondamentale au sein du discours littéraire : ils encadrent les citations, les expressions isolées voire même les discours rapportés comme ils peuvent renvoyer à une modalisation autonymique qui caractérise le texte typographiquement sans brouiller la syntaxe de l'énoncé. Cela signifie que chaque caractère typographique peut encadrer une valeur de façon à porter un intérêt particulier sur l'écriture élaborée par l'auteure.

l'énonciateur dédouble en quelque sorte son discours pour commenter sa propre parole en train de se faire [...] la modalisation autonymique concerne une grande variété de catégories et de constructions : « en quelque sorte », « si je peux dire »... « D. Maingueneau. Analyser les textes de communication. Op.cit. Page 136.

²⁹⁵ J. Authier-Revuz. « paroles tenues à distance ». B. Conein et Alii. (dir.) *Matérialités discursives*. PUL. 1981. Page 127.

²⁹⁶ Idem. Page 128.

²⁹⁷ Ibid. Page 121.

²⁹⁸ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 26.

Leïla Sebbar met en œuvre une parole sous surveillance et sous contrôle qui s'oppose normalement à une parole livrée à elle-même appelée par Authier « l'anti-lapsus ». Cependant, elle œuvre en faille dans certaines nouvelles à l'exemple de *La fille de la maison close* où se voit nettement une ponctuation partielle à usage incomplet. On remarque qu'au-delà de points respectés et les alinéas conservés, les guillemets dérogent nettement à la règle conventionnelle de la ponctuation :

« J'en ai dressé de plus difficiles, je les compte plus, depuis des années. On sait que je dirige cette maison d'une main d'homme, qui ne le sait pas dans le quartier (le plus beau d'Alger), dans la ville et l'Afrique du Nord toute entière ? Peut être même, non, pas peut-être, j'en suis sûre, outre-mer, l'Europe et jusqu'à la Turquie. Ma maison est réputée, on me le dit, j'en ai la preuve. Pas plus tard qu'hier... Ambassadeurs, beys, gouverneurs... tous les dignitaires de ce pays et au-delà... Ma maison est le palais des Mille et Une Nuits, on le dit, on le répète, et c'est vrai. ²⁹⁹

L'auteure ampute une partie des guillemets contrevenant ainsi l'espace textuel. Ceci se présente comme une sorte de contre courant du discours ou du dialogue rapporté. Les passages des guillemets comprennent un jeu graphique qui participe à la restitution dynamique de la parole de l'autre au même titre du dialogue dans l'ensemble de la narration de sorte que les signes typographiques sont violés. Aux yeux de Dominique Maingueneau, l'interprétation des guillemets devrait être élaborée à partir d'une représentation de l'univers textuel qui tient compte du contexte et du genre de discours :

« L'énonciateur qui use des guillemets, consciemment ou non, doit se construire une certaine représentation de ses lecteurs pour anticiper leurs capacités de déchiffrement : il placera des guillemets là où il présume qu'on attend de lui (ou qu'on n'attend pas s'il veut créer un choc, surprendre). ³⁰⁰»

Dans ce contexte, l'explication de l'usage des guillemets chez l'auteure subvertit la parole mère en mettant à distance le lecteur. C'est aussi la marque d'une démarcation culturelle :

« Le guillemet se fait « sur le bord » d'un discours c'est-à-dire qu'il marque la rencontre avec un discours autre. Il est un balisage de cette zone de démarcation au moyen de laquelle, par un travail sur ses bords, un discours se constitue par rapport à un extérieur. Ce bord est à la fois révélateur et indispensable : suivre le piquetage des mots guillemetés d'un discours c'est suivre la zone frontière de ce par rapport à quoi il est essentiel pour lui de se démarquer... ³⁰¹»

²⁹⁹ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 13-14.

³⁰⁰ Idem. Page 140.

³⁰¹ J. Authier-Revuz. Op.cit Page 135.

Nous voyons dans l'usage très particulier de l'auteure des guillemets, une résistance à la pression du discours dominant où il met le discours de l'autre à distance sans arrêt. L'auteure se sent donc environnée de mots qui trahissent sa propre réalité et se retrouve par ricochet en situation d'assiéger des mots et étouffer une parole autre entre les guillemets.

2. La xénoglossie/xénographie comme procédé de restitution mémorielle

Le terme de xénoglossie fût inventé par Charles Robert Richet vers 1870 et désigne la faculté présentée par un médium de parler mais aussi de lire et d'écrire dans une langue existante mais inconnue de lui à l'état de veille : « Il faut faire rentrer dans le groupe des phénomènes cryptesthésiques le parler en une langue inconnue (ce que j'ai appelé *xénoglossie*) (compréhension, lecture, écriture, prononciation d'une langue qu'on n'a pas apprise)³⁰² ». Charles Robert Richet³⁰³ explique que certains états d'hypnose ou de transe peuvent provoquer une régression et la résurgence de souvenirs anciens profondément enfouis dans le subconscient. Elle est involontaire et peut résulter d'une pathologie ou d'une forme de pensée brouillonne et désorganisée ou volontaire dans une démarche oulipienne, surréaliste ou parfois même poétique.

Dans le dictionnaire numérique Le Grand Larousse de la bibliothèque nationale de France, la xénoglossie désigne « la possibilité de comprendre et de s'exprimer dans une langue étrangère, pendant la période délirante³⁰⁴ ». Le mot vient du grec *xenos* « étranger », *glossa* « langue », « langage ». Pour mieux appréhender le concept, c'est:

« [...] une « répétition mécanique » de mots, d'éléments de phrases, voire de « conversations » dont le sujet ne connaît ni le sens ni la portée. Ce type de phénomène est en fait une expérience de pseudo-xénoglossie quand il est démontré que le patient [...] répète (littéralement *réitère*) une ou plusieurs phrases qu'il a déjà entendues dans un passé plus ou moins lointain et dont il a oublié l'existence, et qui persistent néanmoins dans l'inconscient. Finalement, ce phénomène, est une variante de celui de la cryptomnésie ...³⁰⁵».

Ce concept a débuté dans un cadre spiritiste et paranormal très lié avec l'histoire des religions où le fait de parler une langue dont le médium ignore relève de l'impossible. Mais ce qui nous intéresse est la partie psychique du phénomène, domaine peu creusé et que ni

³⁰² C. R. Richet. *Traité de métapsychique*. Op.cit. Page 283.

³⁰³ Ibid. Page 292.

³⁰⁴ Larousse de la bibliothèque nationale de France. Disponible en ligne sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55119605/f117.item.r=x%C3%A9noglossie.zoom>

³⁰⁵ Domergue. B. *La réincarnation et divinisation de l'homme dans les religions : approche phénoménologique et théologique*. Grigorian and Biblical Press. 1997. Rome. Page 98.

Freud ni Lacan n'avaient alors exploré.

Selon un professeur de psychiatrie et Directeur de la Division de Parapsychologie à l'École de Médecine de l'Université de Virginie, le Dr Ian Stevenson, il existe deux types de xénoglossie : la xénoglossie « récitative » et la xénoglossie « responsive ». La première n'est qu'une modalité de la cryptomnésie. C'est-à-dire une résurgence d'éléments enregistrés dans la mémoire subconsciente³⁰⁶ ». Et, par conséquent, ces médiums ne peuvent mener des conversations dans la langue émise, paradoxalement à la xénoglossie responsive, dans laquelle l'on tient un dialogue cohérent avec des réponses adéquates aux questions posées et des allusions à des faits actuels ainsi que des remarques immédiates sur un incident imprévu. L'on relève également, chemin faisant le rapport qu'entretient la xénoglossie avec la religion, perçu dans certains cas, comme un phénomène de réincarnation.

A vrai dire, l'on confond souvent la xénoglossie avec la glossolalie : qui est très spécifique à elle-même et ne peut ressembler à aucune langue sur terre. Elle est baptisée par Victor Henry³⁰⁷ « Le langage martien ». William T. Samarin (Pr de linguistique et d'anthropologie à l'université de Toronto) la définit telle une :

« [...] suite non signifiante de syllabes créées de sons familiers pour l'orateur, qui les assemble plus ou moins au hasard... Elle évoque le langage parce que l'orateur désire inconsciemment qu'elle en revête les caractéristiques. Mais malgré cette ressemblance superficielle, la glossolalie n'a rien d'une véritable langue.³⁰⁸ ».

Nous comprenons donc qu'il s'agit d'un discours composé de sons et de mots dénudés de sens. Il s'avère qu'une expérience d'hypnose ou l'avènement de certains facteurs déclenchant peuvent induire ce genre de phénomène dont on ne peut considérer ou identifier la nature... « L'inconscient suite à un choc émotionnel, ou sous l'emprise de la volonté d'un hypnotiseur, pour des raisons obscures et dont il est très difficile d'en comprendre les mécanismes, fait une intrusion dans le temps, et ce indépendamment qu'un quelconque vouloir du sujet³⁰⁹ ».

³⁰⁶ A. Dumas. « Ils parlent des langues qu'ils n'ont pas apprises ».Op.cit.

³⁰⁷ V. Henry. *Le langage martien. Étude analytique de la genèse d'une langue dans un cas de glossolalie somnambulique*. J. Maisonneuve. Paris. 1901. Disponible en ligne sur <https://archive.org/details/lelangagemartie00henrgoog>

³⁰⁸ The Skeptic's Dictionary. Disponible en ligne sur : <http://www.skeptdic.com/glossol.html> ; voir aussi : <http://www.sceptiques.qc.ca/dictionnaire/glossol.html>

³⁰⁹ B. Domergue. « La réincarnation et la divinisation de l'homme dans les religions, approche phénoménologique et théologique. Rome. 1997. Disponible en ligne sur <https://books.google.dz/books?id=GbILCoaYvvcC&pg=PA98&lpg=PA98&dq=la+x%C3%A9noglossie+et+>

Nous parlons par conséquent de xénoglossie afin de ne pas en faire un objet interchangeable avec d'autres phénomènes liés à la glossolalie par exemple le paranormal. La xénoglossie en tant que phénomène vocal et oral apparaît dans les textes de Leïla Sebbar tel un fait épisodique se faisant selon un flux énonciatif structuré.

Le processus linguistique xénoglossique s'inscrit d'emblée dans la forme de xénoglossie récitative du fait que le locuteur dans l'ACS et *JPLP* est francophone. Et ce, tenant compte de ses origines lors de ses confessions autobiographiques, il ne peut donc mener une conversation constante et régulière en langue arabe. La confession suivante le souligne :

« La langue arabe, je ne voulais pas savoir qu'elle existait. Je ne la parlais pas. Ni ma mère. Elle n'a jamais pu. Ni moi. C'était la langue de ma grand-mère analphabète, la langue de Aïcha et Fatima, analphabètes, et des amis de mon père qui parlaient avec eux, mon père et ma mère, dans la langue de ma mère. C'était la langue des enfants de la rue, au-delà du grillage, ils nous insultaient, nous les enfants du maître ³¹⁰».

On est conscients à ce stade qu'aucun dialogue en langue étrangère (en l'occurrence l'arabe dialectal) n'est opéré et que sa fréquence d'intrusion remonte à la surface de manière mécanique. Telle est le cas dans le passage suivant :

« Jema la galeta savavou couman
Y a di boure doudan
Ana cicilia monta ta chab
Lavtoi li ma
Ti va ou jarda
Ti couille li flour
Ti mi datalii ³¹¹»

Dans ce contexte, la pratique d'une xénoglossie récitative s'opère telle une cure voire un mode de récupération mnémonique ainsi que mode de construction identitaire à la fois. Il viserait à voir et à penser le monde différemment et ce en changeant de langue : « L'individu qui passe d'un idiome à un autre change d'identité, devient autre. Il rompt avec une partie de lui ³¹² ». Ce qui justifie l'emploi ingénieux des emprunts du dialecte

la+religion&source=bl&ots=ye3qwZ3hpe&sig=VfSbG_JVqqz2Z9DJ20KxEJrrAqQ&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=la%20x%C3%A9noglossie%20et%20la%20religion&f=false

³¹⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 16-17.

³¹¹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 109.

³¹² A-R. Delpard. *Les exilés du langage*. Un siècle d'écrivains venus d'ailleurs (1919- 2000). Limoges. PULIM.

arabe dans le texte d'expression francophone : « Allah ouakbar »³¹³ ; « Kassamane »³¹⁴ ; « La bianderie »³¹⁵ ; « la fouta »³¹⁶ ; « le cardoun »³¹⁷ ; « soltani »³¹⁸ ; « Lalla »³¹⁹ ; « dar la sourette »³²⁰ ; « la chorba »³²¹ ».

Ainsi, la perspective scripturale et féminine de Leïla Sebbar note des implications en lien étroit avec l'identité à savoir : L'appartenance, la langue ou l'altérité, le territoire, qui sont liés à une situation d'exil. Du coup, la xénographie arabophone marque, paradoxalement à d'autres écrivains³²² confrontés à une situation d'exil ou d'émigration, une résistance à l'identité plurielle et l'adhésion à un paradigme d'identité unique au dépend de sa pluralité sociale et culturelle telle que le souligne l'auteure :

« Et moi, dans cette histoire de corps, d'âme et de langue ? Fille d'un victime et d'une bourreau ...Pris au piège. Tourmentée. Entre un masculin féminin et un féminin masculin. Qui est le père, qui est la mère ? Produit neutre, ni fille, ni fils, enfant d'une union contre nature ? Fuguer dans la géographie physique et mentale pour échapper à la folie. Fuguer. Se sauver loin, de l'autre coté de la mer. Dans l'exil. Dans le silence des bibliothèques et des livres des autres. La réclusion, sans protection familiale, puisque la généalogie ne parle pas. Privée de la terre natale, de la mémoire des père et mère, de l'intégrité du corps féminin, domestique, terrestre, séparée de la langue du père jamais parlée, la langue de mon père me serre de plus près. Je suis dans les livres de la langue maternelle, dans le symbole institutionnel de la langue écrite pour toujours dans le labyrinthe de la bibliothèque. Cernée, corsetée. Carapace d'insecte au-dehors, désintégrée au-dedans³²³. »

Ceci étant établis, l'on déduit que le surgissement de l'écriture xénographique et du paramètre oral xénoglossique d'un discours parsemé d'alternances codiques, revêt un aspect involontaire qui force au silence le bruit harassant du discours tout aussi extérieur qu'intérieur du sujet. Que ce soit paroles xénoglossiques ou écriture automatique, l'on voit ici une technique libératrice qui fait émerger les désirs et les refoulements inconscients et tracent ainsi l'archéologie de l'inconscient de l'auteure. En effet, certains contenus sont restés enfouis profondément dans le for intérieur de l'auteure, quand d'autres contenus parviennent à la surface avec une matrice inconsciente du moi créateur de la fiction. Ces

³¹³ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 16.

³¹⁴ Idem. Page 26.

³¹⁵ Ibid. Page 44.

³¹⁶ Ibid ; Page 56.

³¹⁷ Ibid. Page 85.

³¹⁸ Ibid. Page 89.

³¹⁹ Ibid. Page 96.

³²⁰ Ibid. Page 110.

³²¹ Ibid. Page 121.

³²² Nous donnons l'exemple de certaines écrivaines francophones telle que : Chahdortt Djavann.

³²³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 45.

contenus confirment par intermédiaire l'intervention d'une véritable entité différente du sujet qui écrit.

Par ces paroles xénoglossiques, la tension constante du récit de Leïla Sebbar voire son martèlement quasi physique de la langue tient au fait que son projet est à coup sur, plus qu'une simple représentation de soi. C'est une sorte de thérapie régressionniste qui suggère une tentative de réparation narcissique et une tentative de reconstruction spéculaire d'une image identitaire unifiée.

3. La récurrence comme argument d'écriture pulsionnelle

La présente étude s'articulera autour du procédé de la répétition perçu dans le corpus en question. Nous tenterons d'associer cette ressource, au « Moi » de l'auteure et de percevoir l'usage de la répétition comme un processus linguistique spécifique à l'énonciation orale et voir comment il peut être méthode thérapeutique de la réminiscence du passé. Nous questionnons donc les souffrances psychiques qui se trouvent à l'origine d'un discours marqué par la répétition.

On se reporte aux relations de fréquence de l'histoire et du lexique qui s'impose dans le corpus comme procédé général et instrument de cohésion, technique essentiellement œuvrée par l'oral. C'est une figure d'insistance qui assure la perpétuation d'une réflexion, d'une pensée ou un langage tout simplement émis.

Nous distinguons dans l'écriture itérative de Leïla Sebbar deux sortes de répétitions : la première à l'échelle syntaxique et les répétitions phrastiques qui marquent formellement le texte ; la deuxième à l'échelle fictive que met en relief non seulement la fréquence des événements mais aussi la vraisemblance de faits fictifs. Chez d'autres linguistes ces réitérations relèvent du domaine des isotopies aussi multiples soient-elles.

Pour Michel Arrivé : « L'isotopie est constituée par la redondance d'unités linguistiques, manifestes ou non, du plan de l'expression ou du plan du contenu³²⁴ », pour d'autres comme C. Kerbrat-Orecchioni : « On appellera «séquence isotope», toute séquence discursive (fragment d'énoncé ou énoncé) pourvue d'une certaine cohérence syntagmatique grâce à la récurrence d'unités d'expression et/ou de contenu³²⁵ ». Dans ce contexte, on parlera de typologie isotopique. On distingue au minimum cinq isotopies : sémantique,

³²⁴ M. Arrivé. «Pour une théorie des textes polyisotopiques». *In* Langages. sept. 1973. Vol 8. N°31. pp 53-63. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1973_num_8_31_2235

³²⁵ C. Kerbrat-Orecchioni . «Problématique de l'isotopie», in *Linguistique et sémiologie*. 1976. N° 1. Page 16

phonétique, prosodique, syntaxique, narrative, énonciative. L'isotopie narrative, très fréquente chez Leïla Sebbar, correspond à l'isotopie fictive dont Jean Milly en détermine trois types, tous relatifs à la fréquence des actions fictives :

- **Le récit singulatif** raconte **une fois** ce qui s'est passé **une fois**.
- **Le récit répétitif** raconte **n fois** ce qui s'est passé **une fois**.
- **Le récit itératif** raconte **une fois** ce qui s'est passé **n fois**. A la différence du précédent, la répétition n'y existe que dans l'histoire³²⁶.

De nombreuses parties et épisodes tournent autour d'un même référent à l'exemple de l'évasion des héroïnes, celui de la violence de la guerre ou celui de la langue secrète du père de l'auteure. L'usage de la répétition dans un contexte de dialogue ou de narration apparaît comme un espace où va se dérouler non seulement l'action des récits mais aussi la remise en question des formes scripturales et textuelles. Ce dispositif ne renvoie pas plus à l'ambiguïté du sens qu'à la flagrante transition que se permet l'auteure entre texte savant et texte oral.

Par la récurrence, l'auteure provoque la dissémination d'un procédé stylistique qui renforce et consolide les réseaux thématiques et sémantiques. Ces réitérations sous-tendent plusieurs formes présentes dans le corpus telles que l'anaphore qui est une variété de figure de répétition.

On retrouve par exemple dans *IA*, l'isotopie narrative. Le portrait s'ouvre sur la séquence de la mort du personnage représenté. Cette séquence se répète au milieu et à la fin du récit tel qu'il apparaît dans l'incipit du portrait :

« L'eau ne s'arrête plus à la berge, elle déborde et roule sur la ville basse, torrentielle. L'école, le bordel, la poste, les commerces pauvres, les cafés maures...L'eau emporte des élèves, le postier sa femme et son fils, des femmes qui se réveillaient à peine de leur nuit de travail et de fête, elle écrase la dernière maison. Il est sauvé des eaux, elle meurt³²⁷ ».

La même séquence est reprise à la clausule : « Elle meurt à Aïn Sefra. Il est sauvé. Vivant. Ziza est morte. Il voudrait être mort³²⁸ ». Ce sont des isotopies convergentes qui suggèrent l'accentuation sur la mort du personnage légendaire. Cette structure commune permet de mettre en évidence une corrélation entre la mort musulmane d'Isabelle et celle du père de l'auteure, dite non musulmane selon l'auteure. La séquence de la mort musulmane est reprise au milieu du récit :

³²⁶ J. Milly. *Poétique des textes*. France. Editions Nathan. 1992. Page 135-136.

³²⁷ L. Sebbar. *Isabelle l'algérien*. Op.cit. Page 7.

³²⁸ Idem. Page 81.

« [...] son corps n'obéissait plus aux gestes du travail. Il ne bougeait plus, il faisait sombre, il avait froid, mais il n'avait pas peur. Il allait mourir. Il serrait son chapelet dans sa main droite et il disait les versets qu'il n'avait pas encore oubliés.³²⁹»

On peut déceler de là une attitude « fétichiste », car l'auteure compense ce manque constaté quant à la mort non musulmane de son père, et maintient la réalité souhaitée en invoquant un personnage qui a réellement vécu cette fin.

La récurrence revêt des valeurs différentes en fonction du contexte, si on prend l'exemple de l'isotopie syntaxique présente dans la nouvelle *HV*, on congédie à la prédominance de l'oralité dans « la superstructure isotopique », ainsi, on peut lire : « Ecoute, c'est comme *Peau d'Âne*, tu connais, je te l'ai raconté souvent, Yema, écoute, écoute, tu vas comprendre...³³⁰ ». Leïla Sebbar use de ce procédé afin de créer des sortes de Leitmotiv qui joue le rôle d'escale et rend la compréhension plus aisée et la progression plus sensible tel que le précise Jean Kokelberg dans son ouvrage *Les techniques de style* : « La répétition de structure a pour fonction de baliser –rythmiquement et sémantiquement- un texte, qui, grâce à ce type de repère, gagne en clarté³³¹».

La négation est également une des valeurs que porte l'isotopie syntaxique. La répétition négative consiste à retrouver une même structure syntaxique dans plusieurs phrases. Elle prend essentiellement dans *SF*³³² une valeur d'insistance, caractérisant l'identité du héros : « Je ne la battrai pas, je ne la ferai pas battre...³³³»

Aussi la réitération se réalise-t-elle dans le corpus par le moyen des énumérations diverses. Elle prend un large groupe de mots syntaxiquement semblables dans le but de refléter des états d'âme, un délire, une ambition : « Je n'ai pas voulu être mère. J'ai refusé de donner la vie, je n'ai pas eu de fils. Je n'ai pas eu de fille »³³⁴.

Dans le passage ci-dessus, la narratrice énumère des périodes qui ont marqué sa vie de manière métaphorique et symbolique. La récurrence instaure dans *La fille en prison* une esthétique particulière où elle constituerait un point culminant de l'écriture de l'auteure, et où le paralipse³³⁵ permet de relier différents éléments hétéroclites. Spécialement dans l'art

³²⁹ Ibid. Page 59.

³³⁰ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 7.

³³¹ J. Kokelberg. *Les techniques de style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Editions Nathan. Coll. Fac. Lettres. 2001. Page 242.

³³² L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit.

³³³ Idem. Page 14.

³³⁴ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 17.

³³⁵ Selon le dictionnaire Reverso, « La paralipse est Figure de rhétorique, dite aussi prétérition, par laquelle

oratoire, ce dispositif omet certains faits par la répétition. Ainsi, à la phase événementielle où Nadia rencontre l'avocat désigné pour prendre en charge son dossier, le récit avance des événements en ellipse à travers des éléments syntaxiques répétitifs : « Elle parle, elle parle, elle parle. Elle s'est assise en face de lui et elle parle. ³³⁶ ». Ce procédé se reprend dans l'ensemble des textes tel un leitmotiv traçant indubitablement une intention de saturation du récit. En effet, la fréquence du pronom 'il' dans *La fille en prison* est aussi une manière très particulière de concrétiser un discours émis à l'oral. Quand la narratrice entame la relation de son histoire, ces réitérations transmettent et reproduisent des émotions propres à l'auteure. La récurrence s'impose dans *SF* comme procédé employé pour produire de la cohésion et la perpétuation du langage émis : « En tant que moyen d'unité, elle peut être aussi employée dans le roman, mais là, ce sont des répétitions en séries qui dominent, le principal objectif compositionnel étant la continuité ³³⁷ ».

Dans ces récits à caractère autobiographique, la répétition marque son intérêt. On pourrait clairement déceler les isotopies énonciatives dans *JPLP* à partir des titres des chapitres. Dans ce texte autobiographique, l'auteure raconte *n* fois ce qui s'est passé *une* fois :

-Je ne parle pas la langue de mon père ; -Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère ; -Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima ; - Mon père ne m'as pas appris la langue des femmes de son peuple ; - Je n'ai pas appris la langue de mon père ; - Je ne parle pas langue des sœurs de mon père ; - Je n'apprendrai pas la langue de mon père. En effet, dans *JPLP* et l'*ACS*, la répétition manifestée d'emblée au niveau des titres indique un effet de lassitude clairement recherché par l'auteure dont le but est justement de décharger le lecteur d'un effort d'attention continu en guise de rappel d'une situation du non positionnement. De même que dans *ACS* la question de la langue apparaît comme un corollaire : la sphère de l'appartenance à la communauté française n'a plus raison d'être démontré à chaque fois, tel que le cite Christiane Chaulet Achour :

« En effet, j'apprends à mieux connaître celle qui signe de son nom, Leïla Sebbar et, quand je la rencontre, elle ne manque pas de me rappeler et de rappeler dans différents lieux, qu'elle a un nom « arabe » mais ne l'est qu'à moitié ; que son père est d'origine algérienne mais qu'elle n'est

on fixe l'attention sur un objet en feignant de le négliger ». Pour Franck Evrard, la paralipse désigne « l'omission d'une donnée, d'une action ou d'une pensée de héros, que le héros ou le narrateur ne peuvent ignorer. L'impasse sur un événement essentiel [...] exigé pour l'intelligibilité du texte, conduit le lecteur rétablir l'élément occulte à partir des traces disséminées dans le texte. Ce comblement rétrospectif propre à la nouvelle contribue à enrichir le texte de virtualités ». F. Evrard. *La nouvelle*. Op.cit. Page 51.

³³⁶ L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 96.

³³⁷ [« *La nouvelle de Maupassant ; le matériau de la psychose et l'armature du genre* », Maupassant, miroir de la nouvelle, presses universitaires de Vincennes. P76. 1988.] dans *Lire la nouvelle* de D. Grojnovski. Editions Dunod. 2003. Page 143.

pas algérienne ; qu'elle n'est pas écrivaine « de langue française » comme on dit alors mais écrivaine française, écrivant dans sa langue maternelle³³⁸ ».

Par cet inventaire, nous décelons une écriture poly-isotopique. Dit autrement, dans les textes de Leïla Sebbar, il existe une coexistence, de plusieurs types d'isotopies.

Force est de constater que les répétitions tendent à se développer particulièrement dans le discours oral. Kokelberg précise à ce sujet que : « le retour de certaines expressions ou de certains mots peut démarquer d'obscures obsessions³³⁹ ». C'est à ce moment que la psychanalyse doit battre son plein.

De nombreuses théories de psychanalyse ont pris pour objet l'aspect de la répétition pour son caractère complexe dans le processus productif. *Le Dictionnaire international de la psychanalyse* la définit tel le : « Processus typique de l'expression psychique inconsciente, la répétition conduit le sujet à réitérer systématiquement certaines expériences, pensées, idées ou représentations, avec une régularité variable et une réelle fixité³⁴⁰ ». Emergée de l'inconscient, la répétition serait en corrélation entre la pulsion³⁴¹ et l'objet de cette pulsion avec sa capacité d'*investissement*³⁴², sa relation avec un traumatisme ou une absence. Cette tension est appelée par Freud « plaisir-déplaisir ». Selon Freud, la répétition chez l'adulte est plus une expression d'un mal être qu'un désir : « Leur but est de supprimer cette tension, tenue par un déplaisir, grâce à une décharge d'énergie libidinale qui forme le plaisir proprement dit³⁴³ ». C'est pour cette raison que la psychanalyse tente d'approcher l'acte de la répétition en la reliant à des causes (traumatiques, physiologiques, circonstancielle etc.) et de remonter aux racines de cette répétition, c'est-à-dire au vécu de l'individu dans son inconscience. A ce sujet, Freud a rapproché étroitement le fait répétitif aux faits des compulsions³⁴⁴. De fait, la répétition représente une portée importante dans la doctrine inconsciente. Cette théorie des pulsions inconsciente est associée à la compulsion

³³⁸ C.C. Achour. « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre ». Site officiel de Christiane Chaulet Achour: 20-22 mai 2010. En ligne sur www.christianeachour.net/

³³⁹ J. Kokelberg. *Les techniques du style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Nathan. 2000. Page 246.

³⁴⁰ Dictionnaire international de la psychanalyse. Alain de Mijolla (dir.) .Calmann-Lévy.2002. p. 1444.

³⁴¹ Terme désignant « Une poussée inexprimable d'énergie vitale (en l'occurrence dite *libido*) qui s'exerce dans l'organisme animé qui chez l'homme se transforme en « représentations » psychiques destinées à se différencier peu à peu (images, puis idées), alors que chez les autres êtres vivants elle garde l'opacité biologique de l'instinct » utilisé par J. Bellemin-noël. Dans *La psychanalyse du texte littéraire*. Editions Nathan. Page 12.

³⁴² « Terme dont l'origine bancaire illustre l'aspect de réalité matérielle en principe quantifiable ». J. Bellemin-noël. *La psychanalyse du texte littéraire*. Op.cit. Page 14.

³⁴³ J. Bellemin-noël. *La psychanalyse du texte littéraire*. Op.cit. Page 13.

³⁴⁴ Terme désignant un besoin interne impérieux d'accomplir un acte que la conscience refuse.

de répétition. Un processus au cours duquel les pulsions de mort actionneraient la pratique répétitive dans un sens où elles ramènent l'individu à un état antérieur, avant que la tension n'advienne. Cet état antérieur devrait lui procurer une stabilité. Freud explique dans *Au-delà du principe de plaisir* que la répétition d'une souffrance génère une force pulsionnelle qui explique l'impossibilité de fuir la dynamique du retour en arrière, même si cette action est déplaisante.

La répétition surgit dans les textes de Leïla Sebbar telle une pierre d'achoppement de son inconscient aboutissant au transfert. L'auteure ne peut se remémorer certains épisodes de son passé qui sont particulièrement relatifs à sa relation filiale avec son père. L'auteure trouve donc un procédé pour suppléer à son incapacité à se remémorer qui est la répétition. En effet, Leïla Sebbar est un individu qui a été victime d'un traumatisme dans son enfance qui se représente d'abord par le problème de positionnement culturel et identitaire :

« J'ai su d'abord ce que je n'étais pas, je n'étais pas un garçon. Je n'étais pas vraiment musulmane, on disait les « Musulmans » pour ne pas dire « les Arabes » [...] J'écoutais. Je parlais peu. Je n'étais pas française puisque j'avais un nom arabe. Moi je ne savais pas répondre quand les filles me questionnaient. Elles me posaient toujours les mêmes questions. Mes origines. Je ne disais rien. « Ta mère porte le voile ? Ton frère est circoncis ? Ton père mange du cochon ? Il fait le Ramadan ? » Je répondais par oui, par non, comme un interrogatoire. Ma mère n'était pas là pour dire de moi ce que j'étais. J'étais muette³⁴⁵. »

Le deuxième traumatisme est bel est bien la violence de la part des enfants à l'école qu'on décèle respectivement dans les deux textes autobiographiques :

« Nous portions mes sœurs et moi , en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France [...] Et nous allions, exposées, corps et âme, hors de la forteresse, ils nous attendaient, nous étions seules, trois, ils étaient nombreux [...] Ils nous guettaient, je le savais, et je crois que le tremblement intérieur qui se mêle à l'effroi était le signe de cette attente quotidienne des même mots, appris par cœur[...] Ils avançaient, reculaient sans jamais dépasser la limite géographique du talus au bord des oliviers, nous de l'autre coté de la route, bien à droite et raides, se heurtait à notre silence, à notre détermination à avancer toujours plus vite pour perdre la guerre aigue des mots vénéneux. Imperceptible, sombre comme l'interdit, un trouble doublait la peur [...] Ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement [...] chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville³⁴⁶ » ;

« Des bandes de garçons crient autour de nous, comme ceux du chemin de l'école. Ils se moquent

³⁴⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

³⁴⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 40-41.

de nos boucles, des rubans écossais dans les cheveux, des socquettes blanches, des jupes plissées écossaises au-dessus de genou qui sont retenues par des bretelles. Ils prennent les filles à témoin, ils rient et hurlent contre nous des phrases qui font honte à leurs sœurs, elles se cachent le visage dans le cou de la voisine en pouffant³⁴⁷. »

Le troisième point sur le traumatisme et le plus important de tous c'est le silence du père face à sa langue qui revient dans tous les chapitres des textes autobiographiques de Leïla Sebbar et particulièrement, ceux, faisant partie du corpus : « Je ne demande, retardataire, définitivement, si mon père, dans le silence de sa langue, obstiné, volontaire, n'a pas cherché, des années durant à résister, à nous résister, nous ses enfants et sa femme³⁴⁸. »

Cette situation de trauma incite l'individu à la substituer à un objet symbolique pour procurer à son sujet de l'apaisement moral. L'objet symbolique dans ce cas serait la récurrence d'ordre sémantique, qui, en l'intégrant dans la production artistique qui est l'écriture aide l'auteure à la maîtriser davantage. La répétition devrait avoir pour but d'atténuer ce trauma.

Cependant, cette action s'avère inopérante car, le fait de dire et redire crée une sorte d'automatisme que Freud lie au principe du plaisir et du réel. A cet effet, le psychanalyste relie cette compulsion de répétition au trauma originaire, de la naissance. Cette « exigence pulsionnelle » est appelée par Freud « la pulsion de mort » à travers laquelle l'individu va restaurer un état antérieur remontant ainsi jusqu'à sa naissance.

La « pulsion de mort » chez Leïla Sebbar se traduit par le fait d'être née double, une culture double, une double appartenance (La France et l'Algérie) mais une langue unique. Cette opposition génère l'obsession chez l'auteure se traduisant ainsi par la répétition.

4. L'écriture au ras de texte

Le texte est un cosmos où se télescopent une multitude de dimensions temporelles, spatiales, idéologiques où il est besoin de dénoter les indications pluridimensionnelles du texte. A travers cette étude, nous voudrions souligner que les ras des textes sont la preuve concrète du trajet méandrique qu'emprunte l'auteure afin d'arriver à restituer une mémoire orale et savante si nécessaire à l'élaboration de l'image de soi.

Dans la conception de Paul Zumthor, l'écriture à ras de texte est une écriture qui s'exprime

³⁴⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 39.

³⁴⁸ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 31.

par des reduplications, des reformulations, des inachèvements de mots, de phrases ou des hésitations dans l'acte d'énonciation. Il s'agit d'une grammaire spécifique perceptible à la surface textuelle déployée sous l'établissement de lien entre différents éléments. Cette écriture schématise la plupart du temps le discours en de courts fragments prosodiques itératifs dans un ou plusieurs textes et que P. Zumthor regroupe sous les indices :

« Digressions prospectives, rétrospectives, justificatives, states ornementales, apostrophes, exclamations, questions rhétoriques, passages du *il*, *eux* au *je*, au *vous* [...] schématisation descriptive, énumérations ³⁴⁹».

De ce fait, le texte ne suit aucunement un avancement dans l'unique action mais au contraire charpente les intrigues par un effet de ralentissement exigeant un arrêt sur les moindres détails stimulant aussi bien la mémoire du lecteur que celle de l'auteure.

Nous soulignons que la présence de ces inachèvements et de cette discontinuité réflexive dont fait preuve le texte, témoigne de la fragile identité de l'auteure. Dans l'ACS par exemple, l'auteure multiplie les questionnements et laisse transparaître ces hésitations phrastiques dans son texte, elle s'engage ainsi à se confesser :

« C'est un travail pour la télévision ou le cinéma, je ne sais plus. Je parle de ce que je vois, j'ai oublié ce que j'ai pu dire mais je n'ai pas oublié mes larmes. Je ne sais pourquoi- encore aujourd'hui je me le demande, et je ne veux pas m'arrêter à ces pleurs soudains, irrépressibles, devant une photographie si simple, si peu tragique- je me mets à pleurer. Aucune raison immédiate, aucune apparente³⁵⁰».

Dans son texte, intitulé *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Pierre Ouellet avance que l'écriture du « moi » est un exercice compliqué qui exige une alliance féconde entre l'autobiographe et le monde extérieur:

« Le récit de vie révèle par sa chronologie disloquée combien cette écriture du moi s'avère impraticable mais en même temps indispensable. D'où les frontières mouvantes entre écriture et expérience vécue, l'incidence déclarée de la fiction sur le factuel confirmant la réversibilité toujours à l'œuvre du matériau biographique et de sa transmutation littéraire ³⁵¹».

La mise en écriture des valeurs énonciatives du langage donne au texte une opacité, voire un ancrage réel, qui assure un lieu de heurts de codes linguistiques. Ces procédés se

³⁴⁹ P. Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Éditions du Seuil. Coll. Poétique.1983.

³⁵⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 48.

³⁵¹ P. Ouellet. *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Presses Université Laval. Coll. Intercultures. Page 155.

déroulent et s'inscrivent dans une esthétique orale³⁵² du texte qui laisse échapper une élaboration mythique du texte.

Le corps textuel prend consistance avec le jeu des inachèvements, des hésitations et des répétitions incrustées dans les paroles des personnages. Cette substance linguistique est particulièrement développée par Jean Cohen qui affirme que : «La redondance n'informe pas, mais elle exprime et c'est pourquoi tout langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive, qu'il s'agisse de l'émotion poétique, ordinaire ou religieuse³⁵³». Ainsi, l'émotion engendrée par la stimulation mnémonique du langage oral va outrepasser l'aspect descriptif et va se focaliser sur l'aspect communicationnel qui donne vie au texte Sebbarien. Tout corps écrit dans ce cas reprend sa dynamique dès lors que le discours multiplie les dimensions parolisées. L'énonciation de la parole prend donc valeur à travers les inachèvements phrastiques où la pensée surgit verbalement et que l'intention est de réorienter le message émis : « "Toi, Maîtresse je ne t'ai pas vue, mais..." »³⁵⁴.

L'écriture de Leïla Sebbar forme donc une boucle où le retour à la dynamique du texte est inévitable par la technique de la vocalité et les hésitations des énonciateurs : « Dans la pièce, j'ai vu un palmier et Mériéma allongée sur un sofa, devant elle une petite table incrustée de nacre, aussi jolies que les tiennes. [...] j'ai voulu l'entendre chanter et jouer, mais sur la photographie, elle bouge pas et... »³⁵⁵.

Aussi, la répétition prosodique est-elle une spécificité de l'écriture au ras de texte. Dans le corpus, la répétition confère au texte une intensification qui articule une valeur affective, tel qu'il apparaît dans les passages : « Ma fille...Ma petite fille...Ma fille...Pourquoi ma fille, si belle, si sage ?...Ma seule fille. »³⁵⁶ « [...] je ne la battrai pas, je ne la ferai pas battre ».³⁵⁷

Dans d'autres textes, l'invocation des ascendants détenteurs de la richesse orale se fraye un chemin au fin fond du Sahara où les vies des nomades regorgent de sagesse orale qui contribue incommensurablement à l'édification d'une racine universelle. On peut le lire clairement dans *IA*, lorsque le compagnon d'Isabelle et, en dépit de son analphabétisme, se laisse emporter par les chansons à tendance mélodramatique que son émotion éveille en lui. La récurrence de divers fragments prosodiques confère à

³⁵²Thèse de doctorat : <http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/Mezgueldi.htm>

³⁵³ Idem.

³⁵⁴ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 28.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Idem. Page 52.

³⁵⁷ Ibid. Page 14.

l'ensemble du texte chanté des exigences rythmiques très expressives :

*« Petite colombe, ô petite colombe !
Tu m'as brûlé, tu m'as tué...
Mon cœur est mort, et je l'ai enterré dans le désert ;
J'étais seul, mon burnous couvrait ma tête et je pleurais
Petite colombe, ô petite colombe !
En une nuit tu m'as tué...³⁵⁸»*

Il est évident que le « ô » dont fait appel l'orateur est un signe d'invocation pour marquer un sentiment d'exaltation. Il est aussi vocatif et sert à interpeller l'interlocuteur, ici désigné par la petite colombe. Et ce qui est captivant dans cette contribution du chant oral est bien deux aspects : la répétition et l'emprunt ou l'on ressent l'imbrication intertextuelle et la corporéité de la voix énonciative du chant. P Zumthor souligne à cet effet que :

« Emprunts, réemplois réfections de toute envergure : ce geste même qui, dans les cultures à rythme long, constitue « la tradition orale » et qui au rythme bref et saccadé de nos mutations, embrasse d'autres secteurs, et plus nombreux, mais ne change pas de nature³⁵⁹».

L'aspect itératif du passage : « Petite colombe, ô petite colombe... », indique l'émoi du chanteur qui extériorise son émotion et distingue le style local, nomade rythmé par un refrain, qui rattache le texte à l'exercice de la voix. Cette répétition est justement un des éléments caractéristiques de l'écriture chez Leïla Sebbar. L'auteure du livre sur la poésie orale nous le précise que : « Le trait constant est peut-être universellement définitoire de la poésie orale est la récurrence de divers éléments textuels [...] toute espèce de répétition ou de parallélisme³⁶⁰». Une semblable combinaison stylistique figure dans un autre passage de complainte chantée sur une tombe d'un mort :

*« Voici, je suis mort, mon âme a quitté mon corps
On a pleuré sur moi les larmes du dernier jour...
Les larmes ont séché sur les joues de mes proches,
Et les épines ont poussé sur ma terre...
O toi qui es devant ma tombe
Ne t'étonne pas de mon sort
Fut un temps où j'étais comme toi,*

³⁵⁸ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 8.

³⁵⁹ P. Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Op.cit. Page 144.

³⁶⁰ Idem. Page 141.

Viendra le temps où tu seras comme moi.³⁶¹».

Ces jeux de répétitions prosodiques dégagent l'impression d'une volonté de faire dérouler le temps dans l'intemporalité fictive du chant. Ainsi, l'invocation du vivant par le biais du champ lexical « séché », « épines », « poussé »... relatif à l'aridité du désert donne une image sensorielle de la douleur et du sort qui attend le commun des mortels et qui incite l'auteure à réfléchir sur le sien. Dans le récit de la femme sauvage, Leïla Sebbar réemploie cette structure mélodique spécifique au langage oral :

« Ami, pleure sur moi, pleure sur l'exilé ! Quand j'ai quitté mon douar, Embarka est sortie... Elle a couvert sa tête de poussière en signe de deuil. Pourtant chacun suit sa destinée, et je suis parti, et j'ai pris la route du Sud...

Quarante jours et quarante nuits, j'ai pleuré... Je reverrai Embarka ou je mourrai.³⁶² »

Le passage se prête à une sorte de variation prosodique infinie à l'image d'un récit dont le chanteur et sa bien-aimée *Embaraka* sont les héros. Les répétitions du mot « pleure » confère à l'ensemble du poème un aspect incantatoire où le pouvoir de l'amour et de la séduction incitent le chanteur à exhiber son désespoir.

Par, ailleurs, ces ras de texte qui tissent dans le discours des réseaux associatifs s'opèrent également dans le discours autobiographique. Là où des pratiques stylistiques et syntaxiques similaires refont surface afin de marquer la recherche de filiation qui se dégage ostensiblement de son réseau discursif. Nous prenons pour exemple les communications téléphoniques que suggère l'auteure comme preuve concrète de l'obstination de son père, et qui apparaissent comme le point de faille duquel surgit, en moins élaborée, l'invocation des vestiges ancestraux :

« Pourquoi tu remues tout ça ? A quoi ça sert ? Oublie, va, oublie- Que j'oublie ce que je ne sais pas, c'est ça ? – Si tu ne sais pas, alors ne cherche pas, c'est pas la peine... Bon... A part ça ?... Et puis par téléphone, c'est pas possible... - Mais i je te demande, tu dis que c'est pas important, une autre fois, que je te raconte ce qui se passe maintenant, mes enfants, mon travail... » Mon père ne répond pas à mes questions, lui dans cette guerre, la liste noire, la prison à Orléansville, les menaces, sa femme seule, cherchant les amis, les appuis pour les autorisations de visite et, après, le train, les interrogatoires militaires, trop courtois, ils ne demandaient pas une collaboration, mais elle, une Française, une institutrice, instruite, elle devrait voir clair, et quel était son intérêt, les quatre enfants, l'ainé à peine sorti de l'adolescence, al petite encore petite, justement... Ils étaient courtois, elle aussi. Elle n'a rien dit, ils n'ont pas insisté. Elle n'avait rien à dire, ne sachant rien,

³⁶¹ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 37.

³⁶² Idem. Page 53.

disait-elle, elle le disait encore trente ans plus tard et qu'elle avait du résister à l'indifférence, à l'inertie, à la trahison même de ceux qui avaient été des amis, parfois des cousins.³⁶³ »

Les textes de Leïla Sebbar sont les espaces où se charrient toutes les pensées de l'auteure parce que l'ensemble des entités constitue une sorte de puzzle à l'inverse d'une écriture abrupte. De ce fait la dynamique de l'écriture vacille entre construction et déconstruction.

Finalement, Leïla Sebbar multiplie les stratégies d'expression afin d'apporter à son texte un regard universel animé par la voix telle que perçue par Paul Zumthor : « la voix est l'instrument de la prophétie³⁶⁴ ». La même qui se transmue en voie où le chemin de la restitution d'un « Moi » tiraillé entre deux cultures. À ce carrefour de stratégies scripturales, se situe la voie de l'auteure, son chemin vers l'enracinement à travers lequel elle reprendra vie : « Ce que le regard de l'«oraliste» cherche à découper dans la continuité du réel, ce sont des discours plutôt que des textes, des messages en situation et non des énoncés finis, des pulsions plutôt que des stases ...³⁶⁵ ». L'effort du langage s'épuise dans ce dessein, celui qui rend l'échange possible.

Pour conclure ce chapitre, nous posons que l'étude discursive effectuée nous a éclairés aussi bien sur la division identitaire que sur le processus intégration/ rejet que vit l'auteure. Nous avons pu comprendre comment l'auteure entreprend sa recherche de positionnement via les modes discursifs employés. L'écriture de l'oralité était le plus sur moyen d'approcher la mémoire collective, véhiculée par la voix féminine, l'ornière de faits compulsifs mis en exergue. Dans la suivante étude, on verra comment l'auteure usera du savoir livresque pour s'aligner et de la beauté du langage pour restituer une filiation perdue.

³⁶³ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 28.

³⁶⁴ P. Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Op.cit. Page 282.

³⁶⁵ Idem. Page 126.

Chapitre II.

L'écriture référentielle et savante

Au cours de ce chapitre nous allons dans un premier temps, mettre en exergue l'écriture de filiation à laquelle s'agrippe Leïla Sebbar afin de marquer davantage le creuset entre deux cultures : française et algérienne. Cette recherche permanente d'une mémoire généalogique ouvrira un éventail de stratégies de détournement qui qualifient l'enfance de l'auteure à l'aune des lectures qui l'ont formées et marquées et ce aussi bien dans la fiction que dans l'autobiographie. Nous allons ensuite faire ressortir le polymorphisme de l'écriture Sebbarienne à travers l'écriture savante et orale, pour mesurer à quel point le détour livresque est important pour effectuer le trajet du retour à soi.

1. L'enracinement culturel à travers le travail référentiel

L'acte de l'écriture chez Leïla Sebbar suggère de façon explicite le mouvement du détour où les références littéraires affleurent de manière récurrente. Ces dernières nourrissent les textes d'une mémoire littéraire et traduisent les influences formatrices de l'auteure. Ces ressources intertextuelles tissent un réseau, une sorte de répertoire encyclopédique d'œuvres littéraires œuvrant à la fragmentation de l'écriture, et opérant une dynamique d'aller-retour entre les textes et leurs géniteurs. De *La Comtesse de Ségur*, aux *Quatre filles du docteur March* ; passant par *Autant en emporte le vent*, l'auteure nous livre ses réserves de lectures qui procurent l'épaisseur tangible d'une recherche de mémoire généalogique. Au milieu d'une telle pléthore de références suggestives relatives au livre et à la lecture, se lit la finalité de l'érudition chez Leïla Sebbar : « Impossible, face à cette œuvre, de la considérer isolément, et en toute innocence, car nous y cherchons, autant sinon plus que de la nouveauté, le rappel des œuvres antérieures, c'est-à-dire la confirmation de la négation ou l'approfondissement de la connaissance que nous avons de

l'écrivain...³⁶⁶ ».

De nature savante, la référence littéraire installe un ensemble indéfini d'intertextes englobant des sources bibliographiques, des références à des personnages historiques et même des séries télévisées qui authentifient un parcours animé d'un monolinguisme annoncé. Le mouvement du détour chez l'auteure comprendra les éléments édificateurs d'un « je » où l'infini des écritures en termes Derridien, le même cultivé par une bibliothèque universelle, celle que nomme Borges *La bibliothèque de Babel*³⁶⁷ et scellé par les échos de la culture de l'autre.

En vertu de ce que nous venons d'avancer, l'inflation de références et de citations des sources diverses sur la littérature universelle inscrit l'auteure dans une perspective de préoccupation identitaire et l'ancre dans un rapport de force qui rend compte de l'enjeu et de la portée du projet autobiographique. Ceci dit, on se porte à contre courant des thèses qui soutiennent l'idée que la pratique référentielle est une technique qui cultive l'ouverture à l'autre. L'écriture de l'auteure déroge justement à cette théorie en ce sens qu'elle réfère à une culture particulière hypothétiquement reliée à son passé agité par ses lectures.

Pour saisir le jeu d'interférences qui s'établit entre les œuvres, nous nous sommes inspirés d'un modèle proposé par Tiphaine Samoyault³⁶⁸. Pour cela, nous avons établi un tableau récapitulatif de classification qui n'inclut pas uniquement les références littéralement convoquées mais inclut également toute référence aux personnages historiques et figures cinématographiques, organisé autour de quatre éléments : lieu (emplacement dans le texte) - forme (toute information concernant l'aspect stylistique de la référence) - statut (fiction /réalité et modalités d'énonciation) et fonction (dans la narration). Dans sa proposition typologique sur le statut de la référence dans l'œuvre de Jacques Poulin, Tiphaine Samoyault, spécifie que :

« Outre l'apport descriptif permis par cette typologie qui peut, par ailleurs être appliquée et étendue à d'autres textes, son intérêt thématique pour l'élaboration de la bibliothèque réelle de Jacques Poulin, elle fournit aussi un apport poétique en ce qu'elle formalise, par les catégories « statut » et « fonction », les modalités et les conséquences narratives du collage³⁶⁹ ».

³⁶⁶ J. Ricardou. *Le nouveau roman*. Paris. Editions du Seuil. Coll. Ecrivains de toujours n°92. 1973. 188 pages.

³⁶⁷ J.L.Borges. *La bibliothèque de Babel*. In *Fictions*. Folio.2004.

³⁶⁸ T. Samoyault. « Référence et post-modernité : Jacques Poulin ». In *littérature*. N° 113. 1999. La littérature, au Québec. pp. 115- 123.

³⁶⁹ Ibidem.

La restitution **Tableau des références** orale et savante

type	Source	Forme de la référence	Statut	Fonction
Titres réels de livres.	<i>HV. Peau d'âne.</i> P 07.	-Titre en italique.	-Fictionnel, mentionné par un personnage en situation d'énonciation.	- Illustration et remémoration
	<i>HV. Vieux frère de petit balai.</i> P 12.	- Titre en italique.	- Fictionnel, mentionné par un personnage	- Exprimer un souvenir d'enfance, remémoration.
	<i>HV. Les hauts du hurlevent.</i> P 26.	- Titre en italique.	- Lectures d'un personnage.	- Illustration.
	<i>HV. Au tant en emporte le vent.</i> P 26.	- Titre en italique.	- Lectures d'un personnage.	- Pont d'un livre à un autre.
	<i>HV. Livres de Pierre Loti.</i> P 26.	- Titre en italique.	- Lectures d'un personnage.	
	<i>HV. Aziyadé.</i> P 26.	- Titre en italique.	- Au cours d'un dialogue.	- Pont d'un livre à un autre.
	<i>HV. Le roman d'un enfant.</i> P 26.	- Titre en italique.	- Au cours d'un dialogue.	- Pont d'un livre à un autre.
	<i>HV. Rémi sans famille.</i> P 38.	- Titre en italique suivi d'une inscription décalée typographiquement.	- Inclus dans la narration.	-Exprimer un avis sur le sujet.
	<i>HV. Le soleil se lève aussi.</i> P 69.	- Titre en italique.	- Situation d'énonciation, le personnage est une liseuse.	Narrateur omniprésent (narration, référence au passé du personnage).
	<i>HV. L'Adieu aux armes.</i> P 69.	- Titre en italique.	- Situation d'énonciation, le personnage est une liseuse.	-Illustration de l'auteur fictif.
	<i>HV. Les mille et une nuits.</i> P 70.	- Titre en italique.	- Fictionnel, mentionné par un personnage en situation d'énonciation.	- Illustration de l'auteur fictif.
	<i>HV. Kalila et Dimna.</i> P 70.	-Titre en italique.	- Réel, mentionné par l'auteure – narrateur : Leila Sebbar.	- Narration intradiégétique, illustration.
	<i>ACS. La comtesse de Ségur.</i> P 60.	- Titre en caractère romain	- Réel, mentionné par l'auteure-narrateur.	- Exprimer un souvenir sans le passé.
	<i>ACS. Histoires d'Elles.</i> P 78. <i>ACS. Sorcières.</i> P 78. <i>ACS. Fatima ou les Algériennes au Square.</i> P 79	-Titre en italique.	- Réel, mentionné par l'auteure-narrateur.	- Exprimer un souvenir de début de carrière.
	<i>ACS. Shérazade, 17 ans, brune, les yeux verts...</i> P 80. <i>ACS. Les carnets de Shérazade.</i> P 80. <i>ACS. Le fou de shérazade en Orient et en Occident.</i> P 80. <i>ACS. Momo, le chinois vert d'Afrique.</i> P 81.	- Titre en italique	- Réel, cité par l'auteure-narrateur.	- Autobiographique, histoire de la rédaction d'un ouvrage.
	<i>ACS. Le silence des rives.</i> P 88	- Titre en italique.	- Réel, cité par l'auteure-narrateur.	- Illustration.
<i>JPLP. Guerre et paix.</i> P 17.	- Titre en italique.	- Fictionnel et réel.	-Illustration en vue d'une	

La restitution d'une filiation via la mémoire orale et savante

				explication.
	<i>JPLP. Les rêveries de la femme sauvage</i> d'Hélène Cixous. P 18.	- Titre en italique.	- Réel, mentionné par l'auteur.	- Pont entre réalité et fiction.
	<i>JPLP. La moustiquaire.</i> P 36.	- Titre en italique.	- Réel, mentionné par l'auteur-narrateur.	- Exprimer un souvenir.
	<i>JPLP. Les livres de la collection « Rouge et Or ».</i> P46. <i>JPLP. Le dernier des Mohicans.</i> P 47. <i>JPLP. Les malheurs de Sophie.</i> P 47.	- Titre en italique.	- Réel dans un contexte fictionnel.	- Illustration. - Exprimer un souvenir. - Pont entre réalité et fiction.
	<i>JPLP. Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts.</i> P 54.	- Entre guillemets. -Titre en italique	- Réel et fictionnel. Le narrateur en situation d'énonciation.	- Exprimer un souvenir.
	<i>JPLP. Les patins d'Argent.</i> P 74. <i>JPLP. Sans famille.</i> P 74. <i>JPLP. Les quatre filles du docteur March.</i> P 74. <i>JPLP. Les jeunes filles de la colonie.</i> P 79.	Titre en italique.	- Réel : mentionné par l'auteur-narrateur.	- Remémoration.
	<i>JPLP. Le Robert.</i> P 89. <i>JPLP. Larousse.</i> P 89.	- Titre en italique.	- Réel.	- Remémoration intratextuelle
Personnage historiques	<i>ACS. Isabelle Eberhardt.</i> P 56. <i>ACS. Aurélie Tidjani.</i> P 56. <i>ACS. Alexandra David Neel.</i> P 56. <i>ACS. Georges Sand.</i> P 56. <i>ACS. Jane Bowels.</i> P 56. <i>ACS. Odette de Pingaudeau.</i> P 56. <i>ACS. Lou Andrés Salomé.</i> P 56. <i>ACS. Anne Marie Schwarzenbach</i> P 56. <i>ACS. Germaine Tillon.</i> P 56. <i>ACS. Germaine Loust.</i> P 56.	- Nom en caractère romain	- Personnage réel, cité par l'auteur-narrateur en juxtaposition.	- Illustration, pont entre personnage réel et personnage fictif.
	<i>ACS. Sid Ahmed Tidjani et son ép. Aurélie Picard.</i> P 59.	-Nom en caractère romain.	-Réel, cité en contexte Historique. Comparaison du père au personnage Historique.	- Illustration, remémoration.
	<i>ACS. Djha.</i> P 61.	- Nom en caractère romain.	Fictionnel, mentionné par l'auteur – narrateur : Leila Sebbar.	- Exprimer un souvenir dans le passé.
	<i>ACS. Abraham ; Agar ; Moïse ; Marie ; Jésus ; Mohammed ; Isaaq ; Ismaël.</i> P 69.	- Nom en caractère romain.	- Réel, mentionné par l'auteur-narrateur en juxtaposition. .	- Mise en contexte par l'auteur-narrateur.
	<i>ACS. Mouloud Feraoun.</i> P 73.	- Nom en caractère romain.	- Réel, cité en contexte Historique.	Remémoration.
	<i>SF. Isabelle Si-Mahmoud.</i> P 23.	- Nom entre guillemets.	Fictionnel, pensée d'un personnage.	- Pont entre réalité et fiction.

La restitution d'une filiation via la mémoire orale et savante

	<i>SF</i> . Lalla Zineb. P 23.		(commentaire du narrateur.	
	<i>IA</i> . Lalla Zeyneb. P 11.	- Nom en lettres romaines.	Citée par le narrateur.	Caractériser le personnage représenté.
	<i>IA</i> . Imma B'net. P 48. <i>IA</i> . Lalla Aziza. P 48.	- Nom en lettres romaines.	Fictionnel, cité par le personnage.	Caractériser le personnage représenté.
	<i>IA</i> . Robert Randau, Raymond Marival. P79- 80.	Nom en lettres romaines.	- Fictionnel, cité par le narrateur.	- Caractériser le personnage représenté.
	<i>JPLP</i> . Mouloud Feraoun. P 11. <i>JPLP</i> . Isabelle Eberhardt. P 35.	- Nom en lettres romaines. - Nom en lettres romaines.	Réel, cité par l'auteur-narrateur. - Réel et fictionnel (Isabelle Eberhardt/portrait IA)	Remémoration. - Notes de lectures.
	<i>JPLP</i> . Emmanuel Roblès. P 54. <i>JPLP</i> . Mohammed Dib. P 59.	- En lettres romaines. - En lettres romaines	- Réel. - Fictif, cité par le narrateur.	- Rencontre de l'auteur. - Pont entre réalité et fiction.
	<i>JPLP</i> . Lalla Fatma N'soumer. P 86. <i>JPLP</i> . Jeanne d'Arc. P 86.	- En lettres romaines.	-Fictionnel, cité par le narrateur.	- Pont entre réalité et fiction.
	<i>JPLP</i> . Paul Robert. P 89. <i>JPLP</i> . L'Emir Abdelkader. P 93. <i>JPLP</i> . Sid Ahmed Tidjani et son épouse Lorraine Aurélie. P 94.	- En lettres romaines. - En lettres romaines. - En lettres romaines	- Fictionnel, mentionné par le narrateur. - Réel, mentionné par l'auteur-narrateur. - Fictionnel.	- Pont entre réalité et fiction. - Brin de souvenir. - Pont entre réalité et fiction.
Séries	<i>ACS</i> Série Hélvétique : <i>Heidi</i> . P 61.	- Titre en caractère romain.	-Réelle, citée par l'auteur-narrateur.	- Exprimer un souvenir.
Textes sacrés	<i>ACS</i> . <i>Le coran</i> . P 63. <i>ACS</i> . <i>La bible</i> . P 94	- En caractère romain.	- réel, cité et mis en contexte.	- Remémoration.

Du tableau sus-énoncé, nous relevons trois axes de références intertextuelles : la référence livresque comprenant romans, nouvelles, articles, dictionnaires, textes sacrés, la référence cinématographique qui comprend des dessins animés et la référence patronymique qui renvoie aux personnages historiques ; ce qui nous renseigne de manière détaillée sur la propre conception du littéraire chez l'auteure. La mise en rapport des textes entre eux reflète la grande part d'altérité qui refait surface dès qu'il est question d'écriture. Cet aspect nous rappelle, une réflexion émise par l'auteure et qui témoigne d'une réelle errance culturelle :

« Si on me demande pourquoi, je lis ces livres peut-être jamais lus, je dis que je ne sais pas, je crois que je dis vrai. J'ai l'impression que la bibliothèque, avec ses sous-sols, ses caves et ses réserves, ses coursives, ressemble à un immense vaisseau à la dérive. C'est moi qui divague, ne sachant où je vais, où je suis, sur quel continent, outre-mer, outre-Atlantique³⁷⁰ ».

Ainsi, le détour par une bibliothèque personnelle, se lit telle une entreprise médiane entre le chemin du détour et celui du retour afin de rendre compte d'un refus de totalisation (universalité) et d'une redéfinition de contours d'une bibliothèque personnelle lui permettant de s'adresser à ses pairs en culture qui pourraient mieux saisir les épreuves endurées pendant le voyage de l'écriture.

A vrai dire, la présence de « la référentialité³⁷¹ » chez Leïla Sebbar, est une médiation du procédé de la réitération : je réitère le sujet pour créer le besoin de réactualiser mes centres d'intérêts, ceux de ma propre histoire, voire de l'ancrer dans les mémoires. En dépit de la distance existante entre elles, les références installent une démarche de solidification et de fixation culturelle. Pour voir ces traits fixés de manière pérenne et en dépit du genre, les textes doivent déployer cette action de réécriture aboutissant à la création d'un mythe personnel, « la référentialité » actualise ainsi, l'appartenance monolingvistique de l'auteure et sollicite la réflexion sur une éventuelle écriture de soi. Dans ce sens, l'écriture d'un répertoire référentiel et son inscription dans un mouvement quasi-mécanique est pour le lecteur, qu'il soit averti ou non, un moyen noble, implicite de s'écrire.

Pour revenir aux trois axes résultant de la classification de référence littéraires, nous admettons l'idée que les références livresques renvoient à une conscience enfantine où les

³⁷⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 75.

³⁷¹ Néologisme proposé par Tiphonie Samoyault dans *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, éditions Nathan/ HER, 2001, Page. 83.

récits, romans, textes classiques apparaissent comme une nostalgie d'une enfance heureuse mais tracent dans le même moment un conditionnement identitaire et linguistique. Le rappel référentiel nous renseigne aussi bien sur l'illusion du voyage créée dans ces textes que sur la quête des origines:

« Du Dernier des Mohicans, j'ai expliqué « Mohican ». J'ai montré sur une carte de géographie le pays de l'Indien et l'océan bleu comme la mer entre la France et l'Algérie ; mais immense, elles savent tout du Général Dourakine ; elles ont vu la Russie plus grande que l'Amérique indienne, des Malheurs de Sophie qui les fait rire ; de la vie de Heidi dans les Alpes, le vert foncé et le brun sur la carte de France ; la Suisse à côté, de la petite fille chevrière à la grand-mère.³⁷² » ;
« [...] Je n'ai rien oublié, même les images, je peux te dire les titres : Les Patins d'argent ; on voyait des petites filles blondes sur la glace dans un pays froid, sans famille, c'était long...J'ai quitté la maison d'école avant la fin. Je ne sais pas si Rémi a retrouvé sa vraie mère...³⁷³ ».

Dans *JPLP*, toutes les références littéraires surgissent de manière consécutive comme un récit d'une mémoire latente, créant une ambiance de transmission orale féminine typique au conte. S'attardant sur le moment de la lessive - tâche conférée à Aïcha et Fatima- l'auteure nous relate ces moments de lectures diverses, concentrées sur les grands classiques français. L'auteure se mettait alors dans la peau du colonisateur en mission civilisatrice et se transforme en une « donneuse de leçons » telle qu'elle le souligne dans l'ACS.

Par ailleurs, la mention de textes comme *Patins d'Argent* ou *Les quatre filles du docteur March* œuvre à une inscription marquante de l'âge de l'enfance dans l'écriture Sebbarienne, tant sa propre enfance fût chargée de lectures diverses de cultures du monde : France-Amérique-Suisse-Russie...Chose qui expliquerait la prédominance de personnage mineurs dans ses textes.

Sur le plan narratif, la référence livresque offre une nouvelle perspective quant à l'écriture de Leïla Sebbar : la connivence entre la littérature orale et la magie du conte. Lorsque l'auteure se remémore ses lectures dans son enfance, elle retient : *Vieux frère de petit balai*, *Peau d'Âne*, *Les mille et une nuits* qui ne traduisent la magie de l'enfance heureuse qu'à la condition de la transmission même de ces contes.

En veillant à instruire Aïcha et Fatima, l'auteure tente de remplir son rôle social et pédagogique, celui d'une future enseignante soucieuse de transmettre une culture universelle. Dans ce sillage, la mention de références de la littérature de jeunesse n'est pas

³⁷² L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 47.

³⁷³ Ibid. Page 74.

gratuite. Les contes qui mettent en relief des histoires extraordinaires allant de l'interdit de l'inceste à l'exotisme de Shéhérazade, encouragent la génération de l'auteure celle d'«outsiders» de tenir bon jusqu'à ce qu'elle trouve ses semblables. Dans son texte *Femmes qui courent avec les loups*, Clarissa Pinkola Estès marque l'intérêt portée envers les bienfaits de l'appartenance :

« Lorsqu'un individu voit que l'on reconnaît et que l'on accepte, sur le plan psychique « l'avoir-de-l'âme » qui lui est propre- c'est-à-dire une identité à la fois spirituelle et instinctuelle-, il se sent empli d'un pouvoir et d'une vie inconnus jusqu'alors. Le fait d'affirmer sa famille psychique donne à une personne de la vitalité et un sentiment d'appartenance³⁷⁴ ».

C'est un exil de l'enfant que l'auteure tient à nous transmettre, elle explique en fait que le conte a cette particularité de mettre sur scène l'impensable, notamment celui des personnages qui souffrent de bonne heure et qui se livrent à diverses excentricités bénignes, ce qui constituera la base de leur créativité pendant leur vie entière :

« Écoute, c'est comme *Peau d'Âne*, tu connais, je te l'ai raconté souvent, Yema, écoute, écoute, tu vas comprendre, dans le djebel Amour c'est la marâtre, tu sais que c'est une marâtre, c'est l'autre femme du père, pas la mère de la jeune fille, qui l'habille avec la peau d'un âne. Elle s'enfuit, elle travaille comme servante, un prince l'aperçoit, il l'aime à la folie...³⁷⁵»

Dans cette optique, pour l'auteure, convoquer le conte de *Peau d'Âne* se restreint à la mention de l'action de la fuite aboutissant à l'union maritale, l'épisode de l'inceste ne figure pas dans l'intertexte. Il en découle que l'auteure porte un intérêt particulier par rapport à certaines péripéties plutôt que d'autres. Pour Clarissa Pinkola Estès :

« Le conte fait partie de ce que j'appellerai des récits fondamentaux, sur le plan psychologique et spirituel, en ce sens qu'il contient une vérité si essentielle au développement de l'être humain que celui-ci ne peut ni progresser, ni s'épanouir véritablement tant qu'il ne l'a pas intégrée³⁷⁶».

Ce qui nous amène à déduire la propre acception du conte chez l'auteure, celle qui se situe dans la vision du voyage, de la transgression de l'interdit, celle qui procure à l'auteure « une force » mesurée afin d'influencer Aïcha et Fatima et même ses lecteurs de manière magistrale.

³⁷⁴ C.P. Estès. *Femmes qui courent avec les loups*. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage. Editions France Loisirs. 1995. Page 163.

³⁷⁵ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 7-8.

³⁷⁶ C.P.Estès. *Femmes qui courent avec les loups*. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage. Op.cit. Page 159.

Aussi, très peu de références à la littérature Arabe font figure dans la bibliothèque de l'auteure, sinon les Fables de *Kalila et Dimna* ou *Les mille et une nuits*, tant les livres ayant trait à la culture arabo-musulmane étaient interdits dans son enfance.

Mais c'est dans l'*HV* que les autres références littéraires font surface, celles qui se répertorient aussi bien dans la littérature de jeunesse que celle d'adulte. Lorsque Ouarda accompagne son employeur « Madame » à Saint-Pourçain-sur-Sioule, elle y découvre les bibliothèques et éprouve le besoin de plonger dans le monde de l'imaginaire et celui de la lecture : « j'ai lu tous les livres de sa bibliothèque blonde en bois de merisier. On empruntait aussi à la bibliothèque de Moulins et au bibliobus, l'hiver³⁷⁷ ».

Le registre de la lecture change dans les textes de Leïla Sebbar en fonction de la situation spatiotemporelle. Dans la nouvelle *Le maquis*, par exemple, dans un fond nostalgique, la narratrice relate sa propre histoire d'amour avec son violeur pour qui elle avait travaillé comme liseuse par la suite.

L'évocation de ces références de manière successive, nous informe sur la fonction culturelle de la lecture. La référence construit donc une réflexion métatextuelle qui permet de qualifier l'enfance à l'aune des lectures qui l'ont formée et marquée. Cette évocation s'accomplit souvent dans un cadre de réminiscence mémorielle, d'une nostalgie, d'une enfance heureuse, mais aussi et surtout dans une perspective de recherche identitaire et de filiation. Anne Schneider conclut dans un article publié sur le sujet que : « le modèle littéraire permet de se relier à une enfance [...] de se construire une culture commune, de s'enraciner dans une tradition littéraire³⁷⁸ ».

Quant aux autres axes de références que nous avons avancés : cinématographique et patronymique, ils s'articulent autour de l'imaginaire enfantin et des stéréotypes des figures mythiques de l'Histoire universelle. Nous citons à cet effet, *Rémi sans famille* et la série Helvétique Heidi qui traduisent nettement une démarche d'identification aux personnages et qui sont tous deux orphelins et sans famille.

Qu'elle soit livresque, cinématographique ou patronymique, la référence élabore un parcours identitaire, témoin d'une recherche constante de filiation et témoin du besoin d'identification pour assurer une transmission orale et savante.

A l'exemple de la femme sauvage qui se bat pour marquer son territoire, Leïla Sebbar se

³⁷⁷ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 25.

³⁷⁸ A. Schneider. « Leïla Sebbar, des prémisses à la quête de soi ». Cahiers de l'Association internationale des études françaises. Vol 57. N°1. 2005. pp 403-423.

bat pour rechercher sa propre vérité là où le corps divisé forme un véritable reposoir pour l'âme qui transmet : « Je thésaurise en transportant cette mémoire-là à ne pas perdre dans la fiction. Là, je suis sûre qu'elle existe, pour l'éternité ³⁷⁹ ».

Pour finir, les lectures multiples et diverses de l'auteure et que nous avons classées sous trois axes distincts démontre nettement l'ambition de la recherche de la vérité personnelle, celle qui a permis à l'auteure d'établir une sorte de bilan sur sa personne. Aussi cette lecture ouvre-t-elle une perspective sur le fantasme des origines communes et qui régit sa quête de langue universelle : la langue du corps, puisque c'est dans la division des langues que sont repérées les séparations et l'exil d'une matrice commune. Ainsi, la nostalgie de l'unité déploie, et en dépit de la réfutation péremptoire de l'auteure sur sa diversité culturelle, d'autres points tels que la sensorialité vocale de « la langue de l'autre » qui se transpose à l'écrit à la manière d'une hypolangue³⁸⁰.

2. Entre poésie orale et écrite

A travers l'étude de la poésie, on s'attachera dans un premier temps à exhiber l'aspect formel des récits en soulignant la jonction entre l'écriture de la poésie savante et la poésie orale. Celle-ci sera déployée sous l'étude de plusieurs procédés afin de mettre à nu une poétique de la voix/voie, telles que les parallélismes poétiques et les équivalences. Nous voudrions expliquer le phénomène du polymorphisme identitaire chez Leïla Sebbar pour mieux appréhender l'évolution de son écriture où l'abord de la poésie est inévitable.

Dans les textes qui font l'objet de notre investigation, s'étalent deux types de discours versifiés : la poésie orale spontanée et la poésie écrite, savante incluse dans la fiction. Mais, les deux formes transposent la réalité et l'expérience de l'individu induisant un certain type de représentations qui dresserait l'inventaire potentiel attaché à chaque son ou séquence sonore donnée, dont la dimension mimétique n'est pas mise en doute.

La poésie serait-elle un moyen de restitution de mémoire orale perdue ? Pourrait-elle arranger le détour livresque de l'auteure aboutissant à l'écriture de soi ?

Dans le corpus en question, la poésie se distingue par sa forme libre et irrégulière qui répond aux exigences de sa situation d'énonciation. Dès l'abord des poésies contenues

³⁷⁹ L. Sebbar *Lettre parisiennes : autopsie de l'exil*. Op.cit. Page 98.

³⁸⁰ « L'hypolangue est tournée vers une Origine qui serait une ambivalente proximité au corps, pure émotion : tantôt innocence perdue ou paradis des enfances, tantôt confusion primitive, chaos dont il faut s'arracher. ». Dans *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. D. Maingueneau. Armand Colin.2004. [Première édition Dunod, 2003]. Disponible en ligne sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Le-contexte-de-l'OL-1993.pdf>

principalement dans *SF*, *IA* et *JPLP*, nous lisons l'approche polymorphique qu'adopte l'auteure dans son élaboration textuelle. Nous entendons par approche polymorphique, tout élément identitaire pertinent qui apparaît ou disparaît en situation d'échange linguistique surtout. L'identité telle que perçue par Joseph Kazterstein³⁸¹, est composée d'éléments stables et résistants qui surgissent en dépit de l'environnement culturel dans lequel on se retrouve :

« Tactiquement, les acteurs vont réagir en fonction de la représentation qu'ils se font de ce qui est mis en cause dans la situation, des enjeux et des finalités perçus, mais également en fonction de l'état du système dans lequel ils sont impliqués et qui fait peser sur eux une pression constante à agir dans tel ou tel sens.³⁸² »

Le plurilinguisme présumé chez Leïla Sebbar constituerait justement le pivot de cette pensée polymorphique. Notre attention est portée sur le comment cette identité profonde que détient l'auteure ressort en fonction du sujet traité et de la situation exposée.

Si les thèmes de la femme, de l'amour ou encore le plaisir sont privilégiés dans la poésie, il n'en demeure pas moins que celui de la mort demeure la pure force à l'œuvre, car c'est un embrayeur qui amplifie l'aspect cathartique de l'écriture et redonne vie aux personnages emblématiques qui ont marqué la vie personnelle de l'auteure à l'exemple d'Isabelle Eberhardt ou encore le père de l'auteure.

En articulant les thèmes de la vie et de la mort, Leïla Sebbar aborde subrepticement l'hypocentre de ses préoccupations : l'identité. Ainsi, l'aspect social qui constitue l'environnement fictif émetteur de la poésie conditionne les thèmes abordés et contribue à l'émergence d'un « je » même masqué par la fiction. Ainsi, les poésies nous plongent dans ce qu'on appelle « les assignations identitaires » allouées à chaque groupe fictif mis en exergue. Celles-ci évoluent au fur et à mesure que l'auteure, et manifestent la prise de conscience d'un « je » en voie de restitution.

Selon la théorie de Jakobson, le langage ordinaire est régi par une « fonction communicative », qui permet au locuteur de parler du monde, et où chaque mot employé avant tout pour renvoyer à un objet de ce monde. En revanche, à cause des rimes, des assonances, des effets de rythme, et, plus largement, de tous les phénomènes de versification qui caractérisent le texte poétique, qu'il soit rédigé de manière traditionnelle ou en vers libres, la poésie est pour Jakobson un type discursif où « les représentations

³⁸¹ C. Camilleri ; J.Kasterztein (coll). *Stratégies identitaires*. PUF. 1999.

³⁸² Idem. Page 31.

verbales (phonétiques et sémantiques) attirent sur elles une attention plus grande que dans les langages ordinaires³⁸³ ». Il en conclut que la visée première du poème est de focaliser l'attention sur son matériau linguistique, et non pas de parler du monde. L'activité verbale n'est donc pas régie par la fonction communicative, qui nécessite que le message verbal renvoie au monde, mais par une fonction « esthétique » ou « poétique », dont la visée est de mettre en valeur le texte pour lui-même, en lui conférant une relative « autonomie » par rapport au monde réel ; une idée qui donne naissance après à une conception de la poésie dite « autoréférentielle » ou « autotélique ».

Les travaux de Jakobson sur les fonctions du langage³⁸⁴ qui lui furent inspirés des théories de la communication mises en œuvre à cette époque³⁸⁵ démontrent que chaque message détient des fonctions qui déterminent l'orientation du discours. Or, dans le cas de la poésie, la fonction poétique prône : « Elle y occupe même une place centrale puisque, du fait de son association au message, elle se trouve en relation avec tous les autres facteurs de l'échange linguistique³⁸⁶ ». Dans cet espace poétique que fournit l'auteure par besoin esthétique, revêt différents codes versifiés répondant à chaque occasion à une fonction expressive et émotive.

A la différence, du message verbal, le message poétique requiert une dominante³⁸⁷. C'est cette donnée qui va allouer l'aspect savant au texte Sebbarien avec tout ce qu'elle englobe comme facteurs constructifs de la fonction. En effet, s'il est considéré que le rythme est un facteur qui régit les séquences des temps forts et des temps faibles d'un poème, nous pourrions dire que Leïla Sebbar en fait une dominante dans l'ensemble de ses textes poétiques, mais qui marquent toutefois une évolution flagrante quand à la thématique et à l'énonciation de ces vers.

Au-delà des fonctions du langage employées par l'auteure qui attestent de la portée érudite de son écriture, se découvre le système phonologique de la langue c'est-à-dire la manière dont les locuteurs se représentent les sons de leur langue. La critique sémiotique notamment le cercle linguistique de Prague, suggère l'idée que le son ne peut pas avoir d'identité propre et que chaque système phonologique est « assimilé à un jeu complexe de

³⁸³ J.M. Gouvard. *L'analyse de la poésie*. PUF. Coll. Que sais-je ? Page 97.

³⁸⁴ Conférence de Jakobson intitulée « Linguistique et poétique » (Closing statements : linguistics and poetics). Université d'Indiana. 1958. USA.

³⁸⁵ Théories émises et modélisées par des chercheurs au MIT et au HARVARD. 1950.

³⁸⁶ J.M. Gouvard. *L'analyse de la poésie*. PUF. Coll. Que sais-je ? 2001. Page 101.

³⁸⁷ « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art ; elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure ». J.M. Gouvard. Op.cit. Page 102.

relations de complémentarité et d'opposition dessinant une « structure ».

Or, si on observe la construction phonique de certains passages poétiques du corpus, l'inversement syntaxique des textes porte sur la structure du système syntaxique de la langue arabe : « Sa salive, je l'ai goûtée ». On voit bien qu'aucun souci métrique n'est envisagé puisque on lit dans la suite du poème qu'il n'y a pas de rythmique fixe, en dépit de la forme orale que revêt le texte. Cet inversement syntaxique, bien que étudié, nous informe sur le mode réflexif entrepris par l'auteure qui fonctionne, malgré sa volonté, selon des propriétés linguistiques communes à la langue arabe :

« Les parallélismes invitent donc à interpréter le poème nous pas seulement sur la base des rapports syntagmatiques qui existent entre les termes de chaque phrase mais aussi en rapprochant les uns des autres ceux de ces termes qui, bien qu'ils n'entretiennent aucun rapport syntagmatique, présentent des identités formelles, suggérant de les associer, tout comme les éléments d'un même paradigme sont regroupés sur la base de propriétés linguistiques communes.³⁸⁸ ».

Par ailleurs, la fonction poétique inhérente aux passages versifiés repose sur le principe d'équivalences : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison³⁸⁹ ». L'axe de sélection concerne le choix des mots et celui de la combinaison leur emploi dans les vers. Ces parallélismes longuement étudiés par R. Jakobson examinent les unités discursives en tant qu'unités mesurables et équivalentes entre elles et ce par : le système syllabique, les accents des mots, les frontières des mots, les pauses syntaxiques et les longueurs prosodiques.

Ce système d'équivalence affleure dans notre corpus, et de manière graduelle où la visée est d'attirer l'attention sur le message verbal. La séquence poétique, ainsi structurée, par la « réitération régulière d'unités équivalentes³⁹⁰ », va associer certains éléments syntaxiquement et va faire contraster d'autres. Nous prenons pour exemple la deuxième strophe du poème, qui, au départ, est divisé en trois parties séparées par des courts paragraphes prosaïques :

« Donne ta vie
donne ton âme
donne ton corps vierge
donne la nacre de tes dents
les roses de tes seins

³⁸⁸ J.M. Gouvard. *L'analyse de la poésie*. PUF. Coll. Que sais-je ? 2001. Page 109.

³⁸⁹ R. Jakobson. *Essais de linguistique générale. I*. 1963. Editions Minuit. Page 220.

³⁹⁰ D. Fontaine. *La poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Nathan/VUEF. 2002. Page 85.

les flammes de tes yeux ... »³⁹¹

Cette deuxième strophe, développe une transfiguration subjective du personnage de Mériéma où se mêle l'aspect charnel à l'amour. La répétition de la même composante phonique presque symétrique souligne l'invitation à ouvrir son cœur et offrir son corps. A travers cette pratique d'équivalences, on lit d'abord la surabondance du « tu » au détriment d'une « je » énonciateur. Le jeu d'analogie qui manifeste une forte insistance sur le morphème « Donne » implique l'invitation à l'ouverture à l'autre et à l'ouverture à l'intime également et à l'exhortation à l'écoute de l'autre puis de soi. Ces parallélismes dressent des représentations mentales, qui sollicitent l'allocutaire à rejoindre un groupe.

Paradoxalement à la deuxième strophe, la troisième présente un mode métrique différent. Le trajet des parallélismes prend une autre tournure, comme pour résister à un refus d'échange. Ainsi, le rôle central et pivot des trois strophes qui est la femme vue en tant qu'objet de désir se mue en un être maléfique dont il faut se méfier :

« Elles se ceignent avec des vipères
et s'épinglent avec des scorpions...
Elles lui feront oublier ses travaux
elle détruiront sa renommée,
elles lui mangeront son bien,
elles lui donneront une natte pour linceul. »³⁹²

L'évolution thématique est très claire, la résistance, le refus d'échange et d'ouverture à autrui entraîne cette réaction violente qui détruit l'image construite dans les deux premières strophes.

De part ses aspects linguistiques, le parallélisme ouvre ici une nouvelle perspective ; la répétition du phonème « elle » qui manipule la structure globale du poème et engage une thématique de l'hypocrisie et de la fourberie qui ronge les hommes. Dans les deux premières strophes, l'auteure emploie, au niveau énonciatif une confrontation véhiculée par le pronom « tu ». Ce jeu d'opposition mis en œuvre par l'auteure résume en partie la position du personnage féminin qui est d'ailleurs en plein cœur de la problématique de l'auteure. Pour ainsi dire, pour établir un rapport d'échange, il faut d'abord faire asseoir un rapport de confiance. C'est pour cette raison que l'énonciation assemble plusieurs isotopies relatives au caractère dangereux que peut être ce personnage si énigmatique :

³⁹¹ Idem. Page 19-20.

³⁹² L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 20.

« scorpions », « vipère », « détruire », « manger » et « linceul ». Le rapport cause à effet, s'annonce en effet comme une conclusion de l'être si lunatique que peut être la femme où la fonction émotive bat son plein.

Dans cette perspective, la poésie n'exclut pas la fonction de l'anonymat face à l'initiative autobiographique. La suite de l'analyse, nous éclairera sur le cheminement et l'évolution de l'écriture poétique mises en œuvre dans le corpus.

Dans *IA*, tous les poèmes se présentent sous forme de chant oral, bien qu'ils diffèrent de ceux de *SF*, ils détiennent tous un réseau d'équivalences précis et un régime énonciatif porté sur le « je ». On est plus devant le jeu de l'effacement de soi face à l'autre. Le chant est plutôt régi par la fonction expressive qui « vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion vraie ou feinte.³⁹³ ».

À l'ouverture du premier chapitre, Leïla Sebbar plonge le lecteur dans l'épisode du dernier voyage, voire dernier souffle d'Isabelle Eberhardt. Elle annonce par cet incipit la mort de la jeune femme dans la crue qui a ravagé le village d'Aïn Sefra. Ainsi chaque chapitre de l'ouvrage nous renseigne sur les péripéties d'un voyage de la jeune Si Mahmoud Saadi.

Ses rencontres diverses et multiples libèrent cette ambiance de tradition orale ou des chanteurs, poètes soliloques agrémentent leur poèmes, chants et plaintes par des apostrophes rhétoriques.

Le mokhazni³⁹⁴, l'auteur du poème, était l'ami et le confident d'Isabelle, ils ont traversé ensemble plusieurs territoires du sud. Ils ont par ce fait, bu et mangé ensemble, partagé de moments de joie et de tristesse. Le poème atterrit dans ce récit de manière mélodieuse à la suite de l'épisode atroce du décès de Si Mahmoud Saadi :

« Petite colombe, ô petite colombe !
Tu m'as brûlé, tu m'as tué...
Mon cœur est mort, et je l'ai enterré dans le désert ;
J'étais seul, mon burnous couvrait ma tête et je pleurais
Petite colombe, ô petite colombe !
En une nuit tu m'as tué...³⁹⁵ »

Etant moins tenu à l'enchâssement linéaire que le texte romanesque ou fictif, le chant

³⁹³ Encyclopédie Universalis. Disponible en ligne sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/corps-corps-et-langage/1-la-fonction-expressive/>

³⁹⁴ Le mokhazni est un des membres des forces de l'ordre placé sous l'autorité du gouverneur.

³⁹⁵ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 08.

culturel oral est libéré de toute contrainte d'intrigue, mais tient à présenter un mouvement particulier. Il se détermine par sa tendance répétitive et par les phénomènes prosodiques qui créent des séquences temporelles. Celles-là viennent homogénéiser la structure poétique du texte.

En nous appuyant sur la théorie structurale, nous admettons que les sons ne peuvent pas avoir d'identité propre mais ils peuvent par contre, déterminer cette dernière par les relations qu'ils entretiennent les uns des autres dans une langue donnée. On peut, à ce niveau remarquer le métissage de deux systèmes phonologiques assimilés à un jeu de complémentarité : les termes « burnous » et « désert » dessinent à eux seuls les contours d'une mémoire perdue, ils remplissent davantage de valeur émotive et phonologique que linguistique, parce que la langue représentée est rattachée à la voix et à la musicalité de la langue du pays natal.

Si la plume de Leïla Sebbar l'incite à approcher un personnage comme I. Eberhardt, c'est qu'elle assigne inconsciemment à son texte des identités fixes qui rapprochent les temps révolus des temps présents et qui rapprochent les personnes défuntes à celles vivantes, l'auteure le souligne dans un entretien :

« J'aime bien ces confusions de genres, le rapprochement de deux mondes, de l'imagerie populaire et de la « culture savante » [...] ce qui m'intéresse aussi , c'est voir se croiser le passé et le présent. C'est ça, c'est ça qui m'intéresse toujours³⁹⁶ ».

Ce que permet la fiction à l'auteure, c'est en fait d'incarner le personnage afin de l'approcher et de vivre peut-être sa passion. C'est ce qui expliquerait certainement la manifestation du « je » dans ses textes poétiques. Ce serait le chemin pour enfin sentir émotionnellement ce que vit cette dame qui a réussi finalement à parler l'arabe et vivre l'islam en toute liberté : « Je n'aurais pas besoin de mettre un burnous, et je n'aurais pas besoin de parler l'arabe, ou d'apprendre l'arabe, ou le russe. Ce serait trop long, je serais morte d'ici là...³⁹⁷».

L'exploration à l'égard de ce travail nous permet de revoir de près les écrits d'Isabelle Eberhardt. En effet, l'ensemble des poèmes se trouve dans un recueil de *Notes de Routes d'Isabelle Eberhardt* datant de 1908. Ce sont des textes réunis par Victor Barrucand. A l'orée de l'ouvrage, s'étend la biographie d'Isabelle et ses écrits organisés de manière

³⁹⁶ Entretien avec Leïla Sebbar, par le Centre International d'Etudes Francophones. Mai 2011. Disponible en ligne sur : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Leila_Sebbar.pdf

³⁹⁷ Idem.

chronologique en fonction de leur date de parution. Naturellement les poèmes qu'on retrouve dans *IA* y sont intégralement transcrits à l'exemple du chapitre intitulé « Veillées » dans lequel on peut trouver le poème entier sur la colombe :

« Petite colombe, ô petite colombe !
Tu m'as brûlé, tu m'as tué,
Tu as rendu mon cœur malade,
Et je ne guérirai pas...
Petite colombe, ô petite colombe !
Mon cœur est mort, et je l'ai enterré dans le désert ;
Le jour où je l'ai enterré, nul n'était présent ;
Personne n'a ri de moi.
J'étais seul, mon burnous couvrait ma tête, et je pleurais.
Ô mon Dieu, mon Dieu, combien j'ai pleuré !
Petite colombe, ô petite colombe !
Tu as rendu mon cœur malade, tu m'as tué...
J'ai mal, et il n'est pas de remède
Pour celui dont le cœur est blessé,
Sauf la résignation et le repos du tombeau.
Petite colombe, ô petite colombe !
En une nuit tu m'as tué.
Vers l'aurore, je me suis trouvé blessé
Et je ne guérirai pas...³⁹⁸ »

On voit bien que la dédramatisation de cette mort tragique du personnage a pour effet de le ressusciter et par ce geste déterrer la mémoire des ancêtres de manière savante.

Abordant la même thématique, le second poème situé au quatrième chapitre du recueil, vient glorifier le personnage défunt d'Isabelle bien qu'il n'y ait pas de monumentalisation de cette mort effroyable :

« Voici, je suis mort, mon âme a quitté mon corps
On a pleuré sur moi les larmes du dernier jour...
Les larmes ont séché sur les joues de mes proches,
Et les épines ont poussé sur ma terre...
O toi qui es devant ma tombe,
Ne t'étonne pas de mon sort :
Fut un temps où j'étais comme toi,
Viendra le temps où tu seras comme moi. »³⁹⁹

³⁹⁸ I. Eberhardt. *Notes de route*. Librairie charpentier et fasquelle. 1908. Page 155.

³⁹⁹ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 37.

L'écriture de Leïla Sebbar présente ce métissage de chants, de plaintes et de récits qui contribuent à une visibilité sociale des sujets et marquent une sorte de reconnaissance sociale qui ne sera réalisée en fait qu'à travers l'écriture savante et mémorielle. Cela se lit aussi tel un détournement de pensée vers autrui et accueille en contre partie la providence intersubjective.

Dans ce chapitre, deux évènements sont exposés : les rencontres presque furtives du légionnaire (Isabelle Eberhardt) avec le Spahis et sa disparition soudaine du village qui a suscité des questionnements auprès des mokhaznis. Après son départ du village, Isabelle rencontre une amie, une vieille prostituée à qui elle narrait ses tristesses de la séparation de son amoureux. Cette vieille dame finit par mourir. Le second poème de l'ouvrage est justement un poème chanté par cette vieille dame décédée. La dimension tragique et religieuse que procure ce chant lyrique focalise notre attention sur le caractère plaintif qui incite les vivants à se rapprocher de l'oraison funèbre et de pleurer la perte pénible d'un proche. Après la mort, il y a la vie éternelle, l'auteur relate ce qui se passe après que son âme ait quitté son corps.

Contrairement aux poèmes analysés dans *SF*, les poèmes dans *IA* revêtent des formes et des structures particulières de sorte qu'ils produisent des effets de sens, appelés par M. Dominicy « l'évocation⁴⁰⁰ ». En effet, l'ensemble des poèmes évoque chez nous, ce retour permanent entre passé et présent. L'isotopie sémantique constitue ainsi une suite logique : la mort, l'enterrement, la tristesse puis l'oubli. Quand le chanteur dit : « les épines ont poussé sur ma terre », il évoque l'oubli de gens au fil du temps mais aussi que chacun d'entre eux gouterait à la mort. De cette manière, l'auteur du poème passe de l'assertion qui est sa mort certaine à l'anticipation qui est la mort prochaine de ses semblables. Dans ce poème la chanteuse pleure le temps révolu concrétisé par l'utilisation de substantifs : « mort », « larmes », « épines », « temps » de telle manière que l'idée de la mort se matérialise par le dessèchement des larmes et la pousse des épines.

L'effet de l'évocation en lisant le passage poétique sus-énoncé, nous a incités à chercher une préexistence ressentie de ce poème. Dans *L'ombre chaude de l'Islam* : ouvrage édité et arrangé par Victor Barrucand en 1921, nous rencontrons la complainte qui fût chantée

⁴⁰⁰ Selon les travaux de M. Dominicy (professeur à l'Université Libre de Bruxelles et directeur du Laboratoire de linguistique textuelle et de pragmatique cognitive), « l'évocation » est une action activée par tout signe linguistique. Elle distingue deux vérités : « la vérité sémantique » qui concerne la vérité qui renvoie au monde réel et concret et « la vérité représentationnelle » qui renvoie aux représentations mentales qu'on attache au terme ou signe linguistique. Ceci est directement relié à la mémoire du l'interprète. In J.M. Gouvard. *L'analyse de la poésie*. PUF. Coll. Que sais-je ? 2001. Page 114.

par « Si Abdelali, un lettré de Marrakech⁴⁰¹ », et retranscrite dans l'ouvrage. Elle retrace le sort de ceux qui ne sont plus :

Voici : je suis mort, mon âme a quitté mon corps
On a pleuré sur moi les larmes du dernier jour.
Quatre hommes m'ont pris sur leurs épaules,
En attestant leur foi au Dieu unique.
Ils m'ont porté jusqu'au cimetière,
Ils ont prié sur moi la prière sans prosternation,
La dernière des prières de ce monde.
Ils ont rejeté sur moi la terre.
Mes amis sont partis comme s'ils ne m'avaient jamais connu,
Et je suis resté seul dans les ténèbres de la tombe,
Où il n'y a ni joie, ni chagrins, ni lune, ni soleil.
Je n'ai plus eu d'autre compagnon que le ver aveugle.
Les larmes ont séché sur les joues de mes proches,
Et les épines sèches ont poussé sur ma terre.
Mon fils a dit : « Dieu lui accorde sa miséricorde ! »
Sachez que celui qui est parti vers la miséricorde de son Créateur
Est en même temps sorti du cœur des créatures.
Sachez que nul n'a souci des absents dans la demeure des morts.

Ô toi qui es devant ma tombe,
Ne t'étonne pas de mon sort
Il fut un temps où j'étais comme toi,
Viendra le temps où tu seras comme moi.

Outre le texte de la complainte, le titre d'origine est très révélateur : « mort musulmane ». L'image de la mort musulmane véhicule un territoire de transit d'un personnage qui pleure ou glorifie autrui, à la troisième personne à celui qui confie et se décharge de ses tourments. Nous lisons aussi l'évocation qu'engendre ce texte chez l'auteure et qui se traduit par le long chapitre qu'elle consacre à la mort non musulmane de son père et ce dans *L'ACS*.

À la lumière de la richesse textuelle, le texte Sebbarien déploie d'autres formes de chant oral qui sollicitent un arrêt sur le système de parallélismes employé, à l'exemple de la cantilène qui se distingue par sa forme profane opposée à la complainte qui est, elle sacrée et a une portée religieuse, comme pour faire un hommage au personnage soufiste d'Isabelle

⁴⁰¹ I. Eberhardt. *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Édités /arrangés par Victor Barrucand. 1921. Page 15.

Eberhardt :

« Ami, pleure sur moi, pleure sur l'exilé ! Quand j'ai quitté mon douar, Embarka est sortie... Elle a couvert sa tête de poussière en signe de deuil. Pourtant chacun suit sa destinée, et je suis parti, et j'ai pris la route du Sud...

Quarante jours et quarante nuits, j'ai pleuré... Je reverrai Embarka ou je mourrai. ⁴⁰²»

Dans le septième chapitre du récit d'IA, intitulé *La femme sauvage* le récit relate la vie des insurgés dans les pénitenciers, le destin des mercenaires, la traite des esclaves arabes dans le bagne, au temps de l'Algérie coloniale, des épisodes de l'histoire racontés par la voix de dame noire. Au milieu de cette histoire déchainée, on lit l'histoire de la femme sauvage, une femme noire avec un enfant dont le jeune Taleb, Isabelle a connu pendant ses voyages.

À l'ouverture de la cantilène⁴⁰³, les phrases se mettent au service d'un profond regret d'une mort d'un être très cher « Embarka ». Le mode de progression du chant rend compte à la fois du caractère de la musique profane (chantée oralement) et de son objet principal qui est l'amour. En plus de l'expression du regret et la douleur de la séparation, l'auteur de la cantilène organise son poème sur deux structures – selon le poème d'origine- parallèles temporelles à l'exemple de « ...quarante jours et quarante nuits... » ; « Jusqu'à » ; « Lorsque.... ».

L'incorporation du profane au sacré n'est pas fortuite, l'auteure fait montre de son histoire personnelle, la part de l'arabité sacrée⁴⁰⁴ qu'elle porte en son sang et le français profane qui découle de sa langue. Ce qui explique en fait le choix de ce texte parmi tant d'autres. Dans les *Notes de Route* d'Isabelle Eberhardt, on trouve le texte d'origine qui raconte la mésaventure du chanteur Abdelkader ben Chohra⁴⁰⁵ :

« Ami, pleure sur moi, pleure sur l'exilé !
Quand j'ai quitté mon douar, Embarka est sortie...
Elle a couvert sa tête de poussière en signe de deuil.

⁴⁰² Ibid. Page 53.

⁴⁰³ Le terme est souvent employé aujourd'hui pour désigner une ligne mélodique particulièrement chantante, qui doit se dégager en relief au-dessus de son accompagnement. C'est aussi une manière d'interpréter où l'instrumentiste doit jouer sa partie comme une mélodie vocale ; sens très proche de cantabile. Jusqu'au IX^e siècle, toute pièce chantée profane à une voix, de genre épique et lyrique ou religieuse, mais seulement de forme monodique, reçoit le nom de cantilena. Plus tard, le terme désigne le chant polyphonique et, vers la fin du Moyen Âge, également la musique instrumentale. Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique ». Du Dictionnaire Larousse en ligne. Disponible en ligne sur : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/cantil%C3%A8ne/166595>

⁴⁰⁴ Cf. *L'Arabe comme un chant sacré*. OP.Cit.

⁴⁰⁵ Il est souligné que Abdelkader ben Chohra a été tué par une balle dans l'oued Zousfana, quelques jours plus tard. (Note de l'auteure). I. Eberhardt Notes de route. Op.cit. Page 209.

Pourtant chacun suit sa destinée, et je suis parti,
Et j'ai pris la route du Sud...
Quarante jours, quarante nuits, j'ai pleuré.
Jusqu'à ce que se fût desséché mon cœur,
Et il est devenu plus dur que les pierres.
Devant la plus belle des belles de la terre
Mon cœur ne parlerait pas.
Ah ! Lorsque le cœur est mort.
Rien ne saurait le faire renaître,
Sinon le regard de la gazelle,
Car il est comme la pluie du désert...
Je reverrai Embarka ou je mourrai.⁴⁰⁶ »

Plus on s'approfondit dans la lecture des écrits d'Isabelle Eberhardt, plus on s'aperçoit qu'il y a une infiltration du personnage de la diariste dans les écrits de Leïla Sebbar. Ses rencontres font l'objet d'une exploration très variée suscitant un grand intérêt quant à la mise en examen du sujet autobiographique du présent travail.

Finalement, ce qui est recherché à travers cette dimension poétique écrite et orale, c'est la part de l'intime que l'auteure envie à Isabelle l'Algérien. A la différence de la diariste, l'auteure est privée d'une grande part de l'intime qui est l'absence religieuse et linguistique, ce qui procure à l'auteure une volonté d'entendre ne serait-ce que la musicalité de cette langue perdue et l'émotion d'une vie où le religieux et le sacré en sont le principal inspirateur.

L'apparition d'un « je » s'accroît au fur et à mesure qu'on s'approche du texte intime et à travers lequel on voit surgir de plus en plus de morphèmes arabes qui témoignent sans doute du polymorphisme auquel s'adonne l'auteure et ce, dès que la situation d'énonciation le permet. En abordant *JPLP*, on découvre une richesse textuelle indéterminée. Au milieu des péripéties narrées à la première personne se conjuguent des univers poétiques qui font transparaître le caractère intimiste du texte. *JPLP* est un récit qui vise à reconstituer la genèse de l'auteure, une genèse qui poursuivra son court chemin par l'ACS. Or, l'enchâssement d'un champ poétique dans une structure narrative à la première personne ouvre la voie à l'altérité, à la recherche de l'autre en dépit de la retenue qui caractérise le moi écrivant. Nous nous référons à ce sujet à la portée orale du texte agrémenté par des mentions traductives des strophes :

⁴⁰⁶ I. Eberhardt. *Notes de Route*. Op.cit. Page 110.

Jema la galeta savavou couman
Y a di boure doudan
(J'aime la galette, savez-vous comment
Avec du beurre dedans...
Ana Cicila monta ta chab
Lavtoi li ma
Ti va ou jarda
Ti couille les flour
Ti mi daltabliii
(Anne-Cécile monte à ta chambre
Lave-toi les mains
Tu vas au jardin
Tu cueilles les fleurs
Tu les mets dans le tablier⁴⁰⁷

Le mode de communication dans *JPLP* assigne au texte une clôture très particulière, l'on serait en droit de postuler que celle-ci est loin d'être arbitraire. Le chant oral aurait un axe linguistique très significatif puisque, on assiste à un charabia dans lequel est interposée la traduction ou mieux dire encore, l'origine du texte chanté. La problématique de la langue et du conflit linguistique chez l'auteure s'impose au lecteur avec transparence. C'est parce qu'il y a cette perforation du discours autobiographique que l'auteure représenterait le « porte-voix d'une pluralité » qui entraîne une disjonction entre le « moi » et le « je ».

On lit, ici une stratégie identitaire, qui révèle une situation délicate où le transit de la langue est interrompu par la non transmission toutefois recherché par la musicalité de la voix. On ne voit aucunement ici une nécessité fonctionnelle de la langue mais une nostalgie de la voix féminine celle qui véhicule la langue du pays natal. On lit aussi, combien cette musicalité s'avère un élément pertinent et constant de l'identité de l'auteure. Bien que les tantes de l'auteure soient des illettrées : « les sœurs de mon père n'ont pas appris à lire et à écrire, mais à broder⁴⁰⁸ », l'organisation sonore et rythmique de la comptine anime chez elles le désir de l'apprendre. Cette musicalité et cet écho sonore régis par un jeu d'homophones répétitif, lesquels stridulés par ses tantes, stimule chez l'auteure l'envie d'exploiter judicieusement cet unique héritage familial : « Je veux l'entendre au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre

⁴⁰⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 109.

⁴⁰⁸ Idem. Page 107.

et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère⁴⁰⁹ ».

Bien que la structure du langage poétique reste homogène, le type de poésie change de structure en fonction du thème et de la fonction expressive du personnage émetteur de la poésie. De ce fait, la charge émotionnelle demeure l'essence du discours poétique dont les contenus varient et déterminent par ce fait la nature du texte même.

Finalement, la mise en mots du moi et de l'expérience personnelle est ainsi actualisée grâce aux tiroirs verbaux et aux parallélismes qui agrémentent l'ensemble des poésies ainsi que l'évocation poétique mis en œuvre. Ces locuteurs Sebbariens s'avèrent être la voix qui parle et qui chante le présent et le passé. Les paramètres personnels et temporels nous ont permis de lire et de comprendre le continuum allant d'une énonciation impersonnelle à celle conversationnelle, qui stimule principalement le lecteur. Cette variation d'usage énonciatif nous permet de distinguer les constantes de l'écriture Sebbarienne dont la thématique de la femme, du deuil et l'écriture du « moi » en souffrance. Cette évolution poétique que nous avons pu démontrer témoigne d'une obsession linguistique, celle de la parole libérée de toute contrainte et qui témoigne que la poésie est un terrain où se déploie le plus et le mieux la parole intime. La dimension dialogique des poésies octroie à l'œuvre un air postmoderniste où la provocation l'incitation, et l'examen de soi prennent le dessus sur l'observation et les remontrances.

3. L'incidence autonymique au service de la mémoire

Entre la rhétorique, inventaire des formes disponibles, et le style, où l'individu met en jeu sa subjectivité, il y a selon Roland Barthes l'écriture qui est acte de liberté⁴¹⁰. Mais par le temps, la liberté de l'écriture devient un substrat où l'on est prisonnier dans les mots d'autrui et même de ses propres mots⁴¹¹. Est-il possible de se libérer des commentaires séculaires dans le processus de l'écriture ? Y a-t-il un geste réflexif dans la structure parenthétique mise en œuvre ? A l'image des apports de Jakobson, la fonction métalinguistique démontre que chaque texte est surdéterminé par les autres écrits et en réoriente même les effets. Dans *S/Z*, de R. Barthes, le code métalinguistique mime dans les textes l'activité de commentaire et d'éclaircissement qui est celle de la critique et de la lecture. Ce code, joue avec, mais aussi contre, le code herméneutique qui est celui de l'intrigue, du « fil narratif ». Pour R. Barthes, le code métalinguistique, par l'espacement

⁴⁰⁹ Ibid. Page 125.

⁴¹⁰ R. Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil. 1973.

⁴¹¹ R. Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil. 1972.

qu'il introduit, permet de mettre en évidence le dialogue, le commentaire au sein d'un discours apparemment uniforme et ce sont là des dimensions inséparables de l'ambiguïté constitutive des sujets de la parole. Autrement dit, un texte éclairé par d'autres codes que celui de l'intrigue et enrichi de connotations diverses transforme l'auteur du texte en un véritable historien à la recherche de la vérité.

La lecture des textes de Leila Sebbar se révèle stimulante et féconde dans le domaine de la linguistique. Des principales marques de son jeu linguistique, nous retenons l'usage fréquent de la parenthèse relevant ainsi de l'autonymie. L'écriture ainsi conçue, surplombe la dimension savante qui s'articule particulièrement sur la beauté et l'éloquence du langage. L'autonymie vient donc équilibrer cette part savante du langage en désambiguïsant son contenu. Ceci serait une stratégie de réflexion métalinguistique où se dessine, d'un côté la réflexivité de l'auteur et de l'autre la maîtrise partielle d'un multilinguisme.

L'autonymie constitue une des frontières poreuses entre les instances narratives employées dans le texte, elle permet donc de maintenir simultanément différents plans énonciatifs qui font homogénéiser le texte en tant que réceptacle multilingue et hétéroclite à la fois et vont permettre la stabilité générique du texte en question (nouvelle, poème ...). Dans ce contexte, la parenthèse dans le corpus est un référent qui se scinde en trois types. Une première catégorie de parenthèses concerne des remarques d'ordre linguistique, qu'il s'agisse d'une indication, d'une définition, ou d'une précision quant au code linguistique utilisé. Une seconde catégorie de parenthèse relève des compléments encyclopédiques d'ordre géographique ou civilisationnel qui viennent engager un processus interactif entre le lecteur et le narrateur. La dernière catégorie de parenthèses dites littéraires, s'inscrit pleinement dans le récit. Elles peuvent être des explications renvoyant au récit cadreur remplissant une fonction phatique du langage ou des questionnements commentaires sans oublier les parenthèses qui précisent les relations entre les personnages.

Les parenthèses linguistiques viennent dénoter dans le corpus une simple explication d'un mot, d'un sigle, apporter des définitions ou encore des questionnements sur l'usage du féminin et du masculin d'un mot : « Il a fallu la guerre pour avoir la certitude foudroyante que [...] la France a colonisé l'Algérie, que mon père est colonisé et ma mère colonisateur (colonisatrice ?) Que je suis divisée...⁴¹² » ; « Le terrorisme actif d'une armée secrète

⁴¹² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 43.

(l'OAS qui s'oppose à l'indépendance de l'Algérie à frapper les musulmans d'abord.⁴¹³ » ; « Je sais que j'ai déjà raconté, écrit ma stupéfaction muette à ne pas oser penser que la langue qui voulait ma mort, la mort de mes sœurs (plusieurs variations ont suivi les mots arabes des garçons du chemin)...⁴¹⁴ ». Ces parenthèses linguistiques peuvent abriter aussi des commentaires de type métalinguistique comme elles peuvent dénoter la simple traduction d'un mot ou d'un texte: « Jema la galeta savavou couman y a di boure doudan... (J'aime la galette savez-vous comment avec du beurre dedans...) ⁴¹⁵».

Quant aux parenthèses encyclopédiques de type géographique ou civilisationnel, elles s'adressent aux lecteurs pour lesquels la France ou l'Algérie sont des territoires méconnus. L'auteure ressent à ce titre le besoin de préciser un certain nombre de mots désignant des lieux, endroits afin de conférer à son texte un caractère universel qui n'est pas forcément rattaché à l'univers personnel dans lequel a vécu Leïla Sebbar. On peut prendre pour exemple les passages suivants : « Dans le quartier arabe, populaire, qu'on n'appelle pas comme ailleurs (à Oran, Sidi Bel-Abbès...) ' le village nègre »... ⁴¹⁶» ; « J'ai seulement la voix de la langue des femmes que je ne voyais pas à Hennaya, Alger (le Clos-Salembier et la Cité Nador, Blida(la cité musulmane)... ⁴¹⁷ » ; « Je m'arrête à Saint-Domingue (plus tard, Haïti) ⁴¹⁸».

Les parenthèses de type encyclopédique se révèlent en réalité un lieu de transition entre l'information presque didactique et le décryptage indispensable à la bonne compréhension du récit et de ses référents, tout en même tant qu'elles s'inscrivent dans un contexte savant de l'écriture.

Pour ce qui est des parenthèses littéraires, elles sont diverses et nombreuses, elles dénotent des explications sur certains faits des récits ou des détails sur certains épisodes dignes des plus importantes prises de vues au cinéma, elles revêtent ainsi un rôle didascalique :

« La mère enfin réveillée, les a lavées (elles se lavent seules, mais les mains de la mère étaient efficaces et douces comme lorsqu'elles prenaient ensemble le bain dans la bassine et que la mère les lavait encore et les essuyait, vigoureuse), parfumées (pas trop, une eau de géranium, légère), habillées.⁴¹⁹ »

⁴¹³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 73.

⁴¹⁴ Idem. Page 65.

⁴¹⁵ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 109.

⁴¹⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 49.

⁴¹⁷ Idem. Page 67.

⁴¹⁸ Ibid. Page 75.

⁴¹⁹ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 15.

Ce type de parenthèses littéraires vient aussi préciser ou rappeler les personnages pour maintenir le lecteur en éveil et par souci de garder vigilante l'attention du récepteur voire le lecteur, il remplit une fonction phatique :

« Ces femmes-là les surprenaient de les voir ainsi [...] elles montraient un objet, le geste de la main suffisait, l'homme (le mari, l'oncle, le frère, le cousin) tirait de sa poche un épais portefeuille...⁴²⁰ » ; « Mon fils (même si l'homme n'est pas son fils), prends garde, n'écoute pas les langues mauvaises...⁴²¹».

L'écriture est de temps à autre réflexive aussi, ce qui explique la présence des parenthèses critiques de type commentaires ou questionnements qui indiquent l'omniprésence du narrateur et qui se place le plus souvent en tant que critique :

« [...] l'étrangère excentrique, une étrangère n'est pas soumise à la loi coranique (mais si elle est musulmane ?), appartient à la confrérie Qadrīa (lui aussi, mais le capitaine l'ignore) et que les adeptes se vient une absolue solidarité. Elle a désormais des frères indéfectibles (elle est une Sœur ou un Frère ?) une communauté indivisible.⁴²² » ;

« Le capitaine s'était rendu chez l'étrangère qu'on disait riche (pourquoi habitait-elle le quartier des Arabes et des Juifs pauvres), un geste de courtoisie, pas seulement.⁴²³ » ;

« La mère et la fille venaient (avec si peu de bagages elles étaient pauvres, elles aussi ?) Prendre possession de leur nouvelle maison⁴²⁴».

En définitif, cette structure parenthétique s'applique à structurer le texte de part les commentaires et les explications introduites dans le texte : « La parenthèse n'est plus un facteur d'approfondissement du discours, mais se mue en disjonction, introduisant des annexes qui bientôt deviennent principales⁴²⁵». La démarche réflexive apportée par Leïla Sebbar confère au texte une dimension historique laquelle fut vérifiée dans les chapitres précédents (Partie 1, chapitre 3) mais qui a pour but un travail de décentrement de soi ou l'auteure porte un regard sur elle-même à travers la mise à l'épreuve des personnages de ses textes.

Au cours du chapitre étudié, nous sommes arrivés à la conclusion que le recours à « la référentialité » est une stratégie pour se démarquer et se lit comme une nostalgie de

⁴²⁰ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 15.

⁴²¹ L. Idem. Page 53.

⁴²² Ibid. Page 74.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibid. Page 21.

⁴²⁵ B. Buffard - Moret. *Introduction à la stylistique*. Op.cit. Page 109.

l'enfance par l'installation de tout un univers contique. Nous avons ensuite pu démontrer que l'écriture savante et référentielle traduit le phénomène du polymorphisme identitaire chez l'auteure, comme la poésie témoigne du lyrisme inhérent à l'écriture du retour à soi. Ces stratégies mises en place nous conduisent à aller au-delà des frontières et nous engager dans une étude intertextuelle à travers laquelle l'auteure interpellerait l'Autre, élément essentiel dans la restitution d'une filiation.

Chapitre III.

L'intertextualité où l'écriture frontière

Nous aborderons dans ce chapitre l'écriture intertextuelle et la poétique de variation qui en découle comme étant un texte transfert entre l'univers fictif et autobiographique. Vue sous cet angle, l'approche mise en œuvre propose une lecture qui renvoie à une mémoire associant deux composantes essentielles qui sont la relation entre les textes et leur transformation. Nous supposons que l'aspect fécond de l'intertextualité pourrait délimiter l'écriture du détour chez l'auteure. On aura d'une part l'intratextualité qui manifeste les constantes de l'écriture Sebbarienne dans un sens où on cernerait les mouvements de passages d'une écriture. On traitera d'autre part de l'intertextualité dans la mesure où on pense différemment l'histoire d'une mémoire oscillant entre la reprise et la nouveauté.

1. L'intertextualité interne où la réflexion sur l'application textuelle de l'intratextualité

Il s'agit pour nous de porter une réflexion sur la dynamique textuelle dans l'œuvre de Leïla Sebbar. Notre intérêt portera principalement sur les relations de coprésence intertextuelle et intratextuelle. L'intertextualité est dans notre corpus un élément d'écriture intimiste dans un sens où l'auteure est à mi-chemin entre un « je » voilé et dévoilé, un procédé d'écriture qui constitue le palimpseste idéal pour une écriture en évolution. Nous nous demandons à ce sujet si la dimension intertextuelle chez Leïla Sebbar travestit le projet autobiographique ? Serait-elle un moyen pour rappeler la mémoire collective ?

L'intertextualité interne chez Leïla Sebbar est essaimée dans ses textes particulièrement dans le but de créer des retours sur mémoire et des effets d'unité thématique et scripturale intertextuels afin de mieux préparer le lecteur à une écriture en écho favorisant le passage du récit fictif au récit factuel. La répartition évocatrice de ses propres textes rappelle le mode de l'enfermement que l'auteure tient à consigner à elle-même afin de se positionner

(ce qui est difficile pour une telle condition), l'intratextualité est dans ce cas, le moyen privilégié pour parvenir au projet final qui aiderait l'auteur à rejoindre un camp qui la fuit. Les textes de Leïla Sebbar transcendent ainsi sa production vers une production similaire qui se résume dans toutes les relations possibles qu'entretient un texte avec lui-même. Une relation que Lucien Dällenbach propose de nommer autotextualité et qu'il définit comme suit :

« Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Dès lors que l'on définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de fiction).⁴²⁶»

La philosophie Bakhtienne propose que tout être humain doit prendre conscience de l'« autre » et qu'il doit l'objectiver afin de comprendre sa propre subjectivité. Par extension, chaque scripteur s'imprègne des idées pour produire. Tournant autour de l'altérité le concept fait appel à des mécanismes édifiant la zone formelle du discours, notamment le discours littéraire. Opérant tel un carrefour d'échanges avec « l'autre », l'intertextualité met non seulement en relation le narrataire et le narrateur grâce aux dialogues établis, mais elle met en relation également les personnages d'un texte voire même les genres littéraires⁴²⁷. Ensuite, la conceptualisation de l'intertextualité quitte la sphère de l'altérité pour se fixer aux propriétés du mot et du texte. Arrivée à l'idée que l'intertextualité est le résultat d'une « interaction textuelle⁴²⁸ » et d'une « productivité ».

Le concept d'intratextualité est né bien après l'apparition du concept « d'intertextualité ». En 1976, dans son texte intitulé « terrorisme, théorie⁴²⁹ », Jean Ricardou parle d'« intertextualité restreinte » désignant le fait que tout texte « s'écrit résolument en relation avec les textes déjà écrits par le même signataire ». Quelques années après Gérard Genette, introduit le concept d'« autotextualité⁴³⁰ » pour discuter des rapports intertextuels qu'entretiennent deux textes du même auteur. Mais avec la définition de Lucien

⁴²⁶ L. Dällenbach. « Intertexte et autotexte ». *Poétique*. N°27. 1976. pp.282-296.

⁴²⁷ M. Bakhtine. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trad. C. Emerson et M. Holquist. Dir. Michael Holquist. Austin. University of Texas Press. 1981. [1929]. Page 263

⁴²⁸ J. Kristeva. « Le texte clos ». In: *Langages*, 3^e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature. pp. 103-125. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356

⁴²⁹ J. Ricardou. « Terrorisme, théorie », dans Robbe-Grillet : *Analyse, théorie* (Vol.1). Dir. Jean Ricardou. Union Générale d'Éditions, 1976 : 10-33.

⁴³⁰ G. Genette. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil. Coll. « Poétiques ». 1982.

Dällenbach, l'autotexte⁴³¹ concerne plutôt une reproduction littérale au sein d'un seul et même texte. Brian T.Fitch propose la définition suivante :

« L'intra-intertextualité », néologisme de notre propre facture, sert à désigner les rapports entre les différents textes d'un même auteur. [...] Plutôt que d'une sur imposition de palimpseste, il s'agit d'une juxtaposition des différents textes. Il se crée ainsi un champ d'interaction textuelle de sorte que les textes juxtaposés se révèlent imbriqués les uns dans les autres. L'intra-intertextualité étudiée dans la diachronie équivaldrait à l'analyse de l'évolution formelle de l'œuvre, tandis que, dans une perspective synchronique, il convient de considérer l'ensemble de l'œuvre comme un seul et unique texte. Mais le texte en question est en quelque sorte fendu ou fissuré, et c'est à travers ces fissures que se fait le dialogue entre les textes des différents ouvrages. Ce dialogue ne se situe pas au niveau de la problématique thématique de l'ensemble de l'œuvre, mais concerne le travail qui s'effectue dans les interstices entre les textes, le lieu de leur rapprochement, de leur comparaison et de leur interaction dialectique. ⁴³²»

Nous retenons donc que l'intratextualité se manifeste par la coprésence de plusieurs textes (auxquels G. Genette circonscrit particulièrement l'intertextualité) s'organisant par procédé de redistribution, dans un processus autoréférentiel, appelé aussi emprunt interne ou l'autocitation. C'est : « Le fait qu'un auteur puisse emprunter à soi-même, c'est-à-dire à son propre corpus, des passages plus ou moins longs d'écrits antérieurs pour les placer dans des écrits plus récents ⁴³³». On peut aussi trouver la définition suivante « l'intertextualité réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations)⁴³⁴ ».

C'est un dispositif dûment aménagé envers le lecteur pour, dans un premier temps : affirmer son appartenance, dans un second temps, laisser le lecteur cerner la dynamique des signes autofictionnels conviés par l'auteure et cela pour : soit l'inviter à une complicité, soit de désacraliser un élément essentiel pour l'auteur et aboutir à une mise à l'épreuve du moi. Dans ce contexte le texte n'est dynamique que lorsqu'il y a cette double interaction : la première entre le lecteur et le texte, la seconde entre le texte et la langue. De

⁴³¹ L. Dällenbach définit « l'autotextualité » comme suit « Circonscrit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples critères [...] On définit l'autotexte comme une réduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte, entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction). » dans « Intertexte et autotexte ». Poétique N° 27.1976. Page 283.

⁴³² B.T. Fitch. « Des écrivains et des bavards : l'intra-intertextualité camusienne », dans Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ? Dir. Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi. Paris : Gallimard, N.R.F. 1982. pp 267-283.

⁴³³ L. Letellier et M. Ollagnier. (dir.) *L'intertextualité*. Paris. Les Belles Lettres. 1998. Page 27.

⁴³⁴ Ibidem.

même qu'un texte fait combiner et permuter des énoncés issus d'écrits antérieurs, par ce moyen il opère sur la langue un travail de redistribution.

1.1. Le leitmotiv scénique et phrastique

En dépit de la pensée de Riffaterre qui souligne qu'un intertexte peut révéler une agrammaticalité, l'intertexte de Leïla Sebbar se reconnaît par sa forme itérative: « Ces éléments récurrents, qui participent à l'élaboration du style d'un auteur, deviennent de l'intratextualité lorsqu'ils rencontrent les critères énumérés précédemment à propos de l'intertextualité⁴³⁵». Dans ce contexte, nous cadrans notre étude sur quelques points de figures propres à l'intratextualité dont le leitmotiv.

Dans le dictionnaire Larousse ; le leitmotiv désigne : « une formule mélodique ou harmonique destinée à caractériser de façon constante un personnage, une situation, un état d'âme, un objet » ; le second sens est tout aussi intéressant à retenir : « formule qui revient de façon constante (dans une œuvre littéraire, un discours de propagande ou de politique) avec une valeur symbolique et pour exprimer une préoccupation dominante ». En d'autres termes, le mot revêt une fonction représentative mise en place par le moyen de la répétition lexicale. Grâce à sa qualité répétitive, il contribue à structurer le texte sous formes de séquences.

Dans le cas de notre étude et par le moyen stylistique et scriptural l'on ressort du texte toute figure qui se veut identifiable par sa structure lexicale, phrastique ou scénique. En gros, le leitmotiv peut faire écho à un thème particulier, à un personnage ou encore à une scène/événement de la trame événementielle. Ce sont les premières identifications de l'intratexte. Afin de rendre plus clair ce concept de Leitmotiv, nous allons nous attarder sur la répétition thématique et scénique entre deux passages du recueil *SF* et de *JPLP*. Dans la nouvelle *La fille avec des pataugas* l'auteure transpose doublement la scène de *La jeune fille au pataugas*, récit qui met en scène une fille qui se bat avec courage en dépit des conditions de vie pénibles au maquis :

« Assise au bord du lit, près de ses enfants, la mère regarde la photographie. Sa fille sourit. Elle est habillée en soldat de la montagne : un pantalon d'homme trop large, une chemise militaire, des pataugas, une casquette, un fusil en bandoulière. Sa fille a pris le maquis.⁴³⁶»

⁴³⁵ « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » in <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012270ar.html>

⁴³⁶ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 53.

Dans un contexte autobiographique, l'auteure incruste très habilement cette même scène relatant l'histoire d'une jeune fille faisant partie des connaissances du père de Leïla Sebbar. La jeune fille rebelle côtoie des hommes au temps où l'interdit et le tabou battent le plein dans la société algérienne:

«La fille de sa femme, si jeune encore, seize ans, peut-être dix sept ans, qu'est ce que j'entends dire, cette jeune fille rebelle parmi les rebelles sera arrêtée par des soldats français et l'officier, sidéré, incrédule devant cette combattante en pataugas exaltée, résolue, parlant de la langue de la France métropolitaine, ne croira pas qu'elle s'est engagée dans le maquis pour lutter avec ces jeunes hommes arabes en armes, et libérer son pays ... »⁴³⁷

Ce leitmotiv scénique et phrastique contribue à la portée dramatique de l'histoire où les jeunes filles se sacrifient pour la liberté. On pourrait clairement déceler la relation que tisse l'auteure entre les personnages de ses récits et son propre vécu. L'auteure restitue les petites histoires véridiques entendues par-ci et par-là et en fait des fictions minutieusement élaborées. Nous remarquons que Leïla Sebbar adopte pour cette pratique en vue d'établir un échange constant entre ses textes. Ainsi, chaque nouvelle est d'une manière ou d'une autre liée à la suivante, chaque texte est lié à l'autre par un ou plusieurs éléments qui produisent l'effet de continuité, qu'elle soit thématique ou sémantique.

À la dernière nouvelle du recueil *HV*, Vichy, la narratrice nous relate l'histoire d'une famille d'émigrés qui partent pour Marseille, une ville dans laquelle, la narratrice va vivre le restant de sa vie. Au cours de ce voyage, la narratrice rencontre une petite fille de son âge qui parle à sa poupée Bleurette et s'est liée d'amitié avec elle. Cette scène est reprise dans *JPLP*, mais cette fois-ci sous un angle autobiographique ce qui nous éclaire sur la portée intimiste que revêtent les textes de fiction de l'auteure :

« [...] Je me suis assise près d'elle, tout près. Elle sentait bon, sa poupée aussi. Elle lui parlait : « Bleurette, écoute ta maman, ta petite maman qui t'aime. Tu vois, je ne t'ai pas abandonnée [...] La petite Française ne m'a pas parlé. J'étais là, contre elle, je l'écoutais, elle n'a pas entendu la sirène du départ. C'est moi qui lui ai dit « On part. Lève-toi ». Je l'ai prise par la main, toute petite, sa main. Je ne voulais pas la quitter. On a regardé les images de son livre, l'histoire d'une petite fille de France, blonde comme elle. Le titre, je ne l'ai pas oublié, c'était : Le Livre de Bibiche. Jusqu'à Marseille on était ensemble, Bleurette, elle et moi. Elle m'a embrassée.⁴³⁸ »

⁴³⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 59.

⁴³⁸ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 76-77.

La reprise scénique et phrastique démontre clairement qu'il s'agit d'expérience individuelle, d'évènements flash-back ancrés dans la mémoire latente de l'auteure et qu'elle en ressort une fois les facteurs et les conditions réunis :

« Je me rappelle le tissu, des bouquets avec des coquelicots, des bleuets, celle qui me lisait des livres avait une poupée blonde qui s'appelait Blulette, à cause de ses yeux bleus ? Des marguerites et des épis de blé, les fleurs qu'on voit dans les champs, l'été... Sur les cols des robes, je les lavais à la main, à part, j'ai vu les même fleurs. ⁴³⁹».

Très présent, le leitmotiv thématique et scénique se manifeste pour créer une commune mesure entre les textes, la recherche de l'enracinement culturel. Raison pour laquelle, le texte donne effet d'une sérieuse fragmentation. Nous donnons pour exemple le leitmotiv de la scène sacrificielle du mouton égorgé de l'*Aid El Kebir* présente aussi bien dans *JPLP* que dans *ACS*:

« Maintenant, il se tait. Ce qu'il sait du vieux quartier de l'enfance, de la cour carrée au figuier, un jasmin pousse le long du mur, de l'école coranique, du marabout ancestral, des fêtes et des deuils, du mouton égorgé et des garçons circoncis⁴⁴⁰. »

L'évocation des souvenirs d'enfance notamment ceux du mouton égorgé sous le figuier, indique le degré d'importance de ces moments de regroupement familial méconnu dans la culture occidentale :

« ...le mouton est garrotté, l'homme tient un long couteau effilé, il se penche vers la tête du mouton qu'il maintient en arrière avec l'aide des garçons qui parlent fort entre eux, et, d'un coup, il égorge la bête [...] Au pied de l'un des oliviers, dans une grande corbeille, sous les larges feuilles vertes, mon père prend des figues violettes, une pour chacun...⁴⁴¹»

Ces extraits révèlent que le leitmotiv fait preuve de la culture ancestrale maghrébine où l'olivier revêt toute une symbolique, celle du pardon et de la réconciliation, peut-être celle de l'auteure avec son passé. Nous interprétons cela comme une volonté de signer un pacte de confiance à travers lequel elle fait preuve de connaisseur de la culture arabo-maghrébo-musulmane. Par cette réitération, l'auteure remet en question la place de la langue au sein de son écriture.

À vrai dire, le procédé sus énoncé se situe entre la lecture et l'écriture car la simple cohabitation de deux textes est fort enrichissante, tel que le remarque Ricardou :

⁴³⁹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Page 62- 63.

⁴⁴⁰ Idem. Page 21.

⁴⁴¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Page 36-38.

« Pourtant, comme à tout voyageur, il nous [lecteurs] arrive d'aimer, autant que le plaisir de la découverte, celui de la reconnaissance : la joie de nous retrouver en territoire connu, non tant pour nous y reposer que pour éprouver plutôt cette impression que je nommerais, faute d'un terme plus juste, la nouveauté du familier, quand un lieu déjà visité, tout en demeurant le même, nous semble néanmoins, lorsque nous y revenons, s'être légèrement transformé [...]»⁴⁴²

Nous prenons également le temps de nous arrêter sur le récit de *La fille et la photographie*, l'histoire de la fille qui se fait photographe par des français en dépit de l'interdiction de sa mère. Il se trouve que ce même récit est repris d'un autre ouvrage du même auteur intitulé *La photographie, Nouvelles de la guerre d'Algérie trente ans après*. Nous nous demandons alors quel intérêt devrions-nous porter envers deux textes aussi convergents thématiquement ?

Sur cette voie de réflexion, nous avons perçu que dans le second texte la clause disparaît à la faveur d'un procédé d'ellipse⁴⁴³ spécifique à l'auteure : « La fille prend le livre, tourne les pages jusqu'au portrait de la mère de sa mère, elle arrache la page, et lentement, elle déchire la photographie en minuscules carrés. »⁴⁴⁴

À l'évidence, on ne saurait saisir l'enjeu de ces aller-retours intratextuels, un jeu de va et vient dans lequel l'auteure prend le soin quelquefois d'apporter des modifications très légères qui n'altèrent pas le sens mais la signification. On le voit d'ailleurs dans la nouvelle *La fille au hijeb*, où le texte est réitéré au complet dans un autre recueil intitulé *Le baiser* publié antérieurement, et dans lequel, seul l'incipit diffère et ce, sur le plan syntaxique : « Elle ne les cache pas »⁴⁴⁵ ; dans *La fille au hijeb* l'incipit se libère de la négation dans un but significatif relatif à l'intrigue : « elle cache ses cheveux ». Dans ce recueil, l'auteure transpose l'histoire identique laquelle prend une autre connotation dès que le mot 'le baiser' apparaît comme étant le titre de la nouvelle.

L'auteure aborde différemment le leitmotiv dans l'ACS où le mot « langue » seul compte plus de cent soixante fois témoignant ainsi de la profondeur d'une hantise linguistique. Il est de même dans ACS où le mot « langue » est très présent au même titre que les parents de l'auteure : « père » ; « mère » tel qu'on l'aperçoit au niveau de la table des matières :

⁴⁴² F. Ricardou. « Jacques Poulin : de la douceur à la mort ». Liberté. Vol 16. 1974, n° 54, page 97.

⁴⁴³ Cf. « L'art de l'ellipse dans quelques courts récits de Leïla Sebbar. Denise Brahimi ». Dans Leïla Sebbar. Michel Laronde (dir.). L'Harmattan. 2003. pp 173-186.

⁴⁴⁴ Passage paru dans la même nouvelle du même auteur L. Sebbar publiée dans un recueil intitulé, *La photographie, Nouvelles de la guerre d'Algérie trente ans après*, sous la direction de Daniel Zimmermann, Nouvelles-Nouvelles. Le Monde éditions. 1992. pp 106-112.

⁴⁴⁵ Dans un recueil intitulé « *le baiser* » Hachette Livre. 1997.

« Si je parle la langue de ma mère ; Si je ne parle pas la langue de mon père ; Le corps de mon père dans la langue de ma mère ; Les mères su peuple de mon père dans la langue de la France ; le silence de la langue de mon père, l'arabe ; Le retour de l'absente ; Entendre l'arabe comme un chant secret ; J'écris la langue arabe étrangère dans la maison, Dieu étranger dans la maison. ⁴⁴⁶»

On remarque aussi que le leitmotiv dans ce cas revêt un caractère emphatique. L'exagération dans la répétition démontre l'aspect soucieux de l'auteur qui tient à rappeler par le moyen de la négation un refus catégorique de la connaissance de la langue arabe :

« Mon père ne m'a appris la langue de sa mère ; Je n'ai pas parlé la langue de Aïcha et Fatima ; Je n'ai pas appris la langue de mon père ; Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père ; Je n'apprendrai pas langue de mon père. ⁴⁴⁷ »

Cette technique est intentionnelle, qui met en relief l'interpénétration des textes favorisant l'aspect de la continuité. Grâce à cette étude, nous mesurons l'ampleur du projet de l'auteur où la restitution des images, de textes, d'histoires que resurgissent inconsciemment afin de restaurer la mémoire qui peut-être lui permettrait de rétablir cette filiation rompue. En définitif, la figure du leitmotiv remplit plusieurs fonctions chez Leïla Sebbar dont la mise en perspective de la force perlocutoire de certains passages. Le leitmotiv a permis aussi de renvoyer d'une façon ou d'une autre à des liens intersubjectifs notamment ceux des personnages à configuration semblable à celle de l'auteure : femmes divisées entre deux cultures vivant dans un des deux pays et souffrant d'un arrachement identitaire. Cette technique scripturale très spécifique fait partie de ce qu'on appelle « la poétique de l'inter⁴⁴⁸».

1.2. Les occurrences brèves : le *topos*

Loin d'apporter un travail mécaniste, nous voudrions porter une réflexion sur le *topos* en tant que séquence narrative répétitive qui contourne la pensée créative de l'auteure et installe un fond essentiel à la démarche d'écrire l'autre pour pouvoir s'écrire.

L'écriture Sebbarienne a pour particularité, la narration répétitive agrémentée par de brèves occurrences qu'on appelle « *topos* ». Le *topos* est défini comme une situation narrative récurrente. N'est considérée comme topique qu'une configuration narrative qui se reproduit, au sein d'un même texte ou dans une suite de textes, ou entre plusieurs textes qui

⁴⁴⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit.

⁴⁴⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit.

⁴⁴⁸ Dans leurs études critiques, Ann Jefferson et Monique Wittig font écho à cette caractéristique pour désigner la fantasmagorie existante entre les expériences intersubjectives. A. Jefferson. *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory*. Cambridge University Press. 2004. Page 40.

se constituent ainsi en paradigme. Le *topos* se distingue par sa combinaison narrative fréquente, sa lecture consiste à restituer ces situations narratives dans un contexte historique où le but du narrateur est de véhiculer un argument. C'est là où se situe l'enjeu de l'écriture intratextuelle chez Leïla Sebbar. Le lecteur peut ainsi, soit s'y arrêter sur ce « déjà-lu » et à ce moment là, le *topos* devient un réel objet herméneutique prêt pour une interprétation, soit passer outre. Dans son texte Michèle Weil explique la configuration narrative du *topos* :

« Le topos est constitué d'éléments concentrés sur une seule page ou un seul paragraphe, une séquence narrative : par exemple le *topos* de l'évanouissement de joie lors de retrouvailles : "incapables de parler tant ils sont émus, les amants s'évanouissent plusieurs fois et longtemps" ⁴⁴⁹».

Nous sommes tentés de revenir sur cette thématique de récurrence via « la topocité » de l'écriture afin de montrer les limites mêmes d'une écriture ayant pour objet l'épuisement de sa propre thématique obsessionnelle, du *roman familial* d'un créateur.

Du premier coup, nous nous arrêtons donc sur ce que nous appelons *topos* du retour de l'absente qui se constitue aux marges de l'ouverture et de la clôture d'une œuvre expérimentale qui affiche au grand jour son ambition farouche à jouer du ressassement et de la subversion des mêmes paradigmes et figures comme si elles étaient par définition inépuisables. Le processus du ressassement d'ostensibles réécritures par le moyen de *toposèmes* aurait pour objet d'élaborer un mythe personnel, celui du retour après une longue absence ; les passages suivants l'attestent fortement :

« Je suis revenue à moi. De loin. Après un temps très long⁴⁵⁰ » ;

« Pour arriver un jour jusqu'à moi. Il m'a fallu le détour des livres. Détour politique. Le détour de la guerre. Le détour des femmes. Enfin. ⁴⁵¹ » ;

« Pour savoir. Je suis revenue à moi. C'était long. C'est difficile. Encore. Cette histoire que j'ai avec les femmes.⁴⁵² » ;

« C'est au moment où je sors des mots de l'université, du corps de la langue de l'école, des livres et des bibliothèques, que reviennent les voix de l'autre langue, les gestes des corps humbles, domestiques, analphabètes.⁴⁵³ » ;

« J'ai parlé d'elles dans un texte ancien, elles reviendront vers moi ⁴⁵⁴».

⁴⁴⁹ M. Weil ; N. Boursier (dir.) et D. Trott (dir.) « comment repérer et définir le topos ? ». Topique romanesque de l'Astrée à Justine. Actes de Colloque Toronto », dans *La naissance du roman en France*. Papers on French Seventeenth. Coll. « Century literature ». 1990. pp 125.

⁴⁵⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

⁴⁵¹ Idem. Page 15.

⁴⁵² Ibid. Page 24.

⁴⁵³ Ibid. Page 52.

⁴⁵⁴ Ibid. Page 68.

« Comment ? Par quel miracle m'est revenue la mémoire de ces « je », ce « je » ?⁴⁵⁵ » ;

« Pour opérer les détours multiples et qui ne se donnent pas pour tels, il faut la rupture. Sans violence. Consentie⁴⁵⁶ » ;

« Je reviens à mon enfance dans la Colonie, à ma famille, père et mère, frères et sœurs, au village et au pays fondateurs, aux miens à moi, la distance dans le temps et l'espace abolie. Je suis parte loin, et je reviens. ⁴⁵⁷».

Dans la conception de Gilles Deleuze, l'effet du *topos* balise la pensée du lecteur de sorte qu'il va tirer une synthèse passive qui entre dans la configuration globale du texte et de l'imagination du lecteur. La répétition, ainsi vue, n'est pas considérée une fin en soi mais une porte qui ouvre la voie sur différents angles de vue du texte. G. Deleuze, en commentant un travail fait par David Hume sur la répétition dans *le Traité de la nature humaine*⁴⁵⁸, indique que « la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais [qu'] elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple.⁴⁵⁹ ». Le *topos* ne peut donc avoir de relief et de sens sans être attaché à l'esprit qui le lit, qui lui « soutire » sa propre singularité du reste du texte. Le lecteur va donc tirer une configuration sous-jacente du texte qui lui permet à chaque fois de revenir sur des figures édifiant une sorte d'enchaînement et qui n'est assimilable que par l'effet d'oubli et que le retour à cette même figure le rappelle d'une manière ou d'une autre. Nous pouvons prendre pour exemple l'aspect temporel qui crée un jeu de miroir reflétant une part d'indicible régissant l'ensemble du corpus. Cette notation du retour au même que nous avons perçue chez l'auteure est en fait une réfraction de deux dimensions parallèles ou plus dont la première revêt une force active qui amorce l'enchaînement narratif et les autres qui apparaissent de plus en plus atrophiques.

Pour finir, chaque dimension du *topos*, perçue a réussi à éveiller en nous l'esprit d'une récurrence qui véhicule l'inscription sociale qui cristallise le texte le jeu d'écho temporel oscillant entre présent et passé. C'est ainsi que l'auteur justifie le détour des livres, ceux de la fiction, lieux de remise en cause et de la recherche de soi qui ont contribué au fameux retour présenté tel un noyau dur non modifiable balisant ses textes.

⁴⁵⁵ Ibid. Page 72.

⁴⁵⁶ Ibid. Page 73.

⁴⁵⁷ Ibid. Page 83.

⁴⁵⁸ In « Topos, répétition et référence ». J.P. Dubost. Dans *Topiques, études Satoriennes*. Réfléchir le topos narratif. Vol2. 2016. Disponible en ligne sur : http://www.fabula.org/actualites/topiques-n-2-reflechir-le-topos-narratif_75311.php

⁴⁵⁹ G. Deleuze. *Différence et répétition*. 1968. PUF. 1968. Page 96.

2. L'intertextualité externe

Julia Kristeva⁴⁶⁰ considère la technique de l'intertextualité comme étant une pure force à l'œuvre dans un texte quel qu'il soit. Et du coup, un texte est un espace où se mêlent, se croisent et s'échangent plusieurs textes :

« L'intertextualité apparaît donc comme une notion foncièrement extensive : non seulement l'allusion, la parodie, le pastiche ressortissent à l'intertextualité, mais aussi toute forme de réminiscence, de réécriture, ainsi que les formes d'échange qui peuvent s'instaurer entre un texte et l'ensemble du langage qui lui est contemporain. ⁴⁶¹»

Dans cette partie nous allons proposer une lecture à travers laquelle tout indice d'enchâssement au sein du texte est en étroit rapport avec le vécu de l'auteure, avec ses propres convictions et ses engagements. À nos yeux, le principe global de la présence d'une dimension intertextuelle est modéré par la dichotomie fiction/réalité, ce qui nous permet de percevoir la pertinence de l'intertextualité.

2.1. La mise en abyme

L'une des formes d'enchâssement les plus représentatives date de très longtemps, celle des *Mille et une Nuits*, traduits par Antoine Galland au début du XVIII^{ème} siècle. L'élément le plus captivant dans cette construction, figure la propre construction emboîtée du texte. Ceci dit que cette technique d'écriture ne date pas d'aujourd'hui, bien que d'autres techniques s'y sont rajoutées et glissées afin d'y adopter l'aspect créatif. En effet, le processus d'enchâssement de récits permet à l'auteure de mettre à nu la transmission interrompue à la fois réfléchie et complexifiée par le développement d'une intrigue secondaire au sein d'une intrigue principale. On retrouve cette pratique dans la nouvelle *La fille de la maison close* où le texte centreur restitue l'histoire de la diariste Isabelle Si Mahmoud, un personnage très évoqué dans les écrits de Leïla Sebbar. L'histoire de *Mériéma* et celle d'*Isabelle si Mahmoud* se combinent par les échos et les procédés qui mettent en doute l'existence de l'histoire enchâssée :

« Isabelle Si Mahmoud. Elle se faisait passer pour un jeune lettré voyageur, elle parlait l'arabe et

⁴⁶⁰ Le mot « intertextualité » est né dans la période 1968-69 dans le groupe des auteurs de la revue *Tel Quel* - Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Sollers. Le concept est né dans une ambiance de recherche très imprégnée par les concepts du structuralisme.

⁴⁶¹ Idem. Page 12.

faisait la prière musulmane. Lalla Zineb lui a offert l'hospitalité dans sa confrérie d'El-Hamel ». ⁴⁶²

Le personnage justifie en fait l'ambition de *Mériéma* qui rêve continuellement de liberté dont elle est privée dans la maison close. Elle fut stupéfaite par l'histoire que racontait l'officier français :

« Elle imagine la française chassant au faucon avec le chef de confrérie, son mari rencontré à Bordeaux en France [...] "c'est loin Kourdane ?" C'est la première fois que Mériéma interrompt un récit. » ⁴⁶³

Se chargeant de transmettre cette mémoire, *Isabelle* se conçoit en fait dans le récit centreur comme une légende peu vraisemblable. Les deux textes ne sont pas en fait sans relation : le nom de l'héroïne de la nouvelle *Mériéma* a dû inspirer Leïla Sebbar pour écrire la présente nouvelle. Isabelle Eberhardt ⁴⁶⁴ a consacré à un personnage dénommé pareillement toute une nouvelle. C'est pourquoi le mot voyage est très fréquent ; le lecteur est à l'orée d'un récit qui se tisse dans la fantasmagorie orientale et donc celle du voyage. Sous l'angle thématique, l'enchâssement casse le rythme et opacifie de la structure du personnage en constante soumission et dépendance d'autrui. D'autant plus que le référent historique (l'auteure situe ses intrigues durant la période de l'Algérie coloniale) joue un rôle primordial du fait que la narration présente le récit sous forme d'analepse. Soudain, le récit s'interrompt par l'intervention de *Mériéma* qui pose des questions sur la localisation de *Kourdane*. Cette interruption enregistre une plongée au récit premier lorsque la narratrice remarque :

« J'ai rien dit, il s'adressait à moi, il a poursuivi. Il a parlé d'une jeune femme russe, une excentrique celle-là, déguisée en cavalier arabe, habituée à dormir sur une natte avec ses compagnons de route, fumant le kif, buvant l'absinthe ... » ⁴⁶⁵

Tout de suite après, c'est au tour de la narratrice de relater le récit d'Isabelle, de rajouter ses propres commentaires sur ce personnage historique. Ainsi, les souvenirs des voyageurs sont restitués à travers des analepses qui produisent à leur tour des textes enchâssés. Le personnage, déterminé par l'espace fermé, produit une parole agencée par la mémoire de son passé et le réel présent où la multiplicité des voix.

Si l'on reprend la dynamique du texte de Leïla Sebbar, on constate que l'auteure opère une

⁴⁶² L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 23.

⁴⁶³ Idem. Page 22-23.

⁴⁶⁴ S. Rezzoug. *Isabelle Eberhardt*. Office des Publications Universitaires. Page 95.

⁴⁶⁵ L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 23.

sorte de transposition de l'espace littéraire à l'espace métalittéraire : l'espace des commentaires. Cette parole constitue le lieu de jeu interprétatif où le personnage central à partir duquel peut se développer cette parole commentaire. Ce mécanisme réitéré plusieurs fois dans la même nouvelle, nous fait découvrir une grande interrogation quand à l'enfance de ces personnages, leur degré de « fictivité » et leur importante implication dans les récits enchâssants. Tel qu'on le remarque dans l'exemple :

« (Je pense que la petite, avant Alger, a dû vivre à Ténès ou à Tipasa, une ville au bord de la mer, une fille de pêcheur dont la barque a sombré, les tempêtes sont parfois mauvaises aux vieux bateaux de pêche, très vieux, et la veuve n'a pas eu la chance de découvrir les perles précieuses dans les poches humides de la veste de marin, trop d'enfants ; le dernier au berceau...C'est ce que j'imagine. Mériéma ne dit rien de son enfance, comme si on avait coupé le lien de la mémoire, sa mère, le village, la maison, les frères et sœurs, rien, un petit née des sables mouvants ou de la mer, je ne lui pose pas de question). »⁴⁶⁶

Dans ce rythme d'ouverture et de clôture, le mouvement d'enchâssement et d'emboîtement élabore une tension temporelle à l'exemple de l'anticipation (prolepse) ou de rétrospection (analepse). La mémoire est dans ce cas, le vecteur constitutif de l'analepse et donc de commémoration de souvenirs.

Très récurrentes, ces mises en abyme rétrospectives balisent le texte de Leïla Sebbar en lui attribuant un caractère très distinctif sur le discours fictionnel. Cette pratique des retours en arrière nous permet de déceler clairement l'aspect culturel dans lequel sont baignés les personnages. Cette pratique scripturale aménage dans la narration une rétrospection, selon Lucien Dällenbach elle : « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit⁴⁶⁷ ».

Les récits enchâssés ne sont pas des prétextes intertextuels, ils sont des noyaux autour desquels gravitent les principales intrigues. En effet, le lecteur est bousculé par la narration suspendue et ce afin de l'inciter à marquer de temps à autre le registre culturel, mais aussi invite le lecteur à marquer la fiction dans l'art, ainsi, les fragments de contes de la littérature occidentale/orientale sont migrés dans les textes de l'auteur sans que ce dernier n'en soit affecté.

L'enchâssement des récits dans notre corpus est déterminé par la mémoire de l'auteure marquée par le seuil de la constance parce que « l'intertexte laisse dans le texte une trace

⁴⁶⁶ Idem. Page 18.

⁴⁶⁷ L. Dällenbach. « Intertexte et autotexte ». Op.cit. Page 287.

indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message ⁴⁶⁸».

2.2. L'enchâssement des contes

Pour pouvoir situer l'imbrication du conte au cœur du débat de l'écriture personnelle, nous considérons la complexité de la pratique intertextuelle chez Leïla Sebbar afin de percevoir l'amplitude et l'impact de la série microfictionnelle sur l'unité textuelle et biographique. Nous voudrions étudier ce passage sinueux d'une écriture de l'autre à celle de l'intime où il est question d'un réinvestissement identitaire. Nous nous intéressons davantage sur la nécessité de cette technique d'enchâssement au milieu d'un univers fictif et personnel à la fois.

Le travail sur la matérialité de la langue et les jeux sur les signes permettent non seulement l'évasion de l'imaginaire du lecteur mais aussi tracent une sorte de dynamique de la parole dans l'espace textuel. Les textes de Leïla Sebbar sont, en fait, aussi proches du conte et de la culture populaire que de la nouvelle à contenu ethnoculturel. Ces histoires que doivent écouter chacune des héroïnes sont aussi bien du ressort du conte que de l'intertextualité. Ces variations linguistiques que met en avant l'auteure, traduisent l'interculturalité et le dynamisme de la mémoire. Deux cultures s'entrechoquent dans un même fond narratif qui parfois s'élargit dans des extensions d'enchâssement.

Dans certains textes, la technique de l'encadrement crée un effet de polyphonie où les voix des personnages se multiplient en alternance et créent un univers d'oralité. A ce propos, Michel Laronde affirme dans son ouvrage intitulé *Leïla Sebbar* qu' :

« En effet, si l'oralité qui joue un rôle tellement important dans la transmission de la mémoire que se retrouve par moments comme thème dans les textes de Leïla Sebbar, c'est surtout pour démarquer un fond d'histoires communes mais perdu à tout jamais sous sa forme simple et ambiguë »⁴⁶⁹.

Certaines séquences de récits se suffisent à elles-mêmes sur le plan narratif. Cependant, l'enchâssement du conte véhicule de manière authentique une visée didactique et argumentative. L'auteure transporte sa vision du monde hormis l'enseignement moral. Roland Barthes affirme à ce sujet que le récit « est déterminé non par un désir de raconter, mais par un désir d'échanger ».⁴⁷⁰ Ces petites structures sémantiques organisées autour

⁴⁶⁸ M. Riffaterre. « La trace de l'intertexte ». La Pensée. N° 215. 1980. Page 04.

⁴⁶⁹ M. Laronde. *Leïla Sebbar*. L'Harmattan. Coll. Autour des écrivains maghrébins. 2003. Page 57.

⁴⁷⁰ F. Evrard. *La nouvelle*. Op.cit. Page 43.

d'un système d'équivalence vont refléter pleinement l'ensemble des compétences encyclopédiques de l'auteure.

Nous focalisons notre réflexion sur la dimension de l'altérité et celle de la transmission que revêtent les personnages. Les récits enchâssés mettent en avant des personnages ordinaires dont la singularité réside dans leur destin. Ils ont des projets différents des personnages traditionnels dont les portraits et les actes sont assez stéréotypés. Nous prenons l'exemple du récit du *Vieux frère de petit balai*⁴⁷¹. Un personnage qui détient un projet de transformation de vie, indépendamment d'une détermination magique habituelle des contes. Le vieux balayeur représente le personnage mythique fondateur de la propre histoire de l'auteure. Il est le modèle recherché dans sa quête identitaire.

Les résurgences du conte du *Vieux frère de petit balai* dans plusieurs textes de Leïla Sebbar irrigue son œuvre de façon implicite masquée par une volonté d'appartenance entière et complète prononcée à la communauté colonisée. N'est ce pas une allusion à l'addiction à la parole parraine. Par l'enchâssement des contes, l'auteure éprouve le besoin d'un parrainage culturel qui l'inscrit dans une filiation littéraire ou artistique.

En lisant ces passages sur l'histoire de la moufle rouge respectivement dans *ACS* et *HV*, nous nous rendons compte du tiraillement culturel et de l'impossible osmose entre un Maghreb et un Occident. C'est pourquoi Leïla Sebbar reste méfiante quant aux sources du passé. Elle recherche plutôt le flexible d'un passé exposé aux souffles d'autres mondes, celui de la France.

Nous lisons aussi dans ces passages un clin d'œil sur la jouissance sans limite d'une parole salvatrice, reflétant les limites inhérentes à la condition humaine : le plus fort et le plus faible. Le lien ainsi établi entre le vieux et le petit garçon sont très symboliques. Le vieux préserve la moufle afin d'arriver à rencontrer son possesseur. La rencontre est la matrice de l'histoire car elle est une semence entre deux générations voire deux mondes : celui qui est né esclave et celui qui est né libre et indépendant: « L'histoire, je ne l'avais pas oubliée. La moufle rouge d'un enfant. Le balayeur coiffe son balai pour l'hiver, l'enfant retrouve sa moufle et ils deviennent amis.⁴⁷² ». Quant au lieu de la rencontre, le trottoir, il représente la rive, la bordure, la frontière entre deux mondes. Selon Tzevetan Todorov :

« En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même; le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait dont tous les autres ne sont que des parties infimes, et aussi du récit enchâssant qui le

⁴⁷¹ Cf. Supra.

⁴⁷² L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 12.

précède directement. Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement ⁴⁷³».

Pour mieux comprendre la relation qui se tisse entre les textes (enchâssant et enchâssés) nous proposons une lecture des indexicaux⁴⁷⁴ axée sur la cognition spécifique au genre du conte écrit et oral. A ce niveau, nous distinguons deux contextes. Le premier illocutoire et communicationnel qui se rapporte à l'immédiateté de l'acte énonciatif, le second, est le contexte diégétique, il se rapporte à l'histoire narrée. Cette étude nous permettra d'aborder l'étendue de la référence pragmatique des indexicaux.

Dans les théories sémiotiques notamment celle de Charles Sanders Peirce, un index est tout type de signe qui a une corrélation directe avec sa signification ainsi, le verbe fumer est l'index du feu, et l'action, pointer du doigt est l'index d'une indication. Les indexicaux les plus fréquemment recensés sont les noms propres, les interjections les pronoms personnels les adjectifs possessifs les pronoms et adjectifs démonstratifs, les présentatifs, les circonstants spatio-temporels, les temps verbaux.

Dans le passage enchâssé du conte du vieux frère de petit balai par exemple, les déictiques témoignent de l'acte illocutoire des énoncés. Ainsi les adjectifs démonstratifs ont un ancrage mémoriel et une fonction illocutoire puisque l'auteure s'adresse par ce moyen à ses lecteurs soucieux de sa problématique filiale :

« C'est à travers lui, ce nom, le mien que j'ai cherché Adonis le bon nègre dans les vieux livres oubliés, dans les catalogues de la bibliothèque nationale, à Paris. Je ne savais pas qui je retrouvais dans l'esclave nègre Adonis, dans tous les esclaves africains des anecdotes coloniales du XVIII^{ème} siècle. Ils avaient appris à parler la langue du maître français, et le maître leur a dit qu'ils étaient de bons nègres. Certains sont devenus des maîtres d'école ; des maîtres de français.⁴⁷⁵ »

La reprise intertextuelle du conte par le moyen du pronom possessif, actualise le contexte du conte. Ainsi, l'indexical « le mien » marque une référence textuelle anaphorique synthétisante de la situation. C'est dans le personnage d'Adonis, le nègre, l'esclave, l'africain que l'auteure se reconnaît. L'accentuation sur l'appellation « nègre » situe Adonis dans la place d'un géniteur, le sien, celui de Leïla Sebbar.

C'est principalement les indexicaux suivants qui établissent la ligne frontière entre le contexte illocutoire et diégétique : autrement dit celui de l'histoire du vieux et celui de

⁴⁷³ T. Todorov. *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*. Seuil. 1980. Disponible en ligne sur : <http://www.ae-lib.org.ua/>

⁴⁷⁴ A. Atkin. « Peirce on the Index and Indexical Reference » .Transactions of the Charles S. Peirce Society. Indiana University Press. Vol. 41. N° 1. 2005. pp. 161-188.

⁴⁷⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Page 23.

l'auteure :

« Je saurai à la fin de ce travail obstiné, sans raisons apparentes, que mon père est adonis le bon nègre, le bon colonisé qui n'a pas pris le maquis (même si je sais qu'il a été arrêté et incarcéré par l'armée française pour appartenance à un réseau qui passe des médicaments, c'était en 1957, j'habitais la maison d'école de mon père à Blida), un bon colonisé qui enseigne la langue française à « des garçons indigènes » dans les écoles de la République coloniale, les Droits de l'homme et les privilèges de la promotion sociale.⁴⁷⁶ ».

Notons que la reprise multiple du conte du *Vieux frère de petit balai*, est une retranscription fidèle d'un discours oral qui se porte pour garant des origines du conte.

À travers les insertions intertextuelles du conte, l'auteure fait ressortir les aspects cognitivo-langagiers du conte où la deixis dépasse ses traits de performance⁴⁷⁷ orale. Ainsi, le contexte illocutoire du conte a permis l'ancrage discursif et l'adresse au lecteur qui représente dans ce cas l'auditoire. Quant au contexte diégétique, il justifie par les moyens des indexicaux le choix contextuel et incite le lecteur et en tirer des conclusions quant à problématique suggérée dans les textes.

L'enchâssement du conte du vieux frère de petit balai est très récurrent dans les textes de fiction de l'auteure. Nous n'excluons pas à ce stade la portée érudite dont regorgent les textes et qui témoigne implicitement de l'enracinement culturel de l'auteure tel qu'on le lit dans le passage suivant :

« Un soir j'ai parlé à mon amie de ce petit livre de la bibliothèque. L'histoire d'un Africain balayeur qui parle à son balai, je me souviens bien. Habillé en bleu...C'est ma bibliothèque, chaque fois que je peux, je vais là-bas dans ma cité pour l'heure du conte⁴⁷⁸ ».

Sous un autre angle de vue, l'enchâssement du conte revêt l'aspect de l'extraordinaire. Dans *La fille dan l'arbre* du recueil *SF*, le chêne personnifié prend la parole et la charge du narrateur. Il raconte l'histoire d'une petite fille qui était venue jouer dans la forêt, elle traçait des lettres sur le tronc d'un arbre lorsqu'elle fût prise au piège par des chasseurs armés français qui ont abusé d'elle. Une histoire ou plutôt un conte succinct dans lequel le narrateur participe en tant que témoin et retrace l'histoire pour plaider contre la violence du colon français. Dans le même recueil, *La fille au hijeb* l'enchâssement revêt une dimension fantaisiste. Lorsque la narratrice rapporte les faits, elle emprunte la voix de la

⁴⁷⁶ Idem. Page 76.

⁴⁷⁷ D. B. Amos et K. Goldstein. *Folklore, Performance and Communication*. La Hague. Mouton. 1975. pp. 11-74. In *Folklore and communication at Folklore Society Annual Meeting*. Atlanta. Georgia.

⁴⁷⁸ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 11.

grand-mère pour naturaliser l'effet du conte. Le conte se fait donc par le biais du discours rapporté. De là, se dégage toute la structure du conte dont voici un passage : « Le travail, les enfants, les champs m'ont volé la beauté. C'est l'eau de source qui m'a rendue belle⁴⁷⁹ » et ensuite le fantôme de la maîtresse d'école sur la mûle : « c'était la maîtresse d'école. Elle est arrivée seule au village, sur une mule blanche, en pantalon et souliers d'homme...⁴⁸⁰ ». Proche du merveilleux et voisinant la vraisemblance, l'histoire prend au fil du récit de la consistance voire de la signification en intégrant l'aspect divin et sacré de l'eau.

L'histoire de la grand-mère étant petite fille qui croit au prodige de l'eau de la fontaine, elle voit une femme extraordinaire qui vient en costume d'homme cavalier qui s'introduit dans l'école du village. La petite fille finit par se lier d'amitié avec la dame fantôme

« On entendait les sabots de la bête sur le carrelage, elle a monté les escaliers jusqu'à la chambre, on a vu la bête et le fantôme qui regardaient le village, là-haut, par la fenêtre grande ouverte. D'autres avaient assisté au prodige du jardin en friche, soudain reverdi, et la mule paisible broutait l'herbe guidée par le cavalier ou la cavalière, en silence. La fontaine tarie s'est mise à couler et c'est ainsi qu'on a su que l'étranger était une étrangère...⁴⁸¹ ».

Amalgamée à la propre histoire de la grand-mère, le conte fait empreinte de la parole, du signe et du tissage d'un passé révolu. Les récits emboîtés entretiennent une étroite relation avec le récit-cadre. Ceci dit, les deux intrigues peuvent être au même niveau diégétique. Dans les deux cas, les personnages narrateurs sont personnage dans le conte, ce qui explique la portée réaliste des récits.

En effet, dans *La fille au Hijeb* comme dans *L'Habit vert*; on assiste à deux scénarios analogues, une petite fille qui rappelle à sa mère le conte de *Peau d'Âne*⁴⁸² :

« C'est elle qui rappelait la lectrice à la dernière phrase lue, ce conte du Djebel Amour qu'elle réclame, elle dit à sa mère : « Ecoute, c'est comme Peau d'âne, tu connais, je te l'ai raconté souvent, Yema, écoute, écoute, tu vas comprendre dans le djebel Amour c'est la marâtre, c'est

⁴⁷⁹ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 85.

⁴⁸⁰ Idem. Page 86.

⁴⁸¹ Ibid. Page 86-87.

⁴⁸² *Peau d'Âne* est un conte populaire et premier conte de fées français écrit. C'est l'histoire d'une reine qui se meurt et fait jurer à son époux de se remarier après sa mort avec une femme plus belle qu'elle. Mais, il se trouve que sa fille est la plus belle de toutes. Il demande alors sa fille au mariage. Pour empêcher cette relation incestueuse, elle exige des robes irréalisables ; chose que son père réussit à lui offrir. Conseillée par la fée : sa marraine, elle lui demande alors la Peau de son Ane (L'âne source de la richesse du royaume puisqu'il défèque de l'or) Sans hésiter le roi accède à la demande de sa fille qui alors le fuit, vêtue de l'horrible dépouille pour repousser tous les désirs. Elle part loin. Là ou elle sera aimée par un prince qui la reconnaît sous son déguisement grâce à un anneau perdu dans un gâteau qu'elle a confectionné. L'anneau est si fin que ses doigts seuls peuvent l'enfiler. Ils s'aiment, et le roi, assistant en cachette à la naissance de leur amour, s'incline et donne la main de sa fille au prince.

l'autre femme du père, qui l'habille avec la peau d'un âne. Elle s'enfuit, elle travaille comme servante, un prince l'aperçoit, il l'aime à la folie...La suite, tu connais, moi aussi je connais mais le gâteau c'est la galette et la baguette un rameau et le roi un sultan, tu comprends ? Ecoute Yema. Je te la raconterai ce soir, moi et toi seules dans la cuisine avec le petite frère, si tu veux. ⁴⁸³».

C'est une transposition textuelle véhiculée par une variété de procédé notamment la multiplicité des voix. Cette transposition est purement narrative puisque le narrateur (le conteur) délimite le moyen et la version du conte. La jeune conteuse essaye de trouver une correspondance entre le vieux conte de fées qui lui a été légué par ses ancêtres « le conte de Dejebl Amour » et celui qu'on lui a appris à l'école. Nonobstant, pour expliquer à sa mère cette correspondance de contes de fées la jeune conteuse a fait asseoir les parties principales du récit afin que sa lectrice retrouve le bout du fil. En effet, hormis l'enchâssement de contes de fées qui sont généralement gouvernés par le symbolisme des rêves, nous prêtons attention à l'aptitude de la narratrice à simplifier l'ambiguïté des termes produite par l'effet des interférences linguistiques et culturelles et ce par l'explication des structures sémantico-syntaxiques de la langue française tel qu'on le remarque dans le passage : « mais le gâteau c'est la galette et la baguette un rameau et le roi un sultan, tu comprends⁴⁸⁴ ».

Nous soutenons l'idée que l'intérêt que porte l'auteure pour les contes de fées ouvre le débat encore fois sur l'étendue qu'offre le texte polymorphe aux multiples procédés d'écriture notamment celui de l'intertextualité. L'écriture de Leïla Sebbar est fortement révélatrice, on assiste à une réécriture et une préservation de l'Histoire qui joue fortement sur l'effet de la mémoire du lecteur algérien. L'inclusion de la poéticité, de l'oralité et du rythme dans les textes, structure le langage où la forme prend le pas sur le contenu. En effet, hormis l'aspect poétique qui couvre le récit, on a pu dégager toute l'architecture et la morphologie du conte, bien qu'il est important de savoir que le texte en sa matière succincte n'apporte pas d'évènements décentrés de la thématique générale. Á la lecture de cette petite sélection, nous constatons que l'unité et l'autonomie narratives de chaque microfiction sont soulignées par l'action unique qui est représentée par un « scénario⁴⁸⁵ » comblée par les contes enchâssés.

L'évocation de contes de fées à travers sa réélaboration intertextuelle est une manière de commenter ces femmes qui sont des porte-voix d'une mémoire culturelle fabulée de mères

⁴⁸³ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 08.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ E. Umberto. *Lector in Fabula*. Le livre de poche (Biblio essai). 1985. Page 103.

en filles. Cette transmission a cessé sous l'emprise des événements de l'Histoire coloniale dont l'exemple vivant en est l'auteure même.

2.3. Les citations littéraires

La présente partie de notre travail regroupe essentiellement ce qu'appelle Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* :

« La relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ces inflexions, autrement non recevable⁴⁸⁶. ».

Cette relation de coprésence peut nous révéler, en effet, l'étendue et la finalité qu'elle soit consciente ou non de la marqueterie à laquelle livre l'auteure ses pensées. C'est l'une des premières caractéristiques d'un texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation. Antoine Compagnon dit à son propos que c'est le degré zéro de l'intertextualité⁴⁸⁷ ». Raison pour laquelle, le lecteur peut la repérer sans requérir à l'érudition. Cependant, son interprétation demeure du sort de celui qui la perçoit. L'on parle donc d'une reproduction d'un répertoire littéraire qui est soit authentifié pour renforcer l'idée de la vérité ou soit « transvaloriser⁴⁸⁸ » les références culturelles auxquelles renvoie le texte. Implicite ou explicite, la dynamique textuelle sera une sorte de garantie. Une assurance pour l'auteure et pour le lecteur à la différence de l'allusion ou le plagiat qui représentent des relations intertextuelles aléatoires et non stables et donc leur ambiguïté ou leur confusion dépend fondamentalement du répertoire culturel du lecteur.

La manifestation des relations transtextuelles au sein du corpus corrobore notre hypothèse d' « écriture transfert » du fait que cela véhicule une intention particulière, celle d'un « je » qui jaillit et qui fait jaillir l'activité consciente et inconsciente à la fois de l'auteure.

La citation est généralement repérable de part ses marques typographiques spécifiques (Les guillemets, les italiques ou le retrait) qui distinguent le passage emprunté. Ces dernières

⁴⁸⁶ G. Genette. *Palimpsestes*. Op.cit. Page 08.

⁴⁸⁷ A. Compagnon. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Le Seuil. 1979.

⁴⁸⁸ Terme employé dans l'article « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » de Karen Martel. Revue *Érudit* : promouvoir et diffuser la recherche et la création. Vol 33, N° 1. 2005. Disponible en ligne sur www.erudit.org

délimitent la frontière entre un texte cité et un texte plagié : « tout peut être cité, et donc devenir citation, mais la citation est une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux⁴⁸⁹ ». La convocation de cette figure d'intertextualité détermine d'emblée le rapport entre le texte citant et le texte cité.

La citation s'opère dans le recueil *SF*, comme un glissement de sens se référant au réel et créant une garantie et une fiabilité qui rassure le lecteur. La citation accentue son rôle intertextuel dans, *La fille de la maison close* lorsque l'auteure reprend textuellement un poème oral, repris du poète Sidi Abderrahman El Medjdoub⁴⁹⁰ :

« Elles se ceinturent avec des vipères
et s'épinglent avec des scorpions...
Elles lui feront oublier ses travaux
elles détruiront sa renommée,
elles lui mangeront son bien,
elles lui donneront une natte pour linceul. »⁴⁹¹

En effet l'auteure puise de l'héritage culturel oral du XVI^e siècle pour dénoncer de manière satirique l'être pervers de la femme que recouvre le poème. Il en découle une démarche de validation de l'écriture instable vis-à-vis de « la constante thématique ». L'auteure relève scripturalement l'aspect bipolaire en passant par le rite de la persuasion. Les louanges à propos de *Mériéma* se détournent dans ce passage vers une autre polémique sur le personnage féminin rusé. Le poème authentique d'Abderrahman El Medjdoub est aujourd'hui d'usage de par le profil populaire que revêt son poème :

« Les femmes manigancent deux sortes d'aventures ;
Ces mauvaises surprises me font fuir prestement :
Des serpents enroulés leur servent de ceinture,
Des scorpions suspendus leur servent de pendants. »⁴⁹²

⁴⁸⁹ A. Compagnon. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Op.cit. Page 18.

⁴⁹⁰ C'est le Sheikh Abou Zayd Sidi Abde Rahman Al-Majdoub Ibn 3iyad Ibn Ya39oub Ibn salama Al-Sanhaji Al-Dokali. Le surnom El Mejdoub est lui a été attribué par ses contemporains. Poète soufi populaire du XVI^e siècle (mort en 1565) Il reflète la personnalité de cet homme qui a délaissé les plaisirs de vie et a adopté le soufisme avant de passer sa vie en tourné en quête d'apprentissage. Du temps du Sultan Moulay Ismail, il a immigré à Meknes puis à Fès où il a étudié chez les grands savants de l'époque. Il est mort en 976 de l'hégire (1578), dans l'indifférence générale, sans aucune richesse. Son œuvre orale continue, malgré toute cette distance temporelle à être présente dans la vie quotidienne des peuples marocain et maghrébin.

⁴⁹¹ L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 20-21.

⁴⁹² J. Scelles-Millie ; B. Khelifa. *Les quatrains de Medjdoub le sarcastique, Poète maghrébin du XVI^e siècle*. Paris. Maisonneuve & Larose, 1966.

À vrai dire, la citation a plusieurs fonctions et opère une conversion mais aussi un travail entre le texte centreur et le texte étranger. Si nous procédons par une lecture sélective des citations au sein des textes, nous remarquons que les citations choisies par l'auteure poétisent sa narration en instaurant le jeu de miroir entre les deux référents. On pourrait clairement déceler la fonction que confèrent les citations aux textes qui est une fonction poétique. Ainsi, dans *IA* les poèmes ou les complaintes sont très riches en signification mais aussi en style. La citation contribue alors fortement à la poéticité de la narration telle que Valery Larbaud le souligne :

« Une citation bien choisie enrichit et éclaire le paragraphe où elle paraît comme un rayon de soleil enrichit un paysage : les rayons des fins d'après-midi dessinant, précisant, embellissant même des paysages nus et monotones comme les monts de l'Épire vus de la mer ou de la baie de Corfou. La fait même que ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la Poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays. *In non strange land*.⁴⁹³ »

Il en est de même pour les thèmes. Les citations à valeur poétique réverbèrent dans les textes (SF) soit des éloges de la femme, soit le mal d'amour ou la mort (*IA*).

Il n'en demeure pas moins que la structure narrative n'est pas affectée de cette pratique de réécriture car le thème du récit fait corps avec les passages cités, ce qui induit le travail acharné de l'auteure. Il nous semble qu'avec la résurgence du champ sémantique global du texte, l'insertion de la citation gagnerait à élucider précisément la portée authentifiante que nous sous-tendons et que le texte de Leïla Sebbar, *IA* préconiserait. Celle-ci s'articulerait autour de textes qu'on a déjà traités et relevés dans une partie antérieure du présent travail. *IA* étant un portrait de la jeune diariste Isabelle Eberhardt, véhicule des passages poétiques qui, sur l'échelle réelle, ont été écrits par la vraie jeune diariste dont voici des extraits :

« Petite colombe, ô petite colombe !
Tu m'as brûlé, tu m'as tué...
Mon cœur est mort, et je l'ai enterré dans le désert ;
J'étais seul, mon burnous couvrait ma tête et je pleurais
Petite colombe, ô petite colombe !
En une nuit tu m'as tué... »⁴⁹⁴

⁴⁹³ N. Piegay- Gros. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod. 1996. Page 47.

⁴⁹⁴ L. Sebbar. *Isabelle l'Algérien*. Op.cit. Page 08.

Ou encore :

« Voici, je suis mort, mon âme a quitté mon corps
On a pleuré sur moi les larmes du dernier jour...
Les larmes ont séché sur les joues de mes proches,
Et les épines ont poussé sur ma terre...
O toi qui es devant ma tombe,
Ne t'étonne pas de mon sort :
Fut un temps où j'étais comme toi,
Viendra le temps où tu seras comme moi. »⁴⁹⁵

Et :

« Ami, pleure sur moi, pleure sur l'exilé ! Quand j'ai quitté mon douar, Embarka est sortie... Elle a couvert sa tête de poussière en signe de deuil. Pourtant chacun suit sa destinée, et je suis parti, et j'ai pris la route du Sud...
Quarante jours et quarante nuits, j'ai pleuré... Je reverrai Embarka ou je mourrai. »⁴⁹⁶

À la lumière de ces citations, il nous semble pertinent de nous arrêter sur le « je-u » mis en scène au sein du récit. Dans les péripéties mises à l'évidence par l'auteure, les citations concourent à une unité sémantique qui n'est pas sans rapport avec l'admiration que porte l'auteure pour ce personnage légendaire, qui est d'ailleurs plusieurs fois interpellé dans ses écrits. Il se trouve également que l'intertextualité au service de ce même récit vient étayer nos présupposés préalablement avancés, la complicité recherchée, étant donné qu'elle est étroitement liée à la recherche d'une individualité masculine dont l'auteure fait allusion dans *L'ACS*: « J'ai su d'abord ce que je n'étais pas, je n'étais pas un garçon. »⁴⁹⁷. Parce que si l'auteure avait été un garçon, elle aurait pu peut-être accéder à l'univers dans lequel a vécu son père :

« Mon père m'a placée volontairement du côté de ma mère, du côté du vainqueur, du dominant, du côté de la France en Algérie, de l'Algérie française dans sa langue et dans ses livres, obstinément. Répondant au désir de mon père, je n'ai pas appris sa langue et je dis, j'écris que je ne l'apprendrai pas »⁴⁹⁸.

Cette porte magique qui mène vers l'univers paternel aurait pu être décloquée si l'auteure avait été une rebelle. Il semblerait que ces citations donnent lieu au déploiement d'un

⁴⁹⁵ Idem. Page 37.

⁴⁹⁶ Ibid. Page 53.

⁴⁹⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

⁴⁹⁸ Idem. Page 85.

arsenal du patrimoine biographique de l'auteure dont l'effet de sens va grandissant.

Nous en sommes à nous demander s'il n'est pas judicieux de relancer, ne serait-ce que dans une perspective de démonstration, l'idée d'une articulation narrative triadique ou intrigues fictionnelles, passages intertextuels et personnages concourent à l'édification du moi personnel de l'auteure, tel que le confirme le passage suivant :

« Les mères de mes livres. Des mères romanesques, imaginaires ? [...] Je fais le choix de la femme rebelle, libre, tandis que je découvre les femmes réelles qui ont été des insoumises, des frondeuses, des aventurières, dans le désordre Isabelle Eberhardt, Aurélie Tidjani, Alexandra David Neel, Georges Sand, Jane Bowles, Odette du Puigaudeau, Lou Anderas-Salomé, Annemarie Schwarzenbach, et Germaine Tillion, Germaine Laoust...C'est à ce moment précis que des mères berbères, arabes, musulmanes, analphabètes, séquestrées, deviennent les héroïnes de mes livres⁴⁹⁹. »

Raison pour laquelle l'allusion est un moyen aussi efficace que la citation pour percer le secret du livre fermé.

2.4. Le régime allusif chez l'auteure

L'acte de la création pour Leïla Sebbar est lui-même une allusion, définie tel « un procédé de type particulier permettant un jeu de liaisons intertextuelles ⁵⁰⁰» pouvant prendre différentes formes, par exemple l'évocation phrastique ou l'imitation d'un arrangement métrique pour les poèmes. Pour Ruth Amossy, la frontière entre une allusion et l'intertextualité est très mince, l'allusion « ne se plie par définition à aucun modèle contraignant⁵⁰¹ ». Seule un lecteur perspicace et averti peut déceler les allusions auxquelles renvoie tel ou tel énoncé/ texte. Par là, la place accordée au lecteur « constitue le garant du procédé que représente l'allusion littéraire ⁵⁰²». L'allusion permet la connivence entre l'auteure et le lecteur si ce dernier arrive à la repérer. Comparée à la citation, elle n'est ni littérale, ni explicite, elle sollicite l'attention, la mémoire et l'intelligence du lecteur. Pour Gérard Genette, l'allusion est :

« Un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicité et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses

⁴⁹⁹ Ibid. Page 56.

⁵⁰⁰ R. Amossy. *Les jeux de l'allusion littéraire dans « un beau ténébreux » de Julien Gracq*. A la Baconnière .1980.

⁵⁰¹ Idem. Page 14.

⁵⁰² Ibid. Page 15.

inflexions, autrement non recevable⁵⁰³ ».

Ce procédé éveille chez le lecteur une idée, un souvenir, une histoire de manière très individuelle. Pour P. Fontanier⁵⁰⁴, l'allusion ne renvoie pas nécessairement au fait ou au texte littéraire., elle peut renvoyer à des écrits non littéraires tels que l'histoire, la mythologie, l'histoire des mœurs et même à l'histoire personnelle de l'auteure.

Par cette pratique résolument intertextuelle, l'auteure multiplie les allusions les plus diverses et écrit pour ainsi dire sous influence du monde extérieur. De part la thématique générale, Leïla Sebbar ne laisse trop la place à la matière innovatrice. Mais pour éviter le ressassement stérile, l'auteure choisit l'allusion spatiale, ce qui lui permet d'évoquer autrement son enfance vécue en Algérie. La reprise du quartier de l'enfance Clos-Salembier fait figure dans l'*HV* et *SF* à multiples reprises :

« Depuis les maisons pauvres, de notre quartier, le Clos-Salembier, jusqu'à la maison des patrons français, c'était loin et dangereux. Elle passait tous les jours devant la Villa, une villa de l'armée française qu'on devine derrière les bougainvillées rouges, elle ne savait pas, moi non plus ...⁵⁰⁵ ».

La jeune fille qui est embauchée comme fille au pair chez une dame vivant dans une grande villa au quartier du Clos-Salembier relate sa propre histoire profondément marquée par l'action du colonisateur qui impose son pouvoir. :

« Au cours des rafles répétées dans nos quartiers peuplés de « terroristes » hommes et femmes, des suspects, étaient conduits dans la villa. Pour les militaires, les habitants des quartiers pauvres et des bidonvilles, les Arabes des « Villages nègres » comme on les appelait alors, étaient forcément des terroristes⁵⁰⁶ ».

Ce schéma présente un intérêt psychologique et idéologique, si dure que soit l'existence que mène la jeune fille dans la villa il peut toujours penser que le retour au village est possible même si elle réside dans un espace préservé des atteintes de la colonisation :

« Ils étaient trois ; ils se connaissaient, ils avaient été élèves à l'école du Clos-Salembier, le directeur était un Arabe, les Frères le protégeaient contre les incursions ennemies.⁵⁰⁷ »

L'espace externe se trouve ainsi complètement investi par le pouvoir du colonisateur sur lequel insiste l'auteure et ancre par la même occasion le récit dans une période précise à

⁵⁰³ G. Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Op.cit. Page 08.

⁵⁰⁴ P. Fontanier. *Les Figures du discours*. Flammarion. 1977.

⁵⁰⁵ L. Sebbar. *L'Habit Vert*. Op.cit. Page 17.

⁵⁰⁶ Idem. Page 18.

⁵⁰⁷ Ibid. Page 19-20.

laquelle l'auteure fait allusion, celle de la petite enfance de Leïla Sebbar.

Outre l'allusion spatiale, la nouvelle *La Villa* déborde d'indices allusifs à l'exemple du passage suivant :

« Derrière les bougainvillées rouges, les officiers gardaient les femmes de moins de quarante ans. Les autres ? Le chef violait les plus jeunes le premier, des nuits entières, des nuits et des jours, viols collectifs, les femmes devaient assurer le service sexuel des gradés et des sans-grades. Celles qu'ils libéraient, que devenaient-elles ? Des jeunes femmes raflées, violées, avaient été reniées par leur famille qui s'estimait déshonorée. C'étaient elles, les coupables ? Et celles qu'ils avaient engrossées, et celles dont ils faisaient leurs favorites, et celle qui mouraient, et celles qu'ils violaient devant le frère ou le père arrêtés sur dénonciation ?...⁵⁰⁸ ».

Nous comprenons à mots couverts que le passage renvoie dans un premier temps à la thèse de doctorat de l'auteure qui tourne autour de la traite des nègres dans la littérature coloniale du XVIIIème siècle en France. Cette violence qui s'exprime dans ses écrits, ce rapport entre dominant et dominé poussé jusqu'à l'atteinte physique et morale de l'individu s'avère être un moyen évident pour l'auteure de multiplier les échos entre les différents textes fictifs. L'on saisira parfaitement le lien hissé entre les textes de fiction : les personnages ont en commun « l'appartenance à la domesticité », « la servitude », « le désir de la fugue ».

Dans un second temps, en lisant la nouvelle de *La Villa* et particulièrement le passage sus-énoncé, on constate que l'auteure évoque sa propre expérience. Celle des reportages qu'elle a effectués dans des prisons et des maisons d'arrêt au cours desquels l'auteure a du entendre les témoignages de détenus, de père incestueux, des violeurs. Des témoignages de toute la catégorie de gens qui pratiquaient la violence sur eux ou sur les autres.

D'autres passages nous interpellent où nous apercevons des allusions à des textes de littérature mondiale :

« (Je pense que la petite, avant Alger, a dû vivre à Ténès ou à Tipasa, une ville au bord de la mer, une fille de pêcheur dont la barque a sombré, les tempêtes sont parfois mauvaises aux vieux bateaux de pêche, très vieux, et la veuve n'a pas eu la chance de découvrir des perles précieuses dans les poches humides de la veste de marin, trop d'enfants ; le dernier au berceau...C'est ce que j'imagine. Mériéma ne dit rien de son enfance, comme si on avait coupé le lien de la mémoire, sa mère, le village, la maison, les frères et sœurs, rien, une petite née des sables mouvants ou de la mer. Je ne lui pose pas de questions.) ».⁵⁰⁹

Dans *La fille de la maison close*, le texte s'ouvre sur une quête de l'être, de l'identité et du

⁵⁰⁸ Ibid. Op.cit. Page 18.

⁵⁰⁹ L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 18.

désarroi. Le lexique employé certifie l'incertitude et l'ambiguïté véhiculées par le personnage de *Mériéma*, jusqu'au point d'avoir recours à la parenthèse pour en deviner le passé. De ce fait, l'auteure dresse un tableau rétrospectif pour faire accéder le lecteur à la vision intérieure de l'auteure sur le monde.

Il ne s'agit pas ici d'une simple technique de narration, car de notre part on voit un écho sémantique qui nous rappelle sans contexte le roman de John Steinbeck intitulé *La perle*⁵¹⁰. Est-il important de mentionner l'existence d'un rapport qui évoque la dimension intertextuelle entre la perle et le récit de la narratrice.

Le récit de la perle est une courte fable qui raconte l'histoire d'un indien, Kino, l'époux de Juana. Les deux vivent dans un village de pauvres pêcheurs de la côte californienne. Kino est un pêcheur de perle très pauvre, qui découvre un jour la plus grosse perle du monde. Il souhaite qu'elle lui rapporte beaucoup d'argent, le meilleur pour sa femme et son fils. C'est aussi une opportunité pour avoir accès à la reconnaissance sociale. Cependant, cette découverte éveille les convoitises des voisins qui cherchent tous à s'en emparer. Toutefois, contraint de tuer un homme pour se défendre, Kino s'enfuit avec sa famille. Finalement, la perle ne lui apporte que des malheurs et semble déchaîner les forces du mal. Les parents décident d'abandonner leur projet de vendre la perle à meilleur prix à la capitale, rentrent au village, et jettent à l'eau cette perle qui ne leur a apporté que du malheur.

Il va sans dire que dans ce récit on retrouve tous les segments qui nous permettent d'insister sur un rapprochement. Si l'on examine les étapes de l'histoire de près, on remarque la forme de l'allusion justifiée par les parenthèses. Dans ce contexte :

« L'allusion suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement. Lorsqu'elle repose sur le jeu de mots, elle apparaît d'emblée comme un élément ludique, une sorte de clin d'œil amusé adressé au lecteur »⁵¹¹

On pourrait clairement déceler que c'est littéralement l'histoire de *la perle* que l'auteure introduit de manière fragmentaire dans le texte. Cependant, est-il important de percevoir que cette nouvelle manière d'aborder l'intertexte – à l'instar des parenthèses – est tout à fait accordée pour interprétation ? L'intention n'est donc pas d'expliquer un non-dit émis

⁵¹⁰ « Dans la ville, on raconte l'histoire d'une grosse perle, comment elle fut trouvée, puis perdue à nouveau ; l'histoire de Kino, le pêcheur, de sa femme Juana et de leur bébé Coyotito. Et comme l'histoire a été si souvent racontée, elle est enracinée dans la mémoire de tous. Mais, tels les vieux contes qui demeurent dans le cœur des hommes, on n'y trouve plus que le bon et le mauvais, le noir et le blanc, la grâce et le maléfice sans aucune nuance intermédiaire. ». D'après la quatrième de couverture de J. Steinbeck. *La Perle*. Paris. Gallimard. 1998.

⁵¹¹ N. Piegay-Gros. *Introduction à l'intertextualité*. Op.cit. page 52.

antérieurement mais de rajouter des informations en faisant allusion à un autre texte indubitablement connu. Par ailleurs, ce qui nous interpelle dans cette partie est le fait que Leïla Sebbar mêle deux types d'intertexte pour n'en faire qu'un. Lorsqu'on reconnaît qu'il s'agit bien de la perle, on constate que le texte n'y est pas littéralement, ce qui explique la confusion entre l'allusion et la citation dans le texte. Cette dernière sollicite l'effort du lecteur pour mettre en évidence les sous-entendus.

Ainsi, la fusion entre les deux types d'intertexte a fait que l'on a un troisième texte construit différemment. De ce fait le corpus fait légitimer l'allusion comme étant un texte inclus en fonction de la thématique abordée dans le texte centreur.

À plusieurs reprises, l'auteure fait allusion aux maîtres de la sainteté religieuse. Le narrateur justifie le règlement intérieur de la maison close par le recours à la pratique sainte musulmane :

« Elle suivent les prescriptions révélées à Abraham “le chéri de Dieu” disent les musulmans : les ongles taillés, soignés, de la nacre ; les aisselles et les pubis plus doux que le duvet de la colombe ; les yeux soulignés de khôl, remède et parure, on dit que Dieu lui-même a changé le Djebel-el-Thour, dans le Sinaï, en pierre calcinée pour le khôl ; le henné donne à la chevelure cette belle couleur rousse voluptueuse ; avec l'écorce de noyer, les dents sont blanches...⁵¹²».

Un texte n'est aucunement indépendant puisqu'il se met en rapport avec d'autres textes y compris ceux du même auteur. L'intertextualité est vue dans les textes de Leïla Sebbar sous un aspect productif dans le sens où le lecteur perçoit une nouvelle conception d'écriture. Nous irons plus loin encore lorsque nous admettons l'idée que Leïla Sebbar a pu reproduire la même image de Mohammed Dib. Dans ses nouvelles, *L'arbre à dire*⁵¹³ un texte qui tourne autour de la question de la langue, de l'exil, de l'émigration, l'écrivain travaille sur la portée signifiante du texte publicitaire. Ce même procédé est reproduit dans *La fille au hjieb*. L'action se déroule à la gare où une image publicitaire constitue l'arrière plan d'une photographie subversive et destructrice de la valeur religieuse du voile :

« Elle s'assoit, ouvre son livre et lit. Derrière elle, la même affiche. Le foulard blanc frôle les fleurs rouges sang de la robe relevée, sur la fesse ronde, délicate. Une femme est à plat ventre sur un divan, tronquée au-dessus de la taille »⁵¹⁴

Il ne s'agit pas là de saisir l'occasion de l'ignorance du lecteur pour inscrire son texte dans le droit fil de l'interculturel mais d'une intersection d'une même idée s'inscrivant dans le

⁵¹² L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 24-25.

⁵¹³ M. Dib. *L'Arbre à dire, nouvelles*. Essai. Albin Michel. 1998.

⁵¹⁴ L. Sebbar. *Sept filles*. Op.cit. Page 88.

registre de l'allusion. On appréhende l'idée que l'œuvre entière de Leïla Sebbar se situe aux croisements des textes et se porte révélatrice d'une libération de la parole brisant la frontière en reproduisant la même idée dans un contexte allusif. Cependant, il est des fois où l'allusion n'est point repérable, à ce moment il serait légitime de se demander si cette dernière cesse d'être un texte implicite et devient alors une source décelable par érudition.

Pour conclure ce chapitre, nous dirons que penser l'intertextualité en terme de mémoire chez Leïla Sebbar nous a permis d'appréhender les liens qui s'établissent entre les textes qui sont assignés à l'expérience personnelle de l'auteure. Nous avons pu voir aussi comment l'intertextualité joue sur la mémoire, notamment celle contenue dans le texte, celle de l'auteure et du lecteur. Cette approche nous a permis de porter un œil critique sur l'inconscient du texte et d'en tirer les mécanismes subjectifs qui en découlent.

Au cours de la deuxième partie de notre travail, nous sommes parvenus à lire l'écart entre le passé et le présent raconté par Leïla Sebbar, comme nous avons pu appréhender l'écriture de l'oralité comme étant indissociable de celle de la mémoire. A travers l'étude discursive, nous avons pu saisir que l'auteure est à la recherche d'un positionnement impliquant la réconciliation avec soi. Ainsi, les pauses silencieuses traduisent la lourdeur pesée sur l'auteure, les emprunts linguistiques témoignent de l'ancrage identitaire et la négation démontre le déni de la langue des origines. Nous considérons cette entreprise discursive comme un repli sur soi engageant ainsi une profonde obsession. Ces procédés discursifs trahissent l'univers utopique dans lequel vit l'auteure. Cette langue martelée dans sa mémoire se révèle être une thérapie qui suggère une tentative de réparation narcissique et une tentative de reconstruction spéculaire d'une image identitaire unifiée. Nous avons aussi vu comment l'écriture de l'oralité traduit la recherche de la voix ancestrale, celle des ascendants, emblème de la mémoire collective. Ces procédés discursifs sont des faits de compulsions qui témoignent des traumatismes encourus pendant l'enfance et que l'écriture vient atténuer.

Nous sommes arrivés ensuite à comprendre que pour assurer un détour sans asthénie, il était nécessaire de revenir sur la mémoire qui se trahit à mi-chemin mais aussi sur l'examen intellectuel et livresque, ce qui a permis de lire les mécanismes subjectifs sans quitter l'univers du texte. Nous avons compris également que la connaissance et le savoir ont constitué le seul univers possible à l'auteure pour échapper aux assignations identitaires. Cet acte se traduit dans ses textes par les multitudes de références textuelles enclenchées successivement comme pour envelopper l'œuvre d'une signature propre à la culture française mais aussi universelle. Le travail référentiel suggère ainsi le caractère polymorphiste de l'écriture empreinte, d'un « moi » écartelé. Grâce à l'analyse de la poésie orale et écrite, nous sommes parvenus à déduire que la combinaison des genres est aussi une ruse pour se décharger des contraintes discursives propres à la prose et un moyen de se livrer à l'introspection imagée. La démonstration des tiroirs verbaux et des parallélismes a démontré l'évolution scripturale de l'auteure allant de l'énonciation impersonnelle à celle plurielle ayant pour but l'interpellation. L'incidence autonymique vient par la suite, équilibrer cette part savante du langage en désambiguïsant son contenu. Ceci serait une stratégie de réflexion métalinguistique où se dessine, d'un côté la réflexivité de l'auteure et de l'autre la maîtrise partielle d'un multilinguisme.

L'analyse de l'intertextualité dans le corpus en question avait pour but de montrer

l'aspect évolutif de l'écriture de Leïla Sebbar étroitement reliée avec la mémoire qui canalise une tendance à l'examen de soi. Celle-ci a en fait ouvert la voie sur l'exploration des modalités mémorielles inhérentes à la genèse du texte autobiographique. Nous avons donc pu démontrer que l'intertextualité orchestre le discours social en installant une atmosphère dialogique et ambivalente. Ainsi, la citation, l'allusion ou tout simplement la réécriture mettent en lumière le travail du texte, de la langue et leur mémoire. Le chemin du détour de l'auteure est aussi empreint de techniques scripturales spécifiques qui témoignent des méandres de la mémoire à l'exemple des leitmotivs et des occurrences scéniques. La multiplicité générique nous renseigne également sur le besoin d'un parrainage qu'éprouve l'auteure et qui l'inscrit dans une filiation littéraire ou artistique. C'est ce qui explique son recensement et sa collecte de souvenirs d'enfance qui la rapproche le plus au pays natal et à la langue natale. Ce rapprochement sera, dans la prochaine partie, le centre gravitationnel autour duquel va s'élaborer le retour à soi et dans lequel l'auteure va se pencher sur sa vie personnelle en tant qu'individu et non pas en tant qu'être faisant partie d'une masse sociale.

Partie III.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

« Ce « trouble de l'identité », est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère ? Tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous mit en mouvement. Et nous fait courir à perdre haleine ou à perdre la tête. »

Jacques Derrida

Nous avons jusqu'à présent fait la moitié du chemin en analysant les stratégies mises en place par Leïla Sebbar pour effectuer le détour nécessaire à l'exploration de soi. Il est temps de poursuivre notre raisonnement et de vérifier le bienfondé de nos hypothèses par l'examen du processus sinueux du retour au « je » cristallisée par l'écriture autobiographique.

Nous allons, dans un premier temps, focaliser notre attention sur la question de la langue, la situer au cœur de la problématique identitaire de Leïla Sebbar et déterminer le positionnement de l'auteure face à cette langue martelée entre deux univers culturels distincts. Ceci dit, nous verrons dans un second temps comment s'organise ce mode réflexif fondé sur le monolinguisme et comment se traduit l'influence /infiltration de la langue de l'autre dans le texte de manière inconsciente. Sur le même parcours, nous démontrerons que la première phase qui caractérise le processus du retour à soi est la réconciliation avec la langue de l'autre, symbole d'une culture et d'une généalogie sacrées et ce en dépit de la violence psychique qu'exerce cette dernière sur l'auteure. Nous supposons que l'écriture de Leïla Sebbar, telle que nous l'apercevons, donne lieu au « je »

pluriel qui est sujet aux frustrations et traumatismes régis par l'absence d'héritage. La lecture sociocritique et psychocritique, compte tenu de la nature des questions que nous soulevons, s'avère être la plus idoine. Le but étant d'aller à la rencontre de l'inconscient du texte.

La mise au point sur la question de la hantise linguistique nous ouvrira la voie vers d'autres univers parallèles et magnétiques de part les forces qu'ils exercent sur l'écriture sebbarienne.

Le chapitre suivant englobera la deuxième étape du retour à soi. Il s'agit d'étudier les métaphores obsédantes par le moyen des méthodes des superpositions textuelles afin de cerner les constantes de l'écriture de Leïla Sebbar. Celle-ci aboutira à l'élaboration du mythe personnel qui surplombe l'ensemble des textes de l'auteure. Du mythe personnel découlera l'écriture du « je » qui cristallisera l'acte de la transgression et marquera la réconciliation avec un « je » hybride. Ceci nous ouvrira la voie sur l'enjeu de l'écriture autobiographique et la pratique de la résilience qui constitue le maillon fort de l'écriture thérapeutique. Ce processus nous montrera comment l'auteure a résisté aux ondulations et agitations des traumatismes subis pendant l'enfance, qui seront d'ailleurs repérés dans l'arène nouvelliste. A ce stade de transition, nous supposons que pour arriver à dire, écrire et mettre en texte son « je » Leïla Sebbar a dû faire son deuil, ce qui lui aurait permis de dévoiler sa relation complexe avec son patronyme. Pour étayer nos dires, nous puiserons notre outillage théorique des textes fondateurs de l'autobiographie notamment les travaux de Philippe Lejeune⁵¹⁵, de la psychanalyse particulièrement les travaux de Boris Cyrulnik⁵¹⁶ ainsi que la critique textuelle dont le livre de Lise Gauvin⁵¹⁷.

Le troisième et dernier chapitre du présent travail englobera l'étude psychanalytique et thématique de la structure parentèle, vecteur essentiel dans la création voire affabulation du roman familial. En effet, partant du principe que la structure parentèle est le pivot dans le projet de maturation de l'auteure en tant qu'individu, nous travaillerons à démontrer que chaque pièce de ce vitrail parental influence l'évolution psychique et intellectuelle de l'auteure, « déchaîne sa pulsion généalogique » et cautionne un retour au « je » réconcilié. A travers l'analyse de l'image de la mère, nous verrons pourquoi l'auteure recherche en permanence l'écriture de cet autre féminin qui préfigure l'émergence d'une écriture au

⁵¹⁵ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil. France. 1975 ; P. Lejeune. *Je est un autre*. Editions du Seuil. 1980.

⁵¹⁶ B. Cyrulnik. *Un merveilleux malheur*. Odile Jacob. Paris. 2002.

⁵¹⁷ L. Gauvin. *La fabrique de la langue*. Editions du Seuil. 2004.

féminin ? Nous supposons que l'acte de transgression serait ici la subversion, la substitution d'une mère française par une algérienne qui porte haut et fort le flambeau de la tradition, de l'héritage et de la langue nourricière. Nous démontrerons également que l'attitude hostile de l'auteure envers son père, son obstination à savoir davantage sur sa généalogie préfigure un mécanisme de défense, une résistance à toute assignation identitaire qui régissent l'écriture de Leïla Sebbar et donne lieu à une obsession quasi pathologique. Nous nous appuyerons sur les travaux de Jacques Lacan⁵¹⁸ et de Edmond Cros⁵¹⁹ afin de mettre en exergue la relation complexe qu'entretient l'auteure avec de double féminin/ masculin.

⁵¹⁸ J. Lacan. *Écrits*. Editions du Seuil. 1966.

⁵¹⁹ E. Cross. *La sociocritique*. L'Harmattan. 2003.

Chapitre I.

L'écriture personnelle où le retour à la langue perdue

La question du bilinguisme et du multiculturalisme chez les écrivains binationaux n'est plus à démontrer. Qu'en est-il de la place de la langue unique dans l'édification du moi personnel ? Comment s'effectue l'influence/infiltration de la langue de l'autre dans la langue maternelle aussi bien dans le texte intimiste que dans le texte fictif ?

Nous parlerons dans ce chapitre de « l'ex-appropriation »⁵²⁰ de la langue qui se pose comme le foyer producteur d'une écriture conditionnée par les traumatismes et frustrations de l'enfance. Nous dévoilerons donc comment cette « langue de l'autre » va générer l'écriture intime, va structurer les phantasmes et transmettre l'angoisse d'absence d'héritage. Nous verrons surtout comment cette langue arabe, si longuement déniée contribuera à faire jaillir des mots et des signes résorbateurs d'un « je » unifié malgré tout.

1. La langue de l'autre, l'autre de la langue

Dans son ouvrage intitulé *Le monolinguisme de l'autre* Jacques Derrida expose le problème de la position de la langue maternelle dont la fonction principale est d'édifier le moi personnel. Il met l'accent sur les enjeux auxquels cette langue est sensible et les phénomènes qui en découlent. A ce sujet Derrida écrit : « On ne parle jamais qu'une langue ... (oui mais) On ne parle jamais une seule langue⁵²¹ ». Cette postulation paradoxale est justement capitale pour notre analyse dans ce sens qu'elle nous permet d'appréhender le rapport existant entre la langue maternelle des locuteurs issus de milieux mixtes et la seconde langue qui s'impose à ces mêmes locuteurs dans un processus de réflexion sur soi. Dans ce contexte, nous voudrions savoir comment s'organise ce mode

⁵²⁰ J. Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Galilée. 1996. Page 46.

⁵²¹ Idem. Page 25.

réflexif fondé sur le monolinguisme et comment se traduit l'influence /infiltration de la langue de l'autre dans le texte de manière inconsciente.

La langue de l'autre se présente ici comme l'axe incontournable pour arriver à comprendre « soi » et vient à contre courant de la « pensée-autre ⁵²² » qui s'articule autour de l'identité plurielle. Paradoxalement, l'auteure se dissocie de l'implication du mythe illusoire de la pureté des origines, et se convainc que le territoire linguistique ne peut être défait sans le retour à l'enfance. C'est ce qui explique l'engagement de Leïla Sebbar dans l'écriture autobiographique mais pas seulement, dans toutes sortes d'écritures ayant pour objet l'enfance. Pour cela, le pays de l'enfance est celui de la langue originelle dont il est impossible de se défaire.

Tout au long de son parcours nouvelliste et autobiographique l'auteure met en œuvre sa méditation sur la langue, celle du père surtout parce que considérée comme méconnue. Or, « toute langue est bilingue, oscillant entre le passage oral et un autre qui s'affirme et se détruit dans l'incommunicable⁵²³ ». De cette manière, la position que tient l'auteure envers la langue arabe est exceptionnelle de telle sorte qu'en réfléchissant sur son propre parcours, l'auteure affiche manifestement l'étrangeté de la langue aboutissant à l'idée que l'accès à la langue de l'autre demeure par excellence un espace rêvé voire utopique : « Elle représente ou réfléchit une sorte d'aliénation originaire qui institue toute langue en langue de l'autre : l'impossible propriété d'une langue ⁵²⁴ ». Dans un mouvement réversible, s'élabore un entretien en abyme dont l'actualisation est ardue tel que le souligne Abdelkadir Khatibi dans *La violence du texte*⁵²⁵. Devant la situation délicate que vit Leïla Sebbar envers la langue arabe, elle substitue le mutisme de son père et son ascendance pour essayer par ce geste réflexif de réparer la fracture initiale. Nous entendons par fracture initiale « le fait que le sujet s'absente de lui-même. C'est donc bien sur le mode de l'absence que s'organise la trame de l'inconscient. ⁵²⁶ ». Edmond Cros explique dans son ouvrage que le fonctionnement simultané du conscient et non-conscient implique des

« Interrelations complexes et une dynamique gérée par la domination passagère et fluctuante de l'un d'entre eux. On en conclura que c'est l'absence qui gère le fonctionnement de l'ensemble du système. Cette caractéristique reproduit d'ailleurs la nature même du symbolique dans la mesure où la réalité s'évanouit toujours dans le signe [...] Inconscient et non-conscient constituent

⁵²² A. Khatibi. *Maghreb pluriel*. Denoël. 1983. Page 54.

⁵²³ A. Khatibi. *Amour Bilingue*. Saint-Clément. Fata Morgana. 1983. Page 27.

⁵²⁴ J. Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Galilée. 1996. Page 121.

⁵²⁵ A. Khatibi. Lettre-préface dans Marc Gontard. *La violence du texte. Etudes sur la littérature marocaine de langue française*. L'Harmattan. 1981. Page 8.

⁵²⁶ E. Cros. *La sociocritique*. L'Harmattan. 2003. Page 124.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

l'envers et l'endroit d'une même entité ; à savoir le sujet culturel. Comment expliquer en effet que ces deux instances structurent autour du manque ou de l'absence, si ce n'est pas le fait qu'elles adviennent dans le même temps, plus précisément lorsque « le sujet du désir » disparaît de la chaîne des signifiants, « qui est déjà une présence fait d'absence et où l'absence même vient de se nommer ? ⁵²⁷».

L'absence dont on parle marque de son seau les origines du sujet qui, sous le poids des formes culturelles présentes l'éloigne de sa propre vérité. Tout au long de son histoire, viendront ainsi, d'autres couches fondatrices qui vont entraîner de nouvelles lignes de fracture.

Ainsi, dans le cas de Leïla Sebbar, l'absence symbolique du père, l'absence de la terre natale, de la langue arabe, la langue de sa généalogie va entraîner un travail de « redistribution aux trajets de sens complexes et hétérogènes qui ont vocation à être transcrits dans la production textuelle... ⁵²⁸». C'est pour cette raison que l'on trouve dans l'ensemble de son œuvre une focalisation hors norme sur les personnages excentriques et rebelles qui se sont distingués de par leur parcours mais qui rejoignent l'auteure dans son problème de langue tel que Isabelle Eberhardt. Il est à constater que le cas d'I. Eberhardt suscite un réel intérêt. L'absence du père tout au long de sa vie n'a pas entravé sa propre réalisation en tant que fille d'émigrée dans un milieu proprement arabophone. Bien au contraire, cette méconnaissance l'a incitée à apprendre la langue de l'autre, à la pratiquer et à s'incruster dans le milieu mondain afin de mieux connaître la langue et ses avatars (dialectes-rites-coutumes...). Ce même apprentissage a marqué un aboutissement surprenant chez ce personnage pourtant excentrique qui est la reconversion à l'islam et l'adoption des pratiques soufistes, exercées alors dans les Zaouïas. Ce personnage, comparé à ceux de l'*HV* par exemple élabore une dynamique inhabituelle, peut-être inconsciente dans le processus scriptural de Leïla Sebbar :

« les phénomènes textuels de dys-synchronie reproduisent alors dans l'écriture les décalages repérables dans le fonctionnement qui articule différents strates du sujet culturel, mais ces décalages transcrivent à leur tour les déphasages observés par L'Althusser dans l'ensemble contextuel socio-historique.⁵²⁹»

Dans ce contexte, nous comprenons mieux le rapport qu'entretient l'auteure avec la langue

⁵²⁷ J. Lacan. *Écrits*. Editions du Seuil. 1966. Page 276.

⁵²⁸ E. Cros. *La sociocritique*. Op.cit. Page 126.

⁵²⁹ E. Cros. *La sociocritique*. Page 126-127.

de manière générale. Ainsi, le vide ou le manque repérable dans une des composantes articulant la personnalité de l'auteure, s'avère être relativement le moteur de la productivité textuelle et de l'activité du sujet écrivant. C'est pourquoi « la langue de l'autre » présente de multiples modalités d'écriture, révélant une « distanciation » facilement reconnaissables dans ses textes qui nous informe sur le rapport de l'auteure avec la société sans laquelle son existence n'est pas envisageable, tel que le souligne Bakhtine :

« La personnalité humaine ne devient historiquement réelle et culturellement productive qu'en tant que partie d'un tout social, dans sa classe et à travers sa classe[...]l'homme ne naît pas comme un organisme biologique abstrait mais comme propriétaire terrien ou paysan comme bourgeois ou prolétaire et cela est essentiel. Ensuite il naît russe ou français et enfin, il naît en 1800 ou en 1900. Seule cette localisation sociale et historique rend l'homme réel et déterminé de sa création personnelle ⁵³⁰».

Ainsi, par des dénominations phrastiques nous démontrons l'aspect distanciel auquel veut en venir l'auteur : « dans la maison d'école, j'entendais parler une langue qui n'était pas la langue de ma mère ⁵³¹ » ; On peut lire aussi : « La langue des garçons arabes qui roulaient sur des planches rafistolées comme des voitures⁵³² ».

Au final, la langue apparaît comme un médiateur d'exploration mémorielle et rétrospective à travers des délégués de la parole en quête de leur propre langage. C'est pourquoi, nous apercevons dans quelques passages à l'exemple de celui que nous relevons : « Avec elle, il parlait la langue de sa mère, oubliant l'autre langue, la langue de l'école et de sa femme ⁵³³» que c'est bien « le français » qui est l'autre langue car l'identité unique de l'auteure se cristallise dans un contexte d'ensemble qui nous permet de mesurer le degré de cohésion ou de distanciation vis-à-vis de la langue :

« Je suis seule, égarée dans cette boucle secrète de la rivière. Les voix arabes des femmes couvrent les voix des maîtres et maîtresses d'école qui appellent les enfants à cause de l'orage. Les femmes ne m'ont pas vue. Je les regarde, je les entends. Je partirai en même temps qu'elles, j'irai dans leur bruit de langue et de linge jusqu'au village où mon père me cherche. ⁵³⁴»

La langue de l'autre est ainsi définie chez l'auteure comme la langue de la violence, de la rue, mais elle est en contre partie la langue de la poésie, la langue du livre sacré, et du

⁵³⁰ Ibid. Page 49.

⁵³¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 25.

⁵³² Idem. Page 27.

⁵³³ Ibid. Page 53.

⁵³⁴ Ibid. Page 40.

peuple de son père. Ainsi, dans sa conception des choses, la vertu féconde et l'aspect jouissif que revêt le plurilinguisme ne pourrait pas générer d'écritures aussi distinctes et se suffirait donc à lui-même.

1.1. La langue du peuple du père où la reconquête d'une harmonie des origines

Toute langue s'appuie sur des systèmes logiques et indépendants et sur une forme d'imaginaire variable selon les contextes. C'est principalement cet imaginaire de la langue que les textes Sebbariens donnent à voir manifestement. Dans cette partie il s'agit d'appréhender la personnalité de l'auteure en la mettant en étroite liaison avec le milieu social. Le but étant de démontrer au moyen d'une approche d'écarts et effets d'éloignements et par le biais de stratégies discursives, la distance entre l'auteure et la langue arabe, qui lui a été assignée afin de garantir la rupture d'une lignée. Partant de ce principe qui constitue un maillon précieux dans le processus du retour au « soi » déjà en souffrance, la question est de révéler les mécanismes sémantiques et scripturaux ainsi que les aspects relationnels mis à contribution en vue d'une tentative de retour aux origines spoliée par le mutisme paternel. A cet effet, nous examinerons de près l'énonciation à travers les formes grammaticales qui interviennent afin d'en déterminer la fréquence d'usage et en mesurer les degrés d'implication dans cette recherche d'une distance mentionnée précédemment.

Dés la première lecture des textes autobiographiques de Leïla Sebbar, nous remarquons l'emploi des pronoms possessifs à la troisième personne : « J'offre à mon père non pas son peuple sur sa terre et dans sa langue mais des fragments du corps algérien dans le silence de l'exil, dans l'exil de l'autre langue et se don école hospitalière...⁵³⁵ ». Cela caractérise de manière significative la nature de la relation filiale que met en exergue l'auteure dans son récit de vie : absence de relation affective avec ces derniers. Ceci n'empêche pas que ces textes débordent de souvenirs d'enfance où l'aïeule porteuse de la langue perdue. *JPLP* et *ACS* sont respectivement animés d'une plongée dans des temps autres et des lieux de mémoire, d'un parcours à travers la langue et d'une réflexion sur les langages élaborés à partir d'un présent difficile à vivre sous le mode de la représentation altruiste. Pour réserver le retour à soi à travers la langue, l'auteure extériorise son malaise quant à la langue considérée méconnue. C'est surtout après son départ en France que cette réflexion

⁵³⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 90.

sur la langue de l'autre surgit : « C'est alors que me revient la mémoire de l'Algérie, par ses femmes arabes plus que par ma mère, la française institutrice de l'enfance⁵³⁶ ».

Ce désarroi de la recherche d'une appartenance et d'une insertion est aussi exprimé dans les textes de fiction de l'auteure. Dans un article intitulé *Roman algérien et quête d'identité*, Antoine Raybaud en fait le constat :

« Errants, en fuite, exilés, délirants- ces figures du roman souligneront cette situation vécue de déracinement d'incertitude ou de quête liée à la dépossession d'une identité [...] Identité est ici à comprendre selon deux dimensions : l'une qui est la fidélité d'un devenir à une origine, l'autre plus complexe, impliquant une appartenance à un lieu et un cadre, la possession d'un nom, le pouvoir de parler et de nommer⁵³⁷».

L'auteure de l'article fait référence ici au problème du retour à l'enfance et aux origines. Dans l'*ACS* et *JPLP* l'écrivaine évoque et focalise son discours sur un parcours familial émouvant, ou elle a passé une tendre enfance dans un milieu familial nourricier. La famille paternelle de l'auteure y occupe une place importante. Cependant, l'expression de l'écart est le point culminant d'un inconscient qui surgit malgré l'auteure. Une marge recherchée peut-être pour exprimer les effets et les conséquences que cause la langue de l'autre, la langue de « l'étranger de sang⁵³⁸ ». L'auteure reproche à son père sa propre ignorance de la langue arabe. Elle voit en lui le premier responsable de cette gêne et lui adresse ses regrets et ses sentiments accusateurs : « Mon père ne m'a appris la langue des femmes de son peuple⁵³⁹ ». Lorsque nous relevons le passage : « Tout me sépare de la mère et des sœurs de mon père. La langue, les gestes, les manières, les habitudes domestiques⁵⁴⁰ », nous pouvons déceler la mise à distance de façon très apparente ; l'auteure insiste sur l'aspect « impénétrable » voire infranchissable du milieu familial sinon par la langue. Dans cette perspective il serait juste de poser que dans l'*ACS* comme dans *JPLP* l'assertion relative au retour s'ébranle et se désagrège. Le sentiment de répulsion envers la langue arabe ne peut exister sans facteur déclencheur. C'est bien le refus parental (surtout du père à qui appartient la langue arabe) à ancrer leurs enfants dans la langue arabe, la langue du père, celle de sa terre natale qui anime le désir viscéral de la mise à distance et la mise à l'écart

⁵³⁶ Idem. Page 78.

⁵³⁷ Extrait d'un article de la revue « Europe » intitulé « Roman algérien et quête d'identité » : l'écriture délire de Kateb Yacine et Nabile Farès par A. Raybaud. Page 54.

⁵³⁸ Phrase Leitmotiv dans *Les femmes au bain*. Bleu autour. 2006. Coll. D'un Lieu L'autre. [Deuxième édition 2008].

⁵³⁹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 59.

⁵⁴⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 54.

entreprises par l'auteure.

Un des moyens les plus explicites pour dénoncer cette privation de la langue si amèrement vécue est bien le marquage des déictiques et embrayeurs reflétant le déchirement réel de l'auteure. Les embrayeurs ou déictiques nous permettent dans un premier temps d'analyser la subjectivité de l'auteure dans son langage et de marquer un positionnement face à la question de l'appartenance. Ces déictiques concordent avec des unités grammaticales ayant une place privilégiée dans la théorie de l'énonciation et la situation de communication. Il est donc indispensable de connaître le contexte de l'embrayeur. Il se distingue deux sortes d'embrayeurs : « la première désigne le rôle unificateur des déictiques entre "la forme du langage" et la "forme du réel"⁵⁴¹ », la seconde « dépend du domaine spécifique⁵⁴² » qui s'articule autour des pronoms possessifs, adjectifs démonstratifs ou des déterminants possessifs. Nous nous situons donc, au niveau de la seconde sorte d'embrayeur à forme indicielle désignant un référent dans la réalité :

« C'est elles que je veux entendre, la mère et les sœurs de mon père à peine entrevues dans la petite cour du vieux Ténès, un figuier dans la cour et du jasmin (j'ai parlé d'elles dans un texte ancien, elles reviendront vers moi)/ Je veux les entendre, les écrire dans la langue de ma mère, pour accéder au père, au silence de sa langue, l'arabe, l'arabe de mon père ⁵⁴³».

L'auteure écarte l'emploi de la possession à valeur indicielle par crainte de ne pouvoir assumer cette appartenance dans sa totalité. Dans un premier temps, dire « mes tantes », c'est tolérer la suture, la réconciliation qui, selon l'auteure ne pourra avoir lieu, sans l'apprentissage de la langue. L'effacement textuel du « Moi » (incluant la possession par « mon » ou « mes ») est le mode narratif par lequel est figurée la dépossession du moi, du peuple de son père : le « moi » n'existe que dans les rétrospections relatives à la mère : « Ma mère, la française, assise sur une chaise près de mon père, prête ses enfants à l'amour des sœurs privées d'enfants, l'une et l'autre⁵⁴⁴ ». La figure de la mère, chargée d'incarner ses différentes postulations face au peuple de son père. Textuellement, le « moi » est traité tel un énonciateur défectueux. Cette mise à distance s'explique par le refus du métissage, marquant ainsi l'ambivalence au niveau scriptural. Dans un second temps, l'auteure se résigne à employer la possession à la troisième personne pour enfin se

⁵⁴¹ Article paru dans Mémoires « Analyse linguistique du discours de presse écrite », Les embrayeurs. Mon Portfolio. 2013. Disponible sur <http://celinetabou.wordpress.com/2013/02/23/2-les-embrayeurs/>

⁵⁴² Idem.

⁵⁴³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 68.

⁵⁴⁴ Idem. Page 54- 55.

disculper : « je suis ce barbare. Je suis illettrée. Et je ne le sais pas⁵⁴⁵ » et trouver par cette tentative une remédiation qui est le refus catégorique de la trahison. En effet, si la transmission s'est faite du père en fille, l'auteure aurait pu enfin s'unir avec la langue ensuite avec les femmes auxquelles elle aspire toujours et aurait pu aussi ne pas écrire tout simplement car ce manque et ce besoin sont la source génératrice de son écriture. Dans l'ACS l'auteure précise à la fin de son texte que son père demeure enfin du compte un « transfuge » qui n'est pas mort en tant que musulman, n'a pas transmis sa langue ni sa culture, et que si, elle a entendu un jour le père dire « les miens » les choses seraient différentes aujourd'hui :

« Ne pas trahir *les siens*. Mon père qui ne l'a jamais dit, je ne l'ai pas entendu le dire en français, peut-être lorsqu'il parlait avec ses amis algériens partisans comme lui de l'indépendance de l'Algérie, mon père disait-il, comme eux, *les miens, les nôtres* ? Il s'agissait alors d'un peuple, son peuple dans sa langue, la langue de son pays, de sa terre, de sa mère, un peuple à libérer au prix de l'autre langue, ennemie, colonisatrice, mais elle avait su, elle aussi, travailler pour son peuple, pour la Révolution française. Mon père pouvait dire *les miens*, dont nous n'étions pas, nous ses enfants, ni sa femme. Il pouvait le dire au moment même où il était un autre, comme tant d'hommes et de femmes de sa langue placés entre deux histoires, et ils disaient à ce moment-là de la guerre de libération, légitimés par le mouvement insurrectionnel, ils disaient alors, chacun disait *les miens, les nôtres*. Quant à moi, séparée depuis le premier cri au monde, division irréductible, je ne dis pas *les miens*, ni d'un côté ni de l'autre. Est-ce que j'aurais plaisir à dire ainsi, *les miens*, comme je l'ai souvent entendu dans la langue des exilés ? Peut-être, à condition de dire non. D'écrire ce que je veux, même si on pense parfois que je trahis mon père et *les siens*.⁵⁴⁶ »

L'auteure atteste par cette syntaxe particulière au grand dam du possessif « ma » (ma tante, ma grand-mère) l'ampleur de l'absence d'une langue qui entraîne la rupture avec une généalogie. Hormis le silence du père, l'absence d'un côtoiement journalier avec « ces femmes » a effréné son ancrage filial et communicationnel au point où la traduction s'avère le moyen le plus efficace pour converser : « Mon père a parlé en arabe avec sa mère, ses sœurs, ma mère suit sans comprendre, mon père traduit pour sa femme, les femmes de sa famille. J'écoute sans chercher à savoir ce qu'ils disent⁵⁴⁷ ». Cette ellipse volontaire de marques de possessions à la première personne laisse place à celle de la troisième personne s'inscrivant dans une perspective de recherche de distanciation. Or, le processus du retour utopique ne prendrait sa plénitude de sens et gagnerait à s'insinuer

⁵⁴⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 109.

⁵⁴⁶ Ibid. Page 110-111.

⁵⁴⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 106.

dans la sémantique du texte qu'en favorisant un rattachement plus fort et plus puissant aux femmes de ce peuple si lointain. Mais, il faut aussi comprendre que cette stratégie d'éloignement a bien commencé par le père de l'auteure qui, lui, acharné, a accentué le besoin chez l'auteure de rapprochement avec « elles » : les femmes du peuple de son père. De ce point de vue, la langue arabe détient l'aura d'une langue sacrée pour laquelle l'auteure présente des offrandes et qui a dépassé jusque là son utilité première qui est la communication se muant en un pouvoir central générateur d'écriture :

« L'énigme de ma naissance, un étranger avec une étrangère dans la langue unique et belle de la Française ma mère, l'énigme de la langue absente que mon père garde secrète derrière la langue commune à la famille qu'il engendre, ces énigmes-là font l'objet de mes livres. Elles sont l'offrande du silence à la lettre...⁵⁴⁸»

La mise en en texte de *JPLP* et *ACS* est dominée par l'absence à soi mais aussi par la mise à distance de ce peuple, décelables grâce aux marques énonciatives tel qu'elle le souligne dans l'*ACS* : « Oui, mon père a préservé, en la rendant inaccessible, sa langue et avec elle, tout de l'Algérie où je suis née⁵⁴⁹ ».

Pour finir, le concours à la langue arabe ne peut s'effectuer dans l'absence paternelle, le père étant le médiateur entre la France et l'Algérie. L'amour d'une langue se rapporte aussi en ce qu'elle détient comme secrets.

1.2. Langue sacrée : langue de l'étranger bien-aimé

Pour comprendre l'écrivain passeur⁵⁵⁰ qu'est Leïla Sebbar, on doit appréhender son jeu de langues. Un lecteur ayant le même profil linguistique de l'écrivain, peut parvenir à une lecture optimale du texte selon C.C.Achour.

Encore une fois Leïla Sebbar se remet en question face à la portée inviolable et sacrée que revêt la langue arabe. En tant que langue du saint Coran, l'arabe demeure aux yeux de l'auteure une langue vénérée par ses adeptes dont elle nie l'apprentissage dès sa tendre enfance. Nous ajoutons à cela la contrainte historique qui a poussé « les arabe algériens⁵⁵¹ » à renforcer leurs connaissances en reliant la langue au savoir théologique de

⁵⁴⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 87.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Terme employé par C.C.Achour désignant, les auteurs qui écrivent en français et qui « font passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une société à l'autre, au travers des fictions qui ont une action différente selon les lecteurs ». Dans *Clefs pour la lecture des récits- Convergences critiques II*. Ed. du Tell. 2002. Page 87.

⁵⁵¹ Appellation utilisée par Leïla Sebbar dans ses textes.

l'islam pour marquer la résistance contre le colon français. L'univers religieux étant absent de la vie de l'auteure est peint et mis en texte dans *ACS* tel un monde à part dans lequel ; elle déploie et investit ses armes les plus tranchantes et prouve par son écriture que les livres sont le seul espoir pour battre l'ignorance :

« Je l'entends comme un musique, une langue sacrée. Je sais, il y a la mort, la mienne. Et les livres écrits ne suffisent pas, ils quittent un jour les brayons publics, privés. Où ils finissent ? Papier recyclé, soldes, bouquinistes au mieux, et à nouveau... Ils finissent aussi poussière. Cette langue arabe que les autres et moi aussi, longtemps, ont cru étrangère, hostile parfois et dangereuse, l'arabe de mon père donne émotion, chant profond à la langue de ma mère. J'ai laissé venir la langue arabe et elle est venue, souple et ronde, avec des éclats de rires et des colères. Elle est venue et je l'accueille. Comme mon père, la langue de la France, j'accueille l'étrangère du pays natal, je la veux étrangère dans la distance familière et complice de l'amour, l'arabe de l'étranger bien-aimé, mon père.⁵⁵² »

Cette allusion au verset coranique est la forme la plus concrète de l'investissement personnel de la religion, de l'islam et du savoir théologique. Elle démontre par ce détour imagé que la méconnaissance d'une langue ne peut pas entraver l'accès à la culture du pays d'origine et qu'à la manière d'une bilingue, l'auteure perce le secret de la langue arabe, la langue qui l'a séduite parce que interdite et recherche à son tour à provoquer une sorte d'attraction pour tout lecteur étranger à la langue. Leïla Sebbar parle longuement sur la question de la langue dans l'*ACS* que dans *JPLP*. Elle soulève la question des langues sacrées et liturgiques et précise au cours de son écriture que la langue arabe est non seulement une langue sacrée dans laquelle sont formulées les différentes écritures de différentes traditions, qui ne subit donc pas de variations continues que subissent les autres langues mais c'est aussi une langue liturgique car porteuse de la tradition à laquelle l'auteure appartient. Dans son texte, Leïla Sebbar fait des allers-retours comparatifs entre les deux traditions, française et arabe et déduit qu'enfin de compte, l'éducation basée sur les principes de la laïcité reposent sur des fondements logiques : la tradition française ne connaît pas vraiment de langue sacrée. Le français étant une langue unique parce que dénuée de toute sacralité, ce qui l'empêche de voir clair, d'entendre clair et de comprendre clair :

« Je ne sais pas que la prière existe et que je peux invoquer Dieu dans l'intimité d'une parole codée et singulière, je ne sais pas que la confession existe et que je peux m'adresser à un intercesseur attentif et bienveillant, en principe. Je ne sais pas que l'examen de soi existe sous la forme

⁵⁵² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 91-92.

d'introspection et que cette pratique exige rigueur et persévérance. Je ne sais pas comment j'existe. Je suis une personne, certes. Mais le « je » est prohibé. On ne le dit pas, je le sais. J'obéis malgré moi, à l'injonction implicite de l'oubli de soi, mais il ne s'agit pas de l'oubli de soi en Dieu, sa parole, ses commandements, sa perfection. Simplement, la mémoire est blanche, vide, sans inscription religieuse ou familiale et qui lui donne de la profondeur, une épaisseur tangible, réelle, au sol dont on puisse lire et déchiffrer les strates géologiques, généalogiques⁵⁵³ »

En somme, nous comprenons pourquoi l'auteure exprime un intérêt particulier envers le fait de la privation de la tradition religieuse, du fait qu'à l'origine, la langue française de détient pas de source dans les Ecritures saintes⁵⁵⁴ et que cette langue arabe sacrée est la même pratiquée par le père.

2. Langue arabe : violence verbale ou la guerre des mots

Nous ne pouvons qualifier l'écriture de Leïla Sebbar d'écriture de pure violence du fait de son imprégnation des mouvements politico-historiques de la période du colonialisme et de la guerre d'indépendance. Néanmoins, au milieu d'une problématique aussi complexe que la sienne, l'auteure prend conscience de l'ampleur de la violence psychique exercée sur elle dans sa tendre enfance. À vrai dire, il existe différentes formes de violences verbales : elles peuvent être de nature sexiste, raciste, à connotation sexuelle, elles attaquent généralement l'image du corps de la victime. Celle-ci peut être déclenchée par différents facteurs émotionnels tels que la colère ou les malentendus interpersonnels. Elle suscite différents modes réactionnels qui sont soit l'ignorance de la personne injurieuse jouant sur les critères d'acceptabilité (règles de civisme et de bienséance), soit la participation verbale ou autre impliquant le combat pour la prise de parole. Dans ce contexte, la violence verbale porte sur la prise de pouvoir (par l'intermédiaire de la parole) et la domination de l'autre. La violence verbale implique donc une communication à travers laquelle se manifestent : la colère et l'agression.

S'interroger sur la violence, c'est réfléchir sur un mode de relation paradoxal dans la mesure où la violence implique l'abolition de toute relation constructive. Par là, nous arrivons à réfléchir sur les limites des relations humaines entre individus, entre les groupes et entre les cultures auxquels ils appartiennent.

⁵⁵³ Idem. Page 70.

⁵⁵⁴ Dans un texte intitulé «A perçus sur l'ésotérisme chrétien, René Guénon souligne que le « Christianisme n'a pas de shariyah ; cela est d'autant plus remarquable que, dans la filiation traditionnelle qu'on peut appeler « abrahamique », il se situe entre le Judaïsme et l'Islamisme, qui ont au contraire l'un et l'autre une shariyah fort développée. ». Editions traditionnelles. Canada. 1971.

Pour comprendre les états et les effets de cette violence verbale, il faut les placer dans des modèles relationnels où ces actions invectives se produisent. Dans une anthologie sur le sujet publiée en 1942, Alain Leroy Locke écrit :

« C'est de chercher sous les événements historiques complexes des contacts et des relations entre les groupes humains, les dénominateurs communs qui sont les plus élémentaires et les plus objectifs. Ce sont eux qui devraient nous montrer de façon caractéristique ce qui se passe quand les peuples se rencontrent, quels intérêts, quelles attitudes et quelles politiques conditionnent leurs relations qui s'ensuivent.⁵⁵⁵ »

Au bout de son anthologie Lock dévoile que l'acculturation forcée se heurte toujours à une certaine résistance (même passive). C'est dans ce contexte que nous allons aborder la violence verbale chez Leïla Sebbar, laquelle occupe une large place dans ses textes. On ne peut considérer ce phénomène sans le mettre en relation avec les problèmes des politiques coloniales au Maghreb. Au cours de nos recherches, nous avons trouvé que Frantz Fanon pose la violence comme consubstantielle à la colonisation car son essence même est fondée sur le déni de l'autre : le colonisé. Or, si nous prenons l'exemple de l'*ACS* ou de *JPLP*, la situation est inversée, c'est bien l'expérience de la violence verbale qui incite l'auteure à prendre conscience de son aliénation. Elle « fille d'un colonisé et d'un colonisateur ». Comment peut-elle se positionner face à cet état de violence alors qu'elle ne subit aucunement la pression gangreneuse d'une autorité colonisatrice et ne peut prendre part non plus de ces invectives verbales ?

Par défaut, l'auteure ne peut adopter de façon complète l'identité d'une fille de française ; son apparence la trahit, elle le dit d'ailleurs dans l'*ACS* :

« Ma mère disait : « C'est à cause de la mer, quand le soleil a disparu, un peu d'humidité, l'embrun [...] ses cheveux frisent, ils sont presque crépus. Moi je n'aime pas que ma mère dise tout le temps que j'avais de beaux cheveux frisés. J'aurais voulu des cheveux plats, pas frisés comme ceux des petites Arabes que je voyais dans la rue.⁵⁵⁶ »

Sachant qu'à cette période, de l'autre côté de la Méditerranée, les français d'Algérie ne sont pas considérés comme des français⁵⁵⁷. Leïla Sebbar, étant jeune, ne pouvait pas supporter l'affrontement avec les garçons au chemin de l'école, qui l'insultaient, elle, et ses sœurs. Elle écrit sa faiblesse, son manque de réaction, et son manque de résistance. Elle

⁵⁵⁵ A.L. Locke. *When peoples meet, A Study in Race and Culture Contacts*. Edité par A. L et Bernard.J. Stern. New York. Progressive Education Association. 1942. pp 12-754.

⁵⁵⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 13.

⁵⁵⁷ Cf. Supra. Chap 3. Partie 2. Ecriture de l'histoire.

dévoile aussi, le côté obscurantiste que couvrent les mots qui la rabaissaient à une moins que rien :

« Ils taillaient la fourche en bois d'olivier, ajustaient le caoutchouc noir prélevé d'un vieux pneu de la décharge ; fouillaient leurs poches pleines de cailloux de la route en terre, et ils tiraient, le plus haut, le plus loin. Les mots des garçons nous visaient et ils visaient juste, ils nous touchaient. Le bonnet de laine tricoté, les jours d'hiver, n'arrêtait pas les rebonds injurieux. Nous baissions la tête, comme si ce geste allait nous protéger des voix de la haine, regardant fixement les petites pierres blanches et ocre à nos pieds, poursuivies, au-delà de la cote, jusqu'au prochain tournant, dans la rue européenne où ils n'allaient pas. Et si mon père avait surgi, soudain, au portail de la grande cour, il aurait entendu les mots adressés à ses filles, souillures orales, vociférées vers elles [...] Il n'aurait rien dit, je pense, les garçons étaient trop loin, mais il aurait reconnu l'un ou l'autre et, à l'ouverture du portail, le maître, dans la langue de l'autorité scolaire, aurait arrêté les coupables, les menaçant, les frappant peut-être, il aurait rappelé l'ordre moral dans la langue des garçons, la sienne, ils n'auraient pas recommencé...⁵⁵⁸»

Le passage sus-énoncé souligne que même avec une prise de conscience l'auteure n'aurait rien pu faire vu que :

- Dans un premier lieu, son âge et son sexe (fille) ne lui permettaient pas d'injurier à son tour les garçons au chemin de l'école, il ne s'agissait pas de se défendre mais d'affronter surtout la gent masculine, alors qu'à cette époque la femme occupait une place très inférieure comparé à l'homme. Raison pour laquelle, l'auteure aurait préféré que son père ; celui qui partage avec ces figures d'agresseurs la langue, le fasse, qu'il la défende en instaurant l'ordre moral de l'autorité (représentée métaphoriquement par l'autorité coloniale).
- Dans un second lieu, sa méconnaissance de la langue ne lui permettait pas de répondre, d'agir voire réagir, de défier les garçons qui établissent une pression dangereuse quant à l'état psychologique de l'enfant qu'elle était ; et par là, gagner au moins la guerre, la sienne :

« ...Ils avançaient, reculaient sans jamais dépasser la limite géographique du talus au bord des oliviers, nous de l'autre côté de la route, bien à droite et raides, se heurtait à notre silence, à notre détermination à avancer toujours plus vite pour perdre la guerre aigue des mots vénéneux. Imperceptible, sombre comme l'interdit, un trouble doublait la peur.⁵⁵⁹ »

- Finalement, le code de civisme : Leïla étant éduquée comme fille modèle, exemple

⁵⁵⁸ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 38.

⁵⁵⁹Idem. Page 40.

calqué sur celui de la mère française ne lui accordait pas l'opportunité de participer à cette agression qui a commencé à devenir obsédante, menaçante parce que journalière.

Pour toutes ces raisons, avant même d'entamer la bataille, Leïla Sebbar prédit sa perte, elle réalise donc que depuis sa tendre enfance cette situation d'écartèlement va la ronger tout au long de sa vie. Quant à ses agresseurs, enfants, garçons, ils choisissent l'injure et l'invective pour s'adresser à la fille de la française visant un travail de déstructuration par la langue, en l'assignant en marge de la société. C'est ce qui va accentuer son introversion et son repli sur soi.

En effet, le colonisé, l'agresseur voit en Leïla un infidèle comme son père, incarnant le diable lui-même, transgressive et provocatrice :

« [...] Ils insultaient les différences manifeste, provocante sûrement. Comment n'auraient-ils pas, toujours à l'affût d'un fragment minuscule de peau féminine, hurlé de joie et de colère au passage de ces jambes nues jusqu'à la cuisse et blanches, six fois exhibées, au rythme de la marche de la courte jupe plissée qui ourlait le tablier d'école ? ⁵⁶⁰»

Porter toute cette haine en soi pendant des années s'avère très accablant voire pénible. Cette souffrance dissimulée, resurgit indubitablement au cours de la mise en examen de soi, pendant l'écriture. De cette manière, les mots voire le lexique employés pour décrire ces garçons qui l'ont hantée pendant des années, expriment cette obsession malade qui l'a astreinte à oublier le peu de mots de la langue de l'autre (l'arabe), sauf peut-être ceux du sexe :

« Et le mot répété cent fois, agressif, sexuel, (je le sais sans le savoir, c'est le rire satanique et lubrique des garçons qui me dit que ce mot-là est interdit mais licite contre nous, les filles de la Française), arme qui frappe et qui tue , couteau qui égorge et le sang coule, mot persécuteur, assassin, orgueil des garçons, ils sont pauvres mais leur force virile est immense et ils peuvent nous donner la mort, mais, avant la mort, la honte ...⁵⁶¹ »

À ce sujet Frantz Fanon explique dans son texte *Les damnés de la terre* :

« Le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. On fait allusion au mouvement de reptation de Jaune, aux émanations de la ville indigène, aux hordes, à la puanteur, au pullulement, au grouillement, aux gesticulations. Le colon quand il veut bien décrire et trouver le mot juste, se réfère constamment au bestiaire [...] Le colonisé sait tout cela et rit un bon coup à chaque fois qu'il se découvre animal dans les paroles de l'autre, car il sait qu'il n'est pas un

⁵⁶⁰ Idem. Page 40-41.

⁵⁶¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 64.

animal. Et précisément, dans le même temps qu'il découvre son humanité, il commence à fourbir ses armes pour la faire triompher⁵⁶² »

En outre, Leïla, par sa provocation corporelle comparée aux filles indigènes, celles qui sont astreintes à porter le haïk dès l'âge de la puberté, par sa mobilité constante, comparée aux jeunes filles indigènes privées de formations, par sa mixité manifeste devant une société qui ne la tolère pas, elle se fait remarquer et légitime en quelque sorte les actes agressifs des garçons :

« Et là sous leurs yeux, chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville, ces filles de la citadelle hermétique que leur mère, la Française habillait trop court à la manière des Nazaréens dévergondés et que le père abandonnait à la voir publique et au regard des garçons ...⁵⁶³».

Mais en lisant *JPLP* on se rend compte que par les mêmes signes de langage qui légitiment la violence des garçons, l'auteure nous fait la pléthore de sa propre innocence, agressée jusqu'à son for intérieur comme pour se placer dans le camp des victimes : « c'est le colon qui a fait et qui continue à faire le colonisé⁵⁶⁴».

Pour renverser ce regard et faire asseoir une position hégémonique, l'auteure renvoie le lecteur de manière itérative, à ces mots violents qu'elle, prétend reconnaître via la haine et la colère exprimée dans les visages des garçons :

« Et elles, innocentes, tranquilles comme si un ange gardien les accompagnaient, elles entendaient les mots orduriers, les seuls qu'elles retiendraient, scellés dans un coin de la mémoire, dans une chambre noire de la citadelle, les mots des garçons fascinés par la peau lisse et blanche de ces captives offertes, les mots imprimés sur la chair à nu disaient aussi la rage de séduire...⁵⁶⁵»

L'auteure se replace par ce geste et par cette écriture réparatrice à l'épicentre du récit et continue à écrire son épopée. La narratrice se serait repliée volontairement, par amnésie sur sa langue maternelle. Elle ne voit aucune nécessité à apprendre une langue porteuse de bouillonnements. Cette demande s'est transmuée en une sorte d'apathie voire de désintéressement pour une langue qui pourrait lui dépeindre les faces cachées de son père. Cela expliquerait l'usage des pronoms possessifs à l'exemple de « la mère de mon père » au lieu d'écrire ma grand-mère ou encore « les sœurs de mon père ...» au lieu de mes

⁵⁶² F. Fanon. *Les Damnés de la terre*. La découverte. Maspero. 1968. Page 11.

⁵⁶³ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 41.

⁵⁶⁴ F. Fanon. *Les damnés de la terre*. Op.cit. Page 6.

⁵⁶⁵ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 41.

tantes, etc.

L'avant dernier chapitre de *Je ne parle pas langue de mon père*, comme dans la totalité du corpus, restitue l'image d'un texte déficitaire pour l'auteure puisque creusé d'emprunts. Il est aussi le texte témoin d'une langue qui, pour certains, est finalement une langue atteinte par la violence des événements de la guerre. Elle est devenue par la suite une langue inflexible. Le dernier chapitre de l'ouvrage *JPLP* constitué de quelques lignes en témoigne : « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l'entendre au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère⁵⁶⁶ ».

Dans un autre point de vue, l'auteure peint la triste image de l'ensauvagement de la population où la mission civilisatrice de la France s'avère une pure folie. Devant une telle résistance jusqu'à la plus faible de toutes, celles représentées par la population enfantine, le monde ainsi institué devient obsolète. C'est aussi une mise à l'épreuve de ses propres limites (celles de Leïla) qui deviennent asphyxiantes et acculent à l'auteure (victime) le tranchement de ses faits et gestes transgressifs :

« Ainsi, mon père ignorait, commandant la fragile forteresse de la langue coloniale, que ses filles qu'ils croyait à l'abri de la furie sexuelle des garçons, jours après jours, et durant combien d'années [...] Mon père avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais⁵⁶⁷ ».

Finalement, la violence verbale opère un renversement des valeurs coloniales par l'agression envers ceux qui ne respectent pas les valeurs de la société arabo-musulmane, par l'invective adressée aux traîtres et aux infidèles. L'autre agresse pour s'opposer, terme à terme, corps à corps.

2.1. Le « je » pluriel où la femme agressée

Le détail du « je » pluriel que nous avons aperçu au cours de notre lecture, nous informe sur l'aspect collectif que renferme le « je » dans l'énonciation du texte autobiographique là où les marques d'identifications personnelles disparaissent au profit d'un « nous » apparent. Ce « je » pluriel se cristallisant sous l'instance du « nous » entraîne sur son pourtour, des rectifications d'éléments secondaires (« nous, les filles de la française ... ») une série de variantes renforçant l'inaltérabilité du noyau sémantique dans le texte qui est

⁵⁶⁶ Idem. Page 125.

⁵⁶⁷ Ibid. Page 42.

la pensée féministe.

Lorsque l'auteure développe une série thématique invariable, l'on se rend compte que chaque emploi du « je » recouvre l'une de ces séries par le biais de traces imperceptibles qui relèvent un fonctionnement énigmatique dont le lecteur seul peut décrypter selon ses connaissances de l'ensemble de l'œuvre :

« Avant d'entrer dans la cour, ils ciraient vers nous, les filles du directeur, dans la langue de la rue, la langue de leur mère, l'arabe des phrases étrangères où nous pouvions reconnaître, parce qu'elles étaient plus agressives que les autres mots, des injures. Quelques uns cessaient leur jeu, se regroupaient et, à distance, nous insultaient. Nous marchions vite, nous tenant par la main, jusqu'à la cote herbue que nous grimpons. Les garçons ne nous poursuivaient pas mais on les entendait encore crier entre eux, ils nous avaient oubliées⁵⁶⁸ »

L'ultime ligne droite du processus du retour à soi marque de son seau un « je » collectif représenté d'abord par le lien de sang et tourmenté par un présent dramatique partagé par les membres de la fratrie Sebbar :

« Je ne sais pas, nous ne parlons pas de ces années, ces mots qui blessent, on ne les oublie pas, elles ne m'ont rien dit ce qu'elles entendent, elles, avec moi, pourtant je l'ai écrit, publié *La moustiquaire* en témoignage et d'autres textes⁵⁶⁹ ». *

Au cours de sa narration autodiégétique, l'auteure inclut ses sœurs pour raconter « la terreur quotidienne » qu'elle vivait. La mise en spectacle des garçons au chemin de l'école incite l'auteure à rechercher le sentiment de solidarité, de réconfort et d'union surtout entre frères et sœurs. Elle rompt par ce geste tout lien avec l'extérieur voire l'interdit et le tabou. Cependant, ce malaise persiste et enfonce la blessure encore plus lorsque l'auteure se voit seule devant le silence permanent et général quant aux agressions subies. Dans *JPLP*, Leïla Sebbar s'étonne de ce mode peu expressif qu'adoptent ses sœurs :

« Ces mots hurlés et qui nous accompagnent longtemps de long des oliviers, on les oublie, à force de volonté, on oublie et ils n'existent plus, seulement dans l'imagination ? C'est ce que laisse supposer le silence de mes sœurs, de mon père. Ces mots des garçons, agressifs et obscènes, je sais qu'ils sont interdits, que je ne dois pas les retenir, je les prononce, mes sœurs, je ne sais pas, j'ignore le sens précis des mots, mais je suis sûre que l'insulte est sexuelle, je ne les dis pas à voix haute, et nous ne parlons pas à mon père et ces cris articulés⁵⁷⁰ ».

⁵⁶⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 27.

⁵⁶⁹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 36.

⁵⁷⁰ Ibidem.

En effet, l'emploi du « nous » témoigne d'un trauma collectif autour duquel l'auteure s'interroge. Elle constate amèrement la contrainte de devoir être le porte-parole de vibrations ancestrales communes aux filles sœurs. Elle s'est donc vue obligée de dégager ce poids qui a affaibli sa mémoire et qui constitue l'un des points noirs de son histoire personnelle. Aussi, s'interroge-t-elle sur le pourquoi de cette violence portée si longtemps dans une épouvantable angoisse et dont elle n'était pas la seule responsable et se demande par la suite si la transgression demeure en elle en tant que personne ou en la culture et la langue de sa mère.

Par ailleurs, il faut reconnaître que l'histoire fait également sa part des choses dans ce bouillonnement linguistique. L'auteure se positionne dans ses écrits en tant que témoin de l'occupation française de l'Algérie. Sa souffrance ne repose pas autant sur la violence des événements que sur la frénésie du silence. C'est de là qu'est née véritablement la hantise linguistique, la violence des mots de la rue, la violence du silence du père, la violence de la guerre. La violence étant, dans les écrits de Leïla Sebbar, un lieu de réédition des causes défendues par les mouvements féministes et auxquelles elle adhère toujours.

Pour finir, le chemin de retour pour l'auteure nécessite une « revisitation » critique sur son héritage culturel, où la violence des mots et des émotions s'avèrent libératrices de la parole.

3. Langue maternelle comme langue protectrice

Se répertoriant comme écrivain de la langue française, Leïla Sebbar se situe à la croisée des cultures : arabe et occidentale, et choisit d'écrire l'héritage culturel qu'elle doit à sa naissance. Dans ce sens, le retour à l'enfance est un moment fondateur qui construit ou détruit l'adulte en devenir et qui le relie à autrui par le mouvement de la parole. C'est justement autour de la parole que se construisent toutes les problématiques existentialistes que met en scène l'auteure dans ses textes, une parole parasitée par le silence meurtri du père. Pour éviter toute confusion quant à ses origines l'auteure s'explique en précisant qu'elle n'est pas une écrivaine émigrée⁵⁷¹ et qu'elle recherche au travers d'une écriture très diversifiée l'Algérie ancestrale.

Dans ses textes autobiographiques l'auteure explique et à chaque occasion qu'elle n'a pas

⁵⁷¹ Interview avec Leïla Sebbar réalisé par Anaïs Petit et Julie Bordas. « Comment se penser femme ? Au-delà de la migration l'écriture comme remède à l'exil ». Dans Une odyssée moderne : mémoire et devenir de femmes migrantes. 2014 disponible en ligne sur <http://www.odysseemoderne.eu/interview-de-leila-sebbar-ecrivaine-dorigine-algerienne/>

vraiment eu le choix de la langue : le français était la seule langue possible pour accéder au savoir. Pourtant, cette langue l'a habitée jusqu'à ses tripes, l'unique langue qui lui a permis de voyager dans des mondes différents et dans des sphères géographiques imaginaires. C'est grâce aux livres qu'elle a trouvé le contact avec le monde extérieur dénudé de toute forme de racisme, de tout aspect colonisateur et marginal à la fois. Elle est d'abord séduite par la langue de sa mère parce qu'elle représente le seul code communicationnel qui lui permet de raconter son père et sa généalogie, c'est en français que l'auteure nous transmet les voix des femmes du peuple de son père qui résonnent dans son oreille encore aujourd'hui et qui tracent une filiation perdue : « Archéologue désespérée en confiante à la recherche des morceaux épars, pour quel corps impossible ? Isis, la langue de ma mère, ressuscite le corps de l'Algérie, mon père ? ⁵⁷²».

Au milieu de cette réflexion sur la place qu'occupe la langue française au sein de sa problématique, l'auteure se demande si le français est sa langue maternelle, la France n'étant ni la terre-mère ni celle des origines ?

À vrai dire toute langue maternelle désigne la première langue qu'un enfant apprend dès son jeune âge. Généralement, dans des foyers où les enfants sont issus de mariages mixtes, les enfants acquièrent les deux langues simultanément, de là, les deux langues sont considérées comme maternelles. Dans les dictionnaires par exemple, la langue maternelle et la langue natale ne sont pas véritablement distinguées tel qu'on le lit : « Langue maternelle, langue du pays où l'on est né ⁵⁷³» ou encore dans le dictionnaire Larousse : « Langue maternelle, langue du pays où l'on est né, ou de la communauté à laquelle on appartient par ses origines ⁵⁷⁴».

Or, la relation qu'entretient l'auteure avec la langue française est complexe voire problématique. Il n'est rien dans l'appréhension que l'enfant a de lui-même et du monde extérieur qui ne soit médiatisé par la langue maternelle. Les premières expériences sensorielles, affectives et cognitives de l'auteure se sont faites dans la langue française. C'est la langue avec laquelle elle a appris à exprimer ses états d'âme, ses peines, ses angoisses, ses colères ses joies et ses désirs. La modalité d'acquisition de la langue maternelle chez Leïla Sebbar, ne relève pas d'une nature normative. L'enfant développe sa compétence discursive dans un contexte d'interlocution interrelationnel. Il apprend et restitue le sens d'un discours qu'il croit être donné par son interlocuteur exerçant la même

⁵⁷² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 46.

⁵⁷³ Dictionnaire Encyclopédique Quillet. Ed. 1975. Article langue maternelle.

⁵⁷⁴ Dictionnaire Lexis. Larousse 1977. Article langue maternelle.

langue. Cette mise en mots plonge l'enfant dans des contextes d'apprentissages différents ; le charge d'une expérience sociale. Cette non-similitude contextuelle amène l'enfant à corriger inconsciemment le signe en fonction des situations et des valeurs sociales véhiculées. Cette dynamique est continue au cours de l'existence et est mentalement gérée par le processus historique. Ainsi, les compétences discursives de chacun est évolutive selon les fluctuations des contacts et mouvements avec la société. C'est pourquoi les maîtres d'école (parlant de la mère et le père de Leïla Sebbar) ont enfermé leur progéniture dans un seul contexte social et un seul système de représentations imbriqué de sorte que l'auteure et ses sœurs ne puissent concevoir un langage autre que les cascades sémiotiques qui découlent de leur esprit à l'infini. Ce geste a favorisé l'apprentissage à la langue unique, langue française comme étant la langue maternelle puisqu'elle a accueilli l'auteure depuis l'âge fœtale. L'auteure représente dans ses textes de manière imagée ce monde enfermé dans lequel elle a évolué et qui l'a incitée à aimer la France par la langue et les livres :

« Nous portions, mes sœurs et moi, en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaques qu'aucune meurtrière ne fendait [...] Citadelle invincible, qui la protégeait ? La République ? La colonie ? La France ?⁵⁷⁵».

Nonobstant, ce système linguistique référentiel fut déstabilisé lors de la rencontre brutale avec la langue étrangère (langue arabe) et qui a profondément marqué l'auteure et ses sœurs en tant que sujets collectifs. C'est pour cette raison que la langue étrangère paraît très brutale comparée à la langue maternelle. Cela s'inscrit d'ailleurs dans son interlocution comme dans ses textes dans lesquels elle reproduit ces valeurs sociales : « Enserrée dans la langue de ma mère, je n'entendais que ce qui venait d'elle, ce qui était véhiculé par elle, imposé, reçu, digéré, appris, recraché. La langue arabe, je ne voulais pas savoir qu'elle existait⁵⁷⁶ ».

Par des moments, l'auteure nous fait part de sa tristesse et douleur indicibles, que seule la langue maternelle est à même de prendre en charge. Son attachement à la langue maternelle est motivé par la sensation de s'être éloignée trop longtemps des femmes de son terroir et de son enfance et par ses déplacements en terre étrangère : « Ces femmes, je ne sais pas alors que je les aime et que c'est elles que je chercherai follement sans les mots

⁵⁷⁵ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 39.

⁵⁷⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 16.

pour parler avec elles de l'autre coté de la rive⁵⁷⁷»

Ainsi l'amour fervent de la langue française remonte à la première rencontre avec le représentant direct de cette langue dont la signification « se produit, non au niveau d'une abstraction (la langue) tel que l'avait postulée Saussure, mais au gré d'une opération, d'un travail dans lequel s'investissent à la fois et d'un seul mouvement le débat du sujet et de l'Autre et le contexte social⁵⁷⁸ ». Par ailleurs, l'auteure trouve refuge et consolation dans les livres. Victime d'un destin à voie unique, l'auteure s'attelle à fissurer le silence du père par la parole de la mère, la parole de la langue mère. Elle explique dans un texte chargé d'émotions que les livres ont été et sont toujours le seul refuge qui soulage la blessure de l'absence de la terre natale de la langue du père, des femmes de sa généalogie :

« Je suis dans les livres de la langue maternelle, dans le symbole institutionnel de la langue écriture pour toujours dans le labyrinthe de la bibliothèque. Cernée corsetée, carapace d'insecte au dehors, désintégrée au-dedans⁵⁷⁹».

Nous voyons dans ce détournement une sorte de sublimation où l'énergie pulsionnelle s'investit dans la lecture et l'écriture offrant ainsi une satisfaction d'ordre personnel et social. La recherche du milieu social extérieur (comprenant, la langue, les us, les coutumes et les traditions ...) s'effectue par dérivation où la satisfaction et l'assouvissement sont virtuellement approuvés : « Se donner une mission sociale, c'est faire de son désir le désir du « grand-Autre »- bien au-delà (et au-dessus) du désir d'un « petit autre », notre partenaire et semblable toujours aspiré par l'imaginaire⁵⁸⁰».

La création étant un moyen par lequel l'auteure peut obtenir des réponses tient ses origines des lectures quotidiennes dans la langue maternelle où l'auteure essaye d'orienter son plaisir qui ne peut en fin de ce processus donner aucune satisfaction pleine et entière devant l'absence symbolique du père représentée par la langue arabe :

« La langue de ma mère me cernait, me cerne encore. Ma mère m'a enfermée dans sa langue, comme encore dans son ventre. Je me suis enfermée moi-même dans les livres-à l'école, en pension, pendant mes études de Lettres en France- et dans la langue maternelle. J'ai appris d'autres langues, langues latines uniquement⁵⁸¹».

Très axés sur la question de la langue, *JPLP* et *ACS* mettent en exergue l'enfance de

⁵⁷⁷ Idem. Page 98.

⁵⁷⁸ E. Cros. *La sociocritique*. Op.cit. Page 52.

⁵⁷⁹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 45.

⁵⁸⁰ J.B.Noël. *Psychanalyse du texte littéraire*. Nathan. 1999. Page 40.

⁵⁸¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 17.

l'auteure dans ce qu'elle a de plus extraordinaire. Il s'agit de l'histoire de la maison familiale où les servaient les mères des livres : Aïcha et Fatima. Ces dernières vivaient dans une ignorance totale de la langue et pourtant elles ont partagé bien des moments fascinants. Ce sont donc ces femmes comme Aïcha et Fatima envers qui se transfèrent ces modules sublimatoires.

Au terme de ce chapitre consacré à la hantise linguistique, nous avons pu appréhender le mode réflexif dont fait montre l'auteure dans ses textes. Il nous renseigne sur la position que tient Leïla Sebbar envers cette même langue qui est un lieu d'abstinence et d'interdits. Nous avons compris que la langue arabe tient un aspect ambivalent chez l'auteure. Voué à l'écriture sainte, à la foi religieuse et à l'héritage familial, l'arabe s'annonce un sanctuaire où prolifèrent la tradition, l'amour maternel et le mysticisme en ce qu'il a de valeur sacrée. Mais la langue a aussi un revers qui se dessine aussi affligeant que le silence énigmatique du père et la haine engendrée par les garçons au chemin de l'école. Ainsi, la mise en texte de soi est une transgression en ce qu'elle a pour caractère exhibitoire mais elle aussi un moyen pour s'acquitter d'un acte déloyal : rupture généalogique.

Le chapitre suivant aura pour but d'examiner le travail de réflexion sur soi comme étant l'étape cruciale pour l'émergence du « je » et sa mise en mots par l'écriture thérapeutique.

Chapitre II.

Des métaphores obsédantes au récit autobiographique

Nous consacrerons l'avant dernier chapitre de notre travail à l'examen du passage d'une écriture de l'autre caractérisée par la fiction à celle de soi. Dans un premier temps, il sera question d'une approche critique spécifique inspirée des travaux de Charles Mauron⁵⁸², qui s'articule autour de superpositions textuelles. Cette approche nous amènera à extraire les constantes de l'écriture de Leila Sebbar : celles qui transcendent l'aspect générique du texte. Nous poursuivrons ensuite notre étude par l'analyse de la mise en scène du « je », ainsi, nous mettrons à nu tous les enjeux que l'auteure encourt. Cela nous conduira à l'exploration intime introduite par le biais de l'écriture cathartique et résiliente qui témoigne de l'état solide dont l'auteure fait montre devant les aléas de la vie en exil.

1. Les métaphores obsédantes où les réseaux associatifs

L'existence des métaphores obsédantes remonte à 1938, lorsque Charles Mauron constatait leur présence dans plusieurs textes de Mallarmé.

Les métaphores obsédantes sont des matrices inconscientes présentes dans les textes de forme poétique comme de forme prosaïque⁵⁸³. Tout comme Freud qui surveille la mise en récit de ses patients afin d'interpréter leurs rêves, Charles Mauron surveille la mise en texte des écrivains. Il doit ainsi décortiquer le texte selon ce qui frappe le critique : l'objet marquant ou frappant peut-être un détail précis, un épisode, un schéma matriciel qui régit inconsciemment toute l'œuvre. Il analyse ainsi les marques et les signes qui reviennent involontairement dans l'œuvre et tente par la suite de faire des associations tel qu'il le

⁵⁸² C. Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Vol 2. Editions Albin Michel. 1996.

⁵⁸³ En ce qui concerne les textes en forme prosaïque, Charles Mauron préfère parler de « situations obsédantes » plutôt que métaphores obsédantes : « Si la conscience de l'écriture veut user du récit ou du théâtre, la structure inconsciente s'exprimera non plus en métaphores mais en « situations ». Op.cit. Page 289.

souligne de manière précise dans le passage suivant : « Ce sont des rapprochements par voisinage ou par substitution qui permettent d'établir la signification vraisemblable de chaque fragment (interprétation au sens strict) et d'une série de fragments cohérents (ce qu'on appelle reconstruction) ⁵⁸⁴».

Il est à constater que le texte littéraire est un produit fini composé de riches et de denses énoncés réflexifs, paradoxalement au discours oral et spontané, le texte est tissé tel un pan de tissu. Jean Bellemin Noël affirme que c'est de là que vient la nomination de « métaphore », évoquant ainsi, le texte comme produit techniquement agencé.

1.1. Etude et superposition de structures textuelles

Le travail d'associations est possible si on fait appel à d'autres ouvrages du même scripteur formant son œuvre complet, qui permettent à travers des traits de ressemblance au plan formel/significatif de faire asseoir des schémas par des superpositions analogiques. Charles Mauron explique dans son introduction que, contrairement à la méthode classique qui se porte sur des contenus conscients et volontaires, la superposition remue « les contenus conscients de chacun des textes superposés, elle les affaiblit les uns par les autres afin de faire apparaître moins de répétition obsédantes [...] que des liaisons inaperçues et plus ou moins inconscientes ⁵⁸⁵». Dans sa démarche, il met l'accent sur l'aspect interprétatif des liaisons existantes entre les mots et leurs groupements. Il se penche aussi vers la charge émotionnelle qui se dégage des mots afin d'en déceler la signification :

« Tous les degrés peuvent être observés entre l'association d'idées et la fantaisie imaginative, le seconde opération combine ainsi, l'analyse des thèmes variés avec celles des rêves et leurs métamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel- Le mythe personnel est ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconscient et e son évolution-Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain ⁵⁸⁶ ».

Pour cadrer notre travail, nous allons d'abord sélectionner les parties textuelles susceptibles de contenir des réseaux associatifs intéressants. Nous en tenons donc aux textes de fiction uniquement. Les textes *JPLP* et *ACS* nous serviront de base pour le contrôle biographique.

⁵⁸⁴ J.B. Noël. *Psychanalyse du texte littéraire*. Op.cit. Page 63.

⁵⁸⁵ Ibidem.

⁵⁸⁶ Ibid. Page 37.

Nous fournissons, à ce stade la première illustration de l'approche des superpositions. Dans *SF* comme dans *l'HV* par exemple, affleurent des réseaux associatifs ; les mots apparentés dans ces passages s'agrègeront spontanément et nous obtiendrons ce qui suit :

« Si l'enfer existe, c'est l'enfer. Mes cris et mes jeunes larmes excitaient l'homme qui me forçait, je ne voyais plus un homme, une bête est moins cruelle. Et puis, je n'ai plus crié, je n'ai plus pleuré, malgré les coups, je l'ai tué dans son sommeil bourré de Kif, avec son yatagan à lame fine et pointue. Je me suis sauvée, la vie m'a sauvée. Répudiées violées, abandonnées, filles de la honte, ces filles je les ai nourries, logées, instruites⁵⁸⁷ ».

Et :

« Il a fermé la porte à clé. Il s'est approché de moi, il m'a jetée sur le lit. Il était le plus fort, il m'a dit « Si tu cries, c'est la mort ». Il m'a violée. Je n'ai pas crié. Je pensais au petit couteau pointu sur le plateau. Il a dit : « C'était bien non ? » Je me suis levée, rhabillée, je me suis dirigée vers le plateau, il était debout près de la fenêtre. « Je ne savais pas que des figuiers peuvent pousser à Paris. Des figuiers stériles, peut-être ? » Comme il m'avait jetée sur le lit, je me suis jetée sur lui, j'ai frappé, frappé, frappé, jusqu'à ce qu'il glisse, le couteau était petit, il fallait frapper encore, j'ai frappé, il est mort⁵⁸⁸ ».

Et :

« L'officier a donné l'ordre d'attaquer l'arbre et sa fille. A trois, ils ont descendu la petite, elle ne se débattait plus, ils l'avaient à moitié assommée. Je n'ai rien pu faire. Ils ont jeté la fille à mes pieds sur la terre sèche, évanouie. Des chiens la flairaient, l'officier les a écartés à coups de crosse. » Chassez-moi ces vicieux...C'est pas pour eux, un si joli morceau...parce qu'elle est bonne, d'après ce que je vois. Dressez ma tente, là, à l'ombre du chêne. C'est l'heure de la sieste. Elle va se réveiller au bon moment, elle va se réveiller pour moi et si elle résiste, j'ai de quoi la forcer, ce joli poignard nacré, elle dira pas non et moi, je suis pas beau, peut-être...Honneur au chef...après moi ; vous pourrez y aller...Si elle est pas crevée on la ramène au camp ; elle pourra servir encore, sinon, on l'abandonne aux chacals. Après tout, c'est pas une femme, c'est une chienne, on la laissera aux chiens et on partira. J'ai entendu des cris, c'était elle. Elle a crié, pas longtemps.⁵⁸⁹ »

Desquels on ressort les réseaux suivants :

Meurtre : tué _ yatagan _ lame _ fine _ pointue _ mort _ couteau _ frappé _ glisse _ coups _ mort _ poignard

Agression : cris _ larmes _ forçait _ bête _ cruelle _ sang _ enfer _ fort _ jetée. _ pleurer _ forcer _ violer _ assommer _ résister _ servir.

Le premier passage tourne autour d'un récit de la maquerelle de la maison close qui

⁵⁸⁷ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 20.

⁵⁸⁸ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 52.

⁵⁸⁹ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 43.

raconte l'histoire poignante de sa nuit de noce. Dans le même recueil, *SF*, un autre récit met en scène les atrocités de la guerre dont le viol des mineures.

Une scène semblable existe aussi dans l'*HV* où l'histoire d'une jeune fille émigrée, qui s'est trouvée contrainte de travailler comme femme de chambre pour gagner sa vie, a qui est violée par un hôte. Les deux premiers récits sont marqués à leur phase finale par le désir de vengeance contrairement au troisième passage tiré de la nouvelle *Une fille dans l'arbre* et dans lequel l'arbre, témoin de la barbarie et de l'horreur de la guerre, relate l'histoire d'un viol de mineure sans mettre l'accent sur l'aspect de la résistance ni celui de la vengeance.

D'emblée, on remarque que le viol, l'agression en général entraînent chez les personnages protagonistes, un mécanisme de défense des pulsions de la colère et de la haine mis en place par le « moi ». Ainsi, l'agression physique engage l'autodéfense pratiquée dans l'immédiat visant la régulation de l'estime de soi⁵⁹⁰. Cette régulation est opérée par l'action qui se traduit par le meurtre. La récurrence de cet indice est fortement significative et constitue un discours autonome voire obsédant de l'ensemble du discours conscient de l'auteure. Nous détectons une « compulsion de répétition » qui a affecté ou affecte toujours l'auteure d'un traumatisme sans doute vécu pendant l'enfance et à travers lequel l'aspect de l'autodéfense était absent. C'est ce qui explique l'auto-identification dans le personnage de *La fille dans l'arbre*. Quant aux autres personnages qui ont commis le meurtre, elle les présente tels des personnages dépourvus de conflits psychiques puisqu'ils n'ont pas connu la frustration, les actes de meurtre étant réalisés.

Ainsi, l'agression et le viol témoignent d'une hantise angoissante par laquelle on soupçonne l'intervention de facteurs inconscients dont les réseaux sus-énoncés témoignent. Il en ressort, la hantise d'un drame purement féminin intéressant seule la personnalité de l'auteure.

Des réseaux associatifs soulevés, découle une troisième association très présente et qui se greffe dans l'œuvre entière de l'auteure et pour laquelle nous n'hésiterons pas de tenter le rapprochement suivant :

« Maîtresse, maîtresse, Mériéma...On ne la trouve pas, personne ne sait...Dans la chambre la jeune négresse est assise près du coffret vide, les amulettes et le haïk en soie ont disparu, elle dit qu'elle n'a pas volé les bijoux, qu'elle ne sait rien, qu'il faut la croire, elle ne sait rien, elle a couru pourtant dans la maison, les jardins, la ville, les plages, elle n'a pas vu Mériéma. Elle tremble, elle a peur de votre colère si la petite a disparu...La maison a porté le deuil de Mériéma, pendant

⁵⁹⁰ D'après Chabol et Callahan. *Les mécanismes adaptés et inadaptés de défense*. 2004. pp 11-53.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

quarante jours, hommes, femmes, enfants, l'eau des fontaines n'a plus coulé. Madame n'a pas quitté sa chambre. Les photographies de Mériéma couvrent les murs et le grand miroir⁵⁹¹».

Et :

« La cousine se lève, la mère l'accompagne, elle attend, debout contre le mur du couloir, comme si la jeune fille allait la condamner. La cousine avant de partir, donne une photographie à la mère qui n'a pas bougé. Assise au bord du lit, près de ses enfants, la mère regarde la photographie. Sa fille sourit. Elle est habillée en soldat de la montagne : un pantalon d'homme trop large, une chemise militaire, des pataugas, une casquette, un fusil en bandoulière. Sa fille a pris le maquis.⁵⁹²»

Et :

La petite a disparu. Le père va au commissariat du quartier avec ses fils et ses frères. Les policiers parlent de fugue. Il faut les convaincre. Dans tous les journaux. Un Avis de recherche passe, deux semaines de suite, sans effet. « Jeune fille sportive, grande, mince, cheveux noirs, queue de cheval, survêtement vert à bandes blanches, tennis blanches. S'entraîne à la course de fond.⁵⁹³ »

Et :

« Au-dessus du coffre ancien, les femmes regardent les portraits de femmes encadrés. Que veut-on d'elles ? Elles ne comprennent pas. Des photos d'identité, pour quoi faire ? Elles refusent. Le vieil homme répète que c'est un ordre de l'armée française. Elles auront six photos chacune, pour les papiers obligatoires. Pour l'instant, elles doivent se rendre sur la place où le chef de poste s'occupe de l'opération. Sans foulard, sans cheich, sans voile, sans rien.⁵⁹⁴»

Desquels nous obtenons les réseaux associatifs suivants :

Mobilité : couru _ disparu _ pataugas _ maquis _ tennis _ avis de recherche _ montagne _ fugue _ se rendre _ deuil.

Image : Photographies _ miroir _ journaux _ regarde _ portrait _ photos d'identité.

La trame des pensées inconscientes de l'auteure surgit de manière discontinue. Les éléments obsédants perceptibles ne sont pas des constellations de points fixes mais des groupes d'images répétitives et mobiles dans différents textes. Il semble que les nouvelles desquels nous avons relevé les passages sus-énoncés : *La fille de la maison close*, *La fille avec des pataugas* et *La fille des collines* sont alimentées, à leur source initiale, par le désir de la mobilité entraîné par une souffrance morale de l'enfermement (traduit par la fugue, la disparition etc.), par la recherche de l'inconnu. Mais cette mobilité est vite

⁵⁹¹ L. Sebbar. *Sept Filles*. Op.cit. Page 31-32.

⁵⁹² Idem. Page 52-53.

⁵⁹³ Ibid. Page 76.

⁵⁹⁴ Ibid. Page 63.

suspendue par l'acte même de la photographie, un arrêt sur image, qui fige cette mobilité constante.

Pour le réseau « Image », on aperçoit que ce qui est visé est l'image des personnages, peut-être aussi l'image de soi (l'auteure) remise en question par le regard de l'autre telle qu'on l'aperçoit dans le dernier passage où les femmes expriment la peur de se voir, de voir leur image, leur photo d'identité comme celles exposées dans les vitrines. La mise à nu du corps de la femme est considérée dans la tradition comme un acte provocateur, séducteur et est donc banni par la loi musulmane.

Dans un point de vue, l'acte même de la prise de photographie⁵⁹⁵ est générateur de sens ; ainsi fixer un moment qui sera dans l'avenir un souvenir figé du passé fait partie du rituel photographique. Les photos organisent nos souvenirs, nos récits de vie et prennent ainsi un certain contrôle sur notre histoire. Toute photographie donne effet à voir un mouvement qui s'est arrêté et que seule l'imagination a le pouvoir de la faire poursuivre, c'est la commémoration du passé et le témoignage d'une dure réalité.

Dans un autre point de vue, l'image, la photographie fait apparaître la question du regard. Lorsqu'on est l'objet/sujet de la photographie, on est conscient de l'intérêt qu'on porte à cette dernière - dans le *stadium* la conscience est souveraine - car c'est, selon Roland Barthes, « un morceau d'histoire », un biographème. Cependant, les détails autour de cet objet/sujet sont tout aussi importants car ils représentent le *punctum* : « ce hasard qui, en elle, me pointe (mais aussi, me meurtrit, me poigne)⁵⁹⁶ ».

Tout est question de regard, la peur de l'affront qu'on ressent surgit dans l'inconscient de l'auteure où le rêve d'avoir un reflet juste de soi s'effondre parce que l'identité est représentée par un « je » qu'elle affirme être : « prohibé⁵⁹⁷ ».

Le simple inventaire des mots se rapportant à l'image démontre la force et la fluidité des charges affectives attachées à l'image féminine, trait particulier de l'écriture de Leïla Sebbar.

Dans le même cours de pensées, d'autres réseaux associatifs affleurent au fur et à mesure qu'on fait le rapprochement entre les différents textes de l'auteure. Considérons par exemple le groupe de textes suivants :

« ...une maison grande comme un palais trois étages et une terrasse, je devais la laver tous les jours « pour rafraichir ». Des journées entières de « petit ménages » et la vaisselle, une cuisinière

⁵⁹⁵ R. Barthes. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Gallimard. 1980.

⁵⁹⁶ Idem. Page 49.

⁵⁹⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit.

ne fait pas la vaisselle, c'est ce qu'elle avait dit à la cousine qui avait approuvé : « Nina fera la vaisselle, naturellement ». Le premier jour, la cousine m'a donnée deux robes, une pour le travail, l'autre pour le repos⁵⁹⁸ »

Et :

« Une maison enfermée avec d'autres maison sans cour, sans jardin même tout petit et ces enfants, la cuisine, et le ménage, il faut déplacer tout ici et là, c'est pas possible, le linge, des habits partout comment ça va sécher, à la fenêtre, interdit, à la laverie, trop cher, je suis l'esclave, moi, un jour je pars et on verra, ils verront, les fils surtout⁵⁹⁹ ».

Et :

« Ma mère, ma pauvre mère. Je n'en dirais pas plus. « Des études de styliste, tu n'y penses pas, qui va payer ? », « Mon beau-père. » « Ton beau-père, avec quel argent ? Il travaille pas. Le chômage, le RMI, bientôt rien du tout. Et moi,... » J'ai quitté la maison de ma mère, si on peut appeler ça une maison, j'ai fait des ménages. L'école c'était trop cher. J'ai essayé les ménages et après l'école. Je m'endormais. Je n'ai rien appris. Je savais plus que les profs mais il fallait un diplôme, enfin, c'est ce que je croyais. Pour nettoyer, le travail ne manque pas.⁶⁰⁰ »

Nous obtenons les situations suivantes :

Domesticité : laver _ ménage _ vaisselle _ rafraichir _ esclave _ linge _ laverie.

Enfermement : maison _ enfermer _ travail _ palais _ rien appris.

Les analogies suggérées par les passages relevés nous informent sur les centres d'intérêt de l'auteure dont la place qu'occupe la femme dans le milieu professionnel. Nous relevons très clairement l'aspect de la domesticité qui se pointe dans ses textes via un lexique de sensorialité démesuré.

L'image de la femme au service de la société plane sur la surface des textes. Nous parvient à l'esprit en lisant ces passages, les lessiveuses dans la maison natale que l'auteure se remémore dans ses textes autobiographiques, ces moments de lessives si longuement décrits et racontés et qui sont fortement représentatifs parce que détenteurs de charges émotionnelles intenses qui n'ont pas encore été ressenties et envers lesquelles s'effectue un mouvement de transfert d'affects. Ces lessiveuses sont par ricochet, ces femmes dont elle aspire dans sa tendre enfance et qui ne sont pas sa mère.

Les paraxèmes aisément assimilables au niveau de la syntaxe s'ordonnent en réseau d'associations phrastiques qui revêtent l'aspect de la hantise de l'enfermement. N'ayant pas retrouvé l'harmonie dans l'espace interne, les héroïnes demeurent en perpétuel

⁵⁹⁸ L. Sebbar. *L'Habit vert*. Op.cit. Page 45.

⁵⁹⁹ Idem. Page 09.

⁶⁰⁰ Ibid. Page 57.

mouvement réalisé soit par la fugue soit par le voyage. Nous pensons que cette politique d'enfermement exercée en dépit du vouloir des héroïnes reflète une pulsion de libération. La libération de l'esclavage (appelé par l'auteure servitude⁶⁰¹) passe d'abord par la maîtrise de soi qui nécessite une rupture voire un décentrement et qui peut aboutir à une métamorphose du regard de l'autre vers soi et du regard de soi vers soi.

C'est pour cette raison que nous lisons dans *HV* par exemple la reprise constante d'héroïnes de générations d'émigrés au parcours actanciel éprouvant, aucune des héroïnes n'a vraiment réussi sa quête, les fins tragiques des nouvelles : le meurtre, l'emprisonnement, la soumission le démontrent clairement.

Profondément atteinte dans sa personne, l'angoisse, le mutisme, la violence, le regret, la trahison, l'enfermement, le deuil, sont tous des vecteurs qui commandent un « Moi » moins préoccupé par l'aspect esthétique de sa mise en texte que sémantique et significatif voire même émotionnel : « Le plaisir esthétique combine des éléments dont plusieurs sont gouvernés par l'inconscient.⁶⁰² »

L'auteure se considérerait dans sa posture tel un explorateur à la recherche de la terre promise dont les médiateurs sont ces filles/femmes inconnues, confrontées au monde et à soi-même. Nous pouvons ajouter que les femmes violées, d'autres photographiées ou asservies aux tâches ménagères qui remplissent les pages de *SF* et *HV*, reflètent un fantasme d'une mère aimante très proche de la femme arabe et autour de laquelle se construirait le mythe personnel de l'auteure.

1.2. Mythe personnel et interprétation

Le mythe personnel résume la configuration inconsciente de l'écrivain puisque le conscient de ce dernier se rapporte aux différents comportements, réactions et affects ressentis dans le temps réel et présent. Le mythe personnel devrait refléter l'image intérieure du « Moi » scripteur et devrait faire ressortir l'acte de la création comme étant un projet d'intégration. Le mythe est le pont qui relie les pensées conscientes des autres inconscientes : c'est un dénominateur commun entre le moi social et le moi créateur. Charles Mauron le définit comme : « le fantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou

⁶⁰¹ Cf. « Elles ne reviendront pas de sitôt » entretien avec Leila Sebbar. Hors série N°13. Diversité. Ville école intégration.2011.

⁶⁰² C. Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Vol 2. Editions José Corti. 1963.

mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres⁶⁰³ ». L'image de la femme se déploie dans la production de Leïla Sebbar de manière diverse et variée : dans *IA*, elle demeure un souvenir historique enrichi d'apports étrangers : la langue, la confession musulmane, le lieu de résidence etc, celle de *HV* est une figure composite de jeunes filles de la deuxième génération confrontées à l'aliénation résultante de la place réservée à la femme dans le monde occidental. Dans l'*ACS*, les rencontres de Leïla Sebbar ne sont pas des moindres, elles concrétisent les conflits des instances psychiques qui placent l'auteure au côté des femmes assujetties par la tradition : « c'est à ce moment précis que des mères berbères, arabes, musulmanes, analphabètes, séquestrées, deviennent les héroïnes de mes livres. Des mères premières, des mères archaïques, maternelles, au corps vaste enveloppé de linges où se perd le corps d'un enfant...⁶⁰⁴», et au côté des rebelles : « C'est alors que je fais le choix de la femme rebelle, libre, tandis que je découvre les femmes réelles qui ont été des insoumises, des frondeuses, des aventurières...⁶⁰⁵». La superposition de ces images multiples pourrait générer une combinaison infinie de personnages. Bien que les répétitions thématiques, que l'on peut constater chez notre auteure ne sont pas inconscientes, nous avons choisi d'étudier celle qui a chance de l'être : la femme mère qui – loin de s'aligner avec les féministes des années soixante-dix - transcende la différence sexuelle, celle qui aurait transmis la langue avec tout ce qu'elle regorge de traditions, de rituels et de contes. Charles Mauron démonte en infimes fragments la composante du mythe personnel, il dit :

« Les processus inconscients d'un individu humain dépendent, dans une certaine mesure, et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure où (apparemment très grande) où la vie imaginative dépend à son tour des processus inconscients, elle est fonction des événements biographiques⁶⁰⁶ ».

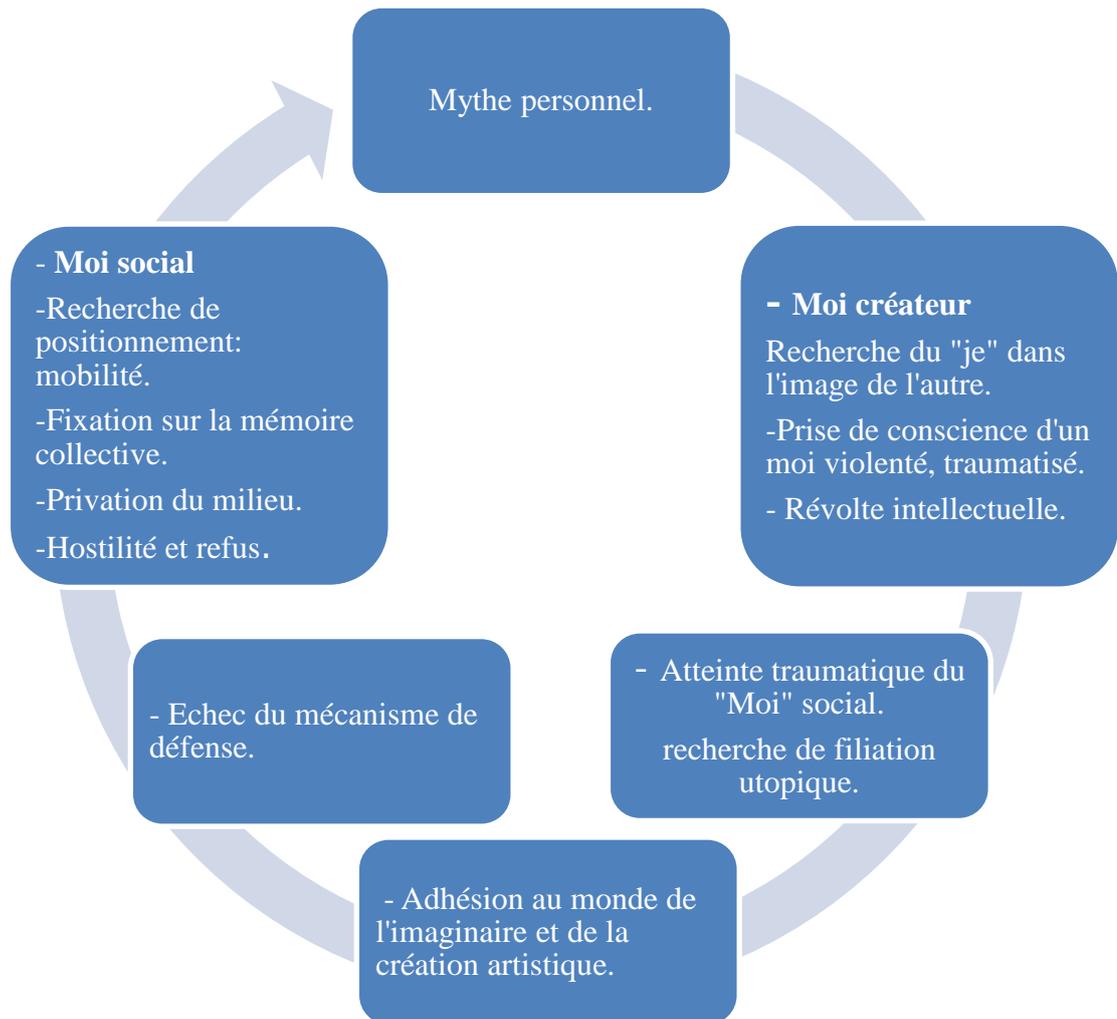
Nous ne pourrions nier, à ce sujet, l'intérêt que doit revêtir la fonction temporelle dans le montage de ce fantasme persistant. Le temps demeure l'arrière-plan d'une pensée normale et souvent supérieure, plus on s'en éloigne, mieux on perçoit les choses. Nous résumons donc le mythe personnel de l'auteure par le schéma ci-dessous.

⁶⁰³ Idem. Page 300.

⁶⁰⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 56.

⁶⁰⁵ Ibidem.

⁶⁰⁶ C. Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Op.cit. Page 302.



Pour Leïla Sebbar, le conflit dramatique est bien clair, la figure de la femme (qui serait le substitut de la mère) paraît comme une constante des réseaux associatifs. Dans tous les réseaux, nous avons aperçu l'exclusivité accordée au personnage féminin. Nous interprétons l'absence de la gent masculine par l'absence de facteur de souvenirs et d'affects envers le patriarcat de l'auteure et envers le milieu de celui-ci. La femme-mère pallie ainsi, cette absence et témoigne d'une situation dramatique sociale et personnelle qui est sans cesse modifiée par réaction aux événements internes ou externes mais qui est tout de même persistante.

1.3. Contrôle biographique

Nous poursuivons notre analyse avec la deuxième phase qui est le contrôle biographique et qu'on s'abstient d'effectuer par transcendance puisque l'on détient à notre

portée, des textes autobiographiques qui nous permettent d'établir des vérifications optimales quant aux objets étudiés.

L'analogie des sujets dans *JPLA* et *ACS* nous facilite la tâche vu que les textes mettent en relief certains épisodes culminants et qui tournent généralement autour du sujet écrivant depuis sa naissance jusqu'à l'âge réel marqué par la temporalité de l'écriture. On découvre en lisant les autres écrits de l'auteure que la question linguistique ne figure pas dans les textes ni dans les relations obsédantes mises en relief.

Le premier point soulevé et qui concerne le viol et l'agression en général, nous renseigne sur le facteur de l'angoisse animé par les menaces agressives vécues dans son enfance et même dans son âge adulte et contre laquelle elle se révolte intellectuellement :

« Je manifeste dans les rues de Paris contre l'autoritarisme du pouvoir, de la société, de l'université et avec les femmes, contre la violence sociale et politique qu'elles subissent, le sexisme, les inégalités flagrantes (les droits des femmes, il faut, encore aujourd'hui, les défendre dans le monde ⁶⁰⁷».

Le deuxième point est celui de la mobilité et du déplacement des héroïnes. Les personnages sont ressuscités d'un récit à un autre au point de devenir des figures caractéristiques pour ne pas dire mythiques qui témoignent d'une écriture en mouvement mais à réflexion constante. Nous prenons pour exemple la mobilité et la fugue de jeunes filles dans les différents textes de fiction, qui par la porosité annoncée dans le texte, se révèle articulé autour d'extensions spatiales les plus diversifiées :

« Sans avoir pourquoi, ni ce que je cherche, dans la ville capitale et les villes périphériques je marche d'un square à l'autre, patio déplacé de la rive mère et la rive de l'exil. Je m'arrête près des femmes sur les bancs, au bord du sable granuleux et sale où jouent les enfants petits. Elles parlent entre elles, volubiles, dans la langue de mon père et l'autre langue des montagnes berbères, je ne les distingue pas toujours, des mots français se mêlent aux langues étrangères. Parfois des jeunes filles, des sœurs, s'approchent des mères du square, elles se ^parent dans la langue de l'école française, elles rient avec les femmes, ej les entends, ej les écoute, je comprendre les gestes, les regards, les rires, pas las langues, mais si comme si rien ne m'échappait de leurs mots, comme si j'avais toujours bavardé avec elles. Elles deviennent Fatma ou les Algériennes du square. ⁶⁰⁸»

Il s'agit aussi du désir de la fugue généré par l'angoisse qui habite la personnalité de l'auteure, la pression exercée dans la maison familiale qui l'incite à la représenter par

⁶⁰⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 77.

⁶⁰⁸ Idem. Page 79.

l'ouverture spatiale et les fins ouvertes tel est le cas dans les recueils de nouvelles *HV, SF*. De là, découle le réseau de l'enfermement traduit aussi par la servitude du corps féminin mais aussi et surtout par les secrets que peut renfermer une maison. Ceci nous renvoie vers la vie personnelle de l'auteure. Dans les récits de vie, les biographes ont tendance à mentionner la maison natale comme le lieu de la tendre enfance ; pas si loin, Leïla Sebbar est l'auteure par excellence qui évoque fréquemment le thème de l'enfance étroitement lié à l'enracinement. Ainsi vue, l'enfance est liée au foyer protecteur sans lequel l'homme est dispersé voire déstabilisé, la pensée de Gaston Bachelard le confirme : « La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité ⁶⁰⁹ ». C'est pour cette raison que l'auteure fixe une idée précise sur ce que représente pour elle un espace fermé : « Citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante, au cœur même de la terre dont nous ne savions rien et qui avait donné naissance à mon père ⁶¹⁰ ».

L'auteure se remémore les mots qui l'on enfermée dans un monde des amours impossibles. C'est principalement à cet instant que l'auteure réalise son devoir de quitter la maison familiale, de partir, d'abandonner cette attache à laquelle elle tient si fort. Elle ne peut pas revendiquer une appartenance, une filiation qui la fuit, la trahit et l'abandonne à mi-chemin. Raison pour laquelle l'auteure fait le deuil de la langue arabe et s'efforce à l'oublier.

L'auteure admet l'existence d'un phantasme latent qui tire sa cohérence des réseaux associatifs : l'expression du désir profond d'être une femme du peuple de son père et qu'elle parvient difficilement à accepter comme par astreinte et qu'elle transpose dans un acte de transfert créatif :

« Autant de détours ; volontaires et involontaires, pour parvenir jusqu'à moi avec les complicités de la tribu élargie à la France... Alors je ne me dérobe plus, je ne crois plus à un secret indécent à dissimuler encore, je sais que je peux enfin dire « je » sans exhibition ni obscénité, sans blesser ma mère ni trahir mon père. Pas de mise en spectacle mercenaire et prostituée. Je reviens à mon enfance dans la Colonie, à ma famille, père et mère, frère et sœurs, au village et au pays fondateurs, aux miens, à moi, la distance dans le temps et l'espace abolie. Je suis partie loin, et je reviens⁶¹¹ ».

Les réseaux autonomes que nous avons relevés manifestent une réalité dramatique

⁶⁰⁹ G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. Op.cit. Page 34.

⁶¹⁰ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 39.

⁶¹¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 83.

intérieure dont l'auteure a pris conscience par le détour des livres, de laquelle nous déduisons une impossible unité du « moi profond ».

2. Le récit personnel et ses avatars

Nous constatons aujourd'hui que les manifestations les plus probantes puisent dans la vie intime des écrivains en se nourrissant de leur vie individuelle. Cette écriture qui émerge des profondeurs de l'être est prétexte pour extérioriser et partager des questionnements mettant en jeu l'acte de la mise en scène de soi tels que les questions de « la mémoire, de la construction de soi et de l'autoanalyse⁶¹² ». C'est particulièrement dans le sens de l'autopsie⁶¹³ qu'entreprend Leïla Sebbar sa propre mise en récit. Elle emploie une écriture où la recherche de réponses demeure suspendue. Mais c'est avec l'écriture confessionnelle que s'effectue la recherche d'énigmes qui l'ont rongée depuis toujours :

« L'énigme de ma naissance, un étranger avec une étrangère dans la langue unique et belle de la Française ma mère ; l'énigme de la langue absente que mon père garde secrète derrière la langue commune à la famille qu'il engendre, ces énigmes-là font l'objet de mes livres. Elles sont l'offrande du silence à la lettre, ce qui fait que je suis l'écrivain que je suis, le scribe de mon père⁶¹⁴ ».

Nous situons la démarche scripturale de l'auteure dans l'interrogation personnelle où les pistes d'explorations et de fouilles du conscient et de l'inconscient sont sa ligne de mire. À travers l'autoanalyse, l'auteure espère parvenir à trouver le pourquoi du silence ? L'écriture thérapeutique s'avère-telle nécessaire pour assurer un retour certain aux origines, à une généalogie rompue et enfin à soi ?

Dans son ouvrage, Philippe Lejeune démontre que l'écriture personnelle notamment autobiographique, doit avoir ses propres caractéristiques, ses propres modes narratifs et discursifs qui lui permettent de se distinguer des autres genres d'écriture personnelle très proches de l'écriture autobiographique à l'exemple des mémoires, chroniques ou journaux intimes :

« Un genre littéraire est un assemblage variable, complexe d'un certain nombre de traits distinctifs qui doivent d'abord être appréhendés synchroniquement dans le système général de lecture d'une époque et analytiquement par la dissociation de facteurs multiples dont la hiérarchisation est

⁶¹² P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil. 1975. Page 7.

⁶¹³ Terme employé par Leïla Sebbar et Nancy Huston dans *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*. Barrault. 1986.

⁶¹⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 87.

variable⁶¹⁵».

2.1. Repères historiques

Nombreux sont les historiens de l'autobiographie qui s'accordent à penser que leur sujet d'étude tient son origine de l'Occident : « Mis à part quelques cas isolés çà et là, elle [l'autobiographie] se manifeste principalement en Europe occidentale et dans sa sphère d'influence- comme la syphilis⁶¹⁶ ». Les premières vagues d'autobiographies sont apparues avec la publication posthume des *Confessions* de J.J.Rousseau entre 1782 et 1789, les *Confessions* du Saint Augustin n'évoquant pas le mot autobiographie ne sont pas véritablement considérées comme telles⁶¹⁷, même si c'est de là qu'est née l'idée de parler de soi et s'est développé le goût pour la subjectivité.

Jean Jacques Rousseau reconnaît dans ses textes qu'il a eu deux écrivains qui l'ont devancé : Jérôme Cardan qui écrivit l'histoire de sa vie en latin en 1575, Montaigne ou encore Benvenuto Cellini vers 1560. Mais le succès des *Confessions* de Rousseau est dû à la montée fulgurante d'œuvres mettant en scène la vie personnelle de leurs auteurs. Ceci rendit l'autobiographie digne d'une admission au panthéon des genres littéraires.

Au Maghreb, l'autobiographie a aussi connu un essor prodigieux. Le genre a eu ses lettres de noblesses chez les fondateurs de la littérature maghrébine à l'exemple de Mouloud Feraoun⁶¹⁸ qui a rédigé son premier texte autobiographique en 1939 et n'a été publié qu'en 1950. Suivi par la publication de *La colline oubliée*⁶¹⁹ de Mouloud Mammeri qui a suscité l'une des premières grandes polémiques de la littérature algérienne. D'autres récits sont recensés dans une anthologie qui regroupe toutes les œuvres de la littérature maghrébine dirigée par Christiane Chaulet Achour⁶²⁰, on compte les textes de Fathma Aït Mansour Amrouche⁶²¹, Kateb Yacine⁶²², Mohamed Dib⁶²³, Assia Djebar⁶²⁴.

Christiane Chaulet Achour affirme qu'il existe d'autres textes anciens (hormis ceux connus et publiés sous la forme autobiographique) qui ont trait à l'écriture personnelle à l'exemple

⁶¹⁵ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Op.cit. Page 8.

⁶¹⁶ G. May. *L'autobiographie*. PUF. 1979. Page 17.

⁶¹⁷ Cf. G. May. *L'autobiographie*. Op.cit. Page 19.

⁶¹⁸ M. Feraoun. *Le fils du pauvre*. Le Puy. 1950. 206 Pages.

⁶¹⁹ M. Mammeri. *La Colline oubliée*. Plon.1952.

⁶²⁰ Anthologie de la littérature algérienne de langue française-Histoire littéraire et anthologie ((1834-1987), Paris/Bordas. Alger/Entreprise Nationale de Presse. 1990,

⁶²¹ A. M. A. Fathma. *Histoire de ma vie*. Editions Mehdi. 1968.

⁶²² Y. Kateb. *Nedjma*. Seuil. 1956.

⁶²³ M. Dib. *La Grande maison*. Seuil. 1956.

⁶²⁴ A. Djebar. *La soif*. Editions René Julliard. 1957.

de Mohamed Ben Si Ahmed Bencherif, qui a écrit le premier texte algérien d'expression française *Ahmed Ben Mostapha goumier*⁶²⁵ en 1920. Nous n'allons pas nous attarder sur les détails précis de l'anthologie, mais sa présentation a pour but de situer le genre dans le Maghreb, dans une époque où l'on cherchait à exprimer un « Moi » préoccupé par la domination coloniale privilégiant l'identité culturelle algérienne ce qui entre dans le sillage de la quête des origines qui caractérisaient notre littérature émergente de ces années là.

La mise à nu de ce « Moi » s'est transposée ainsi, dans les écrits de ces auteurs algériens de manière involontaire qui ont puisé d'eux même dans leurs textes déguisés quelques fois en fictions parce que l'entreprise autobiographique n'obéit pas aux lois de la décence et aux bonnes mœurs de la pudeur.

2.2. Cadre conceptuel

En tant qu'objet de connaissance, la notion de genre autobiographique est loin d'être évidente. Elle ne découle pas des genres théoriques de la tripartition aristotélicienne mais relève plutôt d'une approche phénoménologique des genres. Décrivant l'expérience de l'individu dans l'immédiat, Dominique Combe⁶²⁶ situe les écrits autobiographiques dans la catégorie de l'essai. D'autres théoriciens comme Todorov distinguent, dans une théorie de la littérature, les « genres théoriques » des « genres historiques ». Il déduit que ces derniers sont « le fruit d'une observation des faits littéraires⁶²⁷ » desquels découle l'autobiographie. Ainsi, depuis les *Confessions* de Rousseau, se trouve posée la question du contenu référentiel de l'autobiographie impliquant la véridiction et le recours au hors texte pour attester de l'exactitude des faits relatés. En cela, s'oppose la fiction.

Dans son célèbre ouvrage *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune expose la complexité du genre autobiographique en ce sens qu'elle était considérée pendant longtemps comme un genre mineur qui a suscité bien des controverses dans le monde de la littérature. Il expose aussi que l'autobiographie est un genre « fiduciaire⁶²⁸ » qui repose essentiellement sur la confiance établie entre l'auteur et le lecteur dans ce qu'il nomme « le pacte autobiographique », c'est-à-dire la déclaration d'intention explicite de l'auteur de produire un récit véridique sur sa propre vie.

⁶²⁵ M. B. A. Bencherif. *Ahmed Ben Mostapha goumier* Payot. 1920

⁶²⁶ « Autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondances ». D. Combe. Les genres littéraires. Hachette. 1992. Page 14.

⁶²⁷ T. Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil. 1970. Page 25.

⁶²⁸ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Seuil. 1975.

En effet, bien des critiques ont douté de la littéarité du genre autobiographique du fait qu'elle demeure un genre personnel qui ne nécessite pas un talent particulier pour la réaliser, il suffit de se plonger dans son propre examen de conscience. Devant cette difficulté épistémologique et conceptuelle s'ajoute celle de la diversité des formes d'écrits personnels tels que le roman autobiographique dont Georges May⁶²⁹ analyse les degrés divers de tension entre fiction et réalité que peut receler l'écriture personnelle et à travers laquelle il distingue le genre littéraire du genre ordinaire. Cette mise au point effectuée, on peut à présent définir l'autobiographie.

Étymologiquement le terme vient du grec, *auto* ; soi-même, *bio* : vie, *graphein* : écrire. L'autobiographie est donc le récit où l'on raconte sa propre vie. Il convient de distinguer le genre autobiographique dans son sens large et l'autobiographie au sens strict du terme. Le genre autobiographique englobe mis à part l'autobiographie au sens strict (cf. définition infra) tout les récits avoisinants dont les frontières entre eux ne sont pas véritablement visibles et repérables et qui prêtent souvent à confusion tels que les mémoires, les chroniques, les journaux intimes, les correspondances, les lettres personnelles, les romans autobiographiques et autres types de textes ressemblant où il est question de raconter la vie du sujet écrivant.

Quant à l'autobiographie au sens strict, celle qui prend pour trajectoire l'auteure en tant que personnage central et les événements se rapportant à ce même personnage. Le premier texte auquel nous nous référons pour définir l'autobiographie est *Le pacte autobiographique* où, dans les premières pages on lit : « DEFINITION : récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ⁶³⁰».

En explorant la définition sus-énoncée, nous apercevons que le grand théoricien met en avant l'aspect prosaïque du récit autobiographique en excluant par cela toute forme autobiographique en vers. Pour ce qui est de la rétrospection, Lejeune écarte la possibilité d'inclure dans sa définition le journal intime du fait qu'il se rédige au jour le jour ; ou encore les mémoires qui s'écrivent souvent dans une chronologie précise et mettent en avant les événements culturels et politiques d'une époque donnée et où le scripteur se place comme spectateur.

L'auteur de l'autobiographie doit bénéficier d'un état civil, et d'une vie familiale qui attestent de sa réalité. Et enfin l'énonciation par l'instance du « je » qui ne conclue pas

⁶²⁹ G. May. *L'autobiographie*. PUF. 1979. Page 169.

⁶³⁰ Idem. Page 14.

souvent à l'écriture d'une autobiographie.

Pour ce qui est de l'identité de l'auteure, elle suppose l'emploi de la première personne à travers laquelle on devrait distinguer la personne créatrice, c'est-à-dire l'écrivain et l'auteur en tant que personne ayant un état civil en dehors de l'écriture :

« ...On divisera le « sujet parlant », l'individu qui a produit l'œuvre, en deux instances : l'homme, qui est doué d'un état civil, d'une famille, d'une santé, etc. et l'écrivain qui se meut dans l'institution littéraire : il y mène une certaine carrière, il se réclame de tel positionnement esthétique. Le phénomène de la pseudonymie est révélateur et cette différence entre « l'homme » et « l'écrivain » : signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté du « je » biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire.⁶³¹ ».

Pour Philippe Lejeune, l'autobiographie doit remplir certaines conditions pour être considérée comme telle dont : l'identité de l'auteure et la position du narrateur au sein du texte.

2.3. Le pacte autobiographique

Pour qu'il y ait autobiographie, l'auteur doit être lui-même personnage et narrateur de son histoire. Dans ce sens, « le pacte autobiographique » tel que l'entend Philippe Lejeune peut-être implicite ou explicite. Implicite par le lien établi entre l'identité du narrateur et l'auteure, qui est généralement visible au niveau du titre où l'on doit repérer la déclaration d'intention de manière explicite, l'autobiographie acquiert ainsi toutes les formalités requises. Le pacte peut-être aussi implicite par le biais de l'engagement que doit l'auteure à son lecteur sans pour autant que le nom de l'auteure ne soit explicitement cité au sein du texte. Quant au pacte explicite, il se manifeste par le nom que s'attribue le narrateur-personnage à l'intérieur du récit et qui est le même avec lequel l'auteur a signé son texte.

Dans le cas de notre lecture, on peut situer les textes de Leïla Sebbar dans l'autobiographie classique, explicite puisque émise à la première personne mais aussi parce que indiquée « de manière patente⁶³² ». L'auteure signe dès les pages inaugurales de ses textes son engagement. L'indication du nom de l'auteure dans *ACS* demeure explicite, même si l'auteure commence son récit par un jeu allusif sur le patronyme de « Léïla » et ce, à travers la mise en abyme d'un passage d'un livret avec lequel l'auteure s'est initiée elle-même à la lecture :

« é.è.ë.

⁶³¹ D. Maingueneau. *Linguistique pour les textes littéraires*. Op.cit. Page 92.

⁶³² P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Op.cit. Page 27.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

Bonjour Léila !

Voici la maîtresse ! Voici la nouvelle élève.

Bonjour la nouvelle.

Je m'appelle Léila. Bonjour Léila !

Tu es belle, tu ris joli, dit Dalila.

Lève la tête, Léila, élève Léila.

L'élève Léila lève la tête et rit. Elle entre dans la classe. ⁶³³ ».

Le prénom seul sous la forme intertextuelle, n'est pas suffisant pour attester de l'identité du narrateur. Pour attiser la curiosité du lecteur, Leïla Sebbar nous plonge dans sa problématique identitaire où le français représente la race supérieure par rapport aux arabes indigènes (réminiscences qui remontent au temps de la colonisation françaises) mais finit par s'engager dans l'écriture autobiographique en indiquant son nom complet tel qu'il apparaît sur la couverture du récit :

« Quand j'entendais le nom de mon père dit par un Arabe, je ne savais plus que c'était aussi le mien. Et lorsqu'un Français le prononçait, il prenait tout de suite une sonorité française où je me reconnaissais, moi, avec ce nom-là. Chaque fois que je devais me nommer, il me fallait l'épeler, le répéter plusieurs fois. J'attendais toujours qu'on me dise : « C'est quoi, ce nom ? » Ou « C'est pas un nom français ». »C'est mon nom », je disais, et on me laissait tranquille. Un jour quelqu'un, une femme qui venait de France, m'a dit : « Tu as un beau nom. C'est beau Leïla Sebbar. » C'était la guerre. La pension nous protégeait des attentats, nous les filles. ⁶³⁴ »

Le côtoiement de l'auteur avec les enfants de son âge, curieux de cette française qui porte un nom arabe ne laisse pas l'auteure indifférente face à la question du nom tel que le souligne Philippe Lejeune :

« Le nom premier, reçu et assumé qui est le nom du père, et surtout le prénom qui vous en distingue, sont sans doute des données capitales de l'histoire du moi. A preuve que le nom n'est jamais indifférent, qu'on l'adore ou qu'on le déteste, qu'on accepte de le tenir d' »autrui ou qu'on préfère ne le recevoir que de soi. Cela peut aller jusqu'à un système généralisé de jeu ou de fuites...⁶³⁵ »

Vers les dernières pages de l'ACS, Leïla Sebbar réitère son engagement envers ses lecteurs déjà avertis afin de produire l'effet patent de cette écriture où tout doit paraître claire mais aussi pour que lecteur puisse saisir son orientation de discours :

⁶³³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 16.

⁶³⁴ Idem. Page 20.

⁶³⁵ Ibid. Page. 34-35.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

« Je signe mes livres du nom de mon père, Sebbar, je suis la fille de mon père. Je ne veux pas être une autre fille qui écrit et qui signe d'un autre nom. Lorsque je lui demande un jour- je l'ai déjà raconté, je crois, d'une variation à l'autre, c'est ainsi que j'écris, de variations et divagations, répétant, inlassable, une première fois-, lorsque je demande à mon père, après avoir publié plusieurs livres, comme si j'étais sûre de sa réponse, comme s'il ne pouvait y avoir d'autre réponse, si je peux signer de son nom, mon père me regarde, ironique :

Tu l'as fait et tu n'as rien demandé.

C'est vrai. Plusieurs fois.

Alors, à quoi ça sert ?

Je ne sais pas. Je veux savoir ce que tu penses.

Ce que moi je pense ?

Oui. C'est ton nom.

Ses yeux bleus se plissent, comme s'ils souriaient :

Tu es ma fille. C'est ton nom.

Oui, mais...

C'est ton nom. Tu écris ce que tu veux, ma fille. J'ai confiance. ⁶³⁶»

Le contrat de lecture est conclu donc à plusieurs reprises par l'auteure pour but de décliner toute identité étrangère à l'univers référentiel, matière première de son texte mais aussi pour garantir l'authenticité des informations avancées au cours de son écriture.

Dans *JPLP*, la stratégie scripturale diffère, c'est à l'incipit que l'auteure démarre son projet de contrat de lecture, l'écrivaine présente dès la première page, une somme d'informations particulièrement chronologiques se rapportant à son père et qu'elle juge nécessaires à la compréhension du récit dédié justement à ce dernier : « Quelques dates utiles qui permettront de ne pas se perdre dans les méandres de la mémoire...⁶³⁷ ».

L'écrivaine évoque ensuite ses souvenirs dans un contexte colonial oppressif où les intellectuels algériens dont les instituteurs sont en perpétuelle menace et dont le système lexical en témoigne clairement : « Le nom de mon père figurait sur une liste noire, il fallait décapiter la future élite du jeune pays, Mouloud Feraoun, l'ami instituteur et écrivain...⁶³⁸». Elle avance progressivement dans son engagement envers ses lecteurs. Le moment n'étant pas venu de signer le pacte, l'auteure focalise ses réminiscences sur les événements de la guerre et des atrocités employés contre le peuple algérien et ce n'est qu'à la trente sixième page que l'auteure s'autoréfère par l'emploi de son nom : « Seulement, un jour, si je peux signer de son nom à lui, mon père, mon nom de naissance : SEBBAR et

⁶³⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 107.

⁶³⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 10.

⁶³⁸ Idem. Page 11.

mon père dit oui, sans réticence, en confiance.⁶³⁹». Philippe Lejeune précise quant à l'engagement par le nom que :

« le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil (convention intériorisée par chacun dès la petite enfance) et le contrat d'édition ; il n'y a alors aucune raison de douter de l'identité.⁶⁴⁰ »

Mais il faut souligner que Leïla Sebbar ne s'engage pas dans un pacte uniquement mais s'engage à porter haut et fort le nom de père entreprenant ainsi, l'enjeu d'une écriture à la première personne.

2.4. L'enjeu de l'écriture autobiographique chez Leïla Sebbar

Le travail autobiographique combine une série de « tensions » relatives à l'auteur lui-même, à sa vie, ses expériences, aux événements et rencontres qui le construisent, mais aussi au texte (dans son ensemble de discours oraux et écrits) en cours de rédaction ou repris dans des versions successives. Ces tensions qui ressortent dans les écrits de l'auteure, nous poussent à penser l'enjeu autobiographique chez Leïla Sebbar. Cette démarche rend l'écriture mnémonique et réfléchit la problématique identitaire dans un tourbillon de tensions culturelles et linguistiques soulevées par les textes en question.

À première vue, le jeu autobiographique de Leïla Sebbar fait ressortir ses rapports envers les langues arabe et française et envers les deux cultures. Les textes, habités pourtant par une surconscience linguistique⁶⁴¹ témoignent d'un réel ancrage monolingue au cœur d'une entreprise autobiographique où le 'je' qui conserve des origines arabes, raconte sa mise à distance intentionnelle par l'entourage.

Dès la phase amorcée de l'ACS, on aperçoit l'image conflictuelle que détient l'histoire individuelle de l'auteure qu'elle veut faire parvenir à ses lecteurs. Le regard rétrospectif nous renvoie au cadre obsessionnel du mutisme paternel dans lequel a vécu l'auteure pendant son enfance (particulièrement pendant la guerre d'Algérie) qui a généré sa vocation d'écrivain francophone en situation d'exil (géographique et linguistique). En fait, l'auteure voit en la mort de son père un événement, un facteur déclencheur d'écriture

⁶³⁹ Ibid. Page 36.

⁶⁴⁰ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Op.cit. Page 35.

⁶⁴¹ Théorie développée par Lise Gauvin dans *La fabrique de la langue*. Op.cit.

autobiographique même si elle a entrepris l'écriture personnelle bien avant, dans des revues éparses tel qu'elle le souligne dans *ACS* :

« On dit trahir un secret » ? Je pense que j'ai trahi un secret précisément dans ces livres. Et c'est pour cela que mon père ne devait pas les lire ? Un secret, Quel secret ? Quels noms révélés qui auraient du rester en famille ? Des noms qu'il faudrait taire parce que les exposer serait exposer l'infamie d'une collaboration avec l'ennemi, d'un meurtre soigneusement maquillé, d'une fuite crapuleuse, d'un enfant bâtard... ? ⁶⁴²»

Dans la dernière page du livre, l'auteure confirme avoir eu besoin du départ du père pour rendre tangible un véritable travail autobiographique : « Souvent, je me suis demandé pourquoi, mon père vivant, je n'aurais pas écrit *Je ne parle pas la langue de mon père* ni *L'arabe comme un chant secret*⁶⁴³ » ;

« Mon père ne lira pas ce texte et je peux l'écrire parce qu'il ne le lira pas. Peut-être aurait-il dit : « Ma fille, tu écris, c'est bien. Je t'ai appris à lire et tu sais lire tous les livres, c'est bien. C'est comme si tu étais allée jusqu'en, Chine à l'époque du Prophète pour chercher le savoir. Mais tu n'as rien compris. Il est trop tard ⁶⁴⁴ ».

Ensuite, on lit que la privation de la langue des origines dont l'auteure expose dans ses textes à répétition surprenante, a contribué au devenir de l'auteure (enseignante en lettres) mais a contribué aussi par ricochet à la mise en récit de *JPLP* et *ACS* : « Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère⁶⁴⁵ ».

Le pourquoi de l'écriture autobiographique se justifie aussi par l'exil géographique entrepris par l'auteure qui a sans doute amplifié l'ambition du retour sur le terroir et a alimenté ses engagements féministes et intellectuels aboutissant à une écriture où l'hermétisme est de rigueur. Dans *Lettres Parisiennes : autopsie de l'exil* l'auteure explique justement son exil géographique compris dans le sens de l'errance et concrétise la distance qui la sépare des femmes du peuple de son père.

Dans *JPLP* comme dans *ACS*, l'auteure actualise textuellement des moments qui manifestent un « retour du refoulé » du pays des origines. Un retour nostalgique et problématique qui sous-tend la démarche subversive de sa propre mise en récit incluant l'héritage ancestral resté en suspend.

⁶⁴² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 108.

⁶⁴³ Idem. Page 105.

⁶⁴⁴ Ibid. Page 111.

⁶⁴⁵ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 125.

3. La résilience : l'écriture thérapeutique

Dans ses textes, Leïla Sebbar affirme que le recours aux livres est indispensable pour l'autoguérison :

« Fuguer dans la géographie physique et mentale pour échapper à la folie. Fuguer. Se sauver loin, de l'autre côté de la mer. Dans l'exil. Dans le silence des bibliothèques et les livres des autres. La réclusion sans protection familiale, puisque la généalogie ne parle pas [...] je suis dans les livres de la langue maternelle, dans le symbole institutionnel de la langue écrite pour toujours dans le labyrinthe de la bibliothèque. Cernée, corsetée. Carapace d'insecte au-dehors, désintégrée au-dedans.⁶⁴⁶ »

Leïla Sebbar choisit l'écriture pour sa vertu thérapeutique et pour son rôle de médiateur à l'analyse exploratoire de soi.

Nous allons d'abord, définir le terme de « résilience » afin de mieux le cerner dans le champ psychanalytique puis proposer une étude analytique des textes autobiographiques de Leïla Sebbar à travers laquelle nous effectuerons une analyse du discours qualitative (puisque celle quantitative, quoique dans un autre contexte, a été effectuée en supra. Cf. chapitre II de la deuxième partie). Nous tenterons d'expliquer le retour à soi de l'auteure par la thérapie du livre. Comment l'auteure se propose l'autoguérison par le moyen de la lecture ? Comment les mots peuvent soulager les maux et outrepasser les traumatismes de l'enfance ?

Pour dégager toute ambiguïté, le mot « la résilience » a été créé par des psychiatres et des psychologues de part le monde : M.Rutter à Londres, E.E.Werner, N.Garmery et G.E. Vaillant aux États-Unis. Des éthologues, par leurs observations expérimentales et leurs théories sur la psychologie évolutionniste et l'adaptation ont étayé ces travaux : J.Bowlby, R.Spitz ; L.Sroufe, J.Suomi, M.Ainsworth et E. Tronick. En France, c'est avec l'ethnologue, neuropsychiatre et psychanalyste Boris Cyrulnik que le concept s'est répandu dans un essai, intitulé *Un merveilleux malheur*⁶⁴⁷ et dans lequel il formule les différentes et possibles formes et domaines d'application du « processus de résilience ». Il le définit comme : « La capacité à réussir à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comportent normalement le risque grave d'une issue négative⁶⁴⁸ ».

⁶⁴⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 45.

⁶⁴⁷ B. Cyrulnik. *Un merveilleux malheur*. Op.cit. .2002.

⁶⁴⁸ Idem. Page 08.

Le mot « résilience » est emprunté au domaine des sciences physiques qui désigne la capacité des matériaux à résister aux chocs. En géologie, le mot signifie

« la faculté qu'à un substrat de revenir à son équilibre après avoir subi des perturbations, c'est aussi la résistance qu'un substrat oppose à l'évolution de ses caractéristiques à la suite d'une perturbation extérieure qu'elle soit physique, chimique ou biologique ⁶⁴⁹».

La définition se rapportant au domaine écologique est tout aussi intéressante : « La mesure du temps de retour à l'équilibre d'un système après une perturbation ⁶⁵⁰». En remontant aux origines latines du mot, *resilienta* désigne un rebondissement ou un saut en arrière. Il peut signifier aussi le repliement sur soi.

C'est dans ce sens que nous établissons notre appréhension du concept, le processus, la stratégie qui permet de surmonter un traumatisme antérieur.

Boris Cyrulnik parle de « bloc solide comme un roc » pour qualifier toute personne ayant l'aptitude à dépasser les chocs, traumatismes et drames les plus abjects de sa vie et prend pour exemple la métaphore⁶⁵¹ du tricot : « On peut dire simplement que la résilience est un tricot qui noue une laine développementale avec une laine affective et sociale⁶⁵² ». Il explique que les enfants se « tricotent » avec des fils trouvés autour d'eux. Ces fils représentent les gestes affectifs véhiculés par les mots, les sourires, les amours échangés avec « les tuteurs de la résilience » qui ne sont autres que les parents, les amis ou les personnes proches. Ces gestes, mots et affects sont appelés par Boris Cyrulnik « nourritures affectives ».

Dans le contexte de la création, l'individu souffrant se défend du malheur extérieur mieux avec sa plume qu'avec l'activisme, la vengeance ou encore l'isolement. Le tourment n'est donc qu'un aliment de l'œuvre d'art. Pour comprendre notre démarche, nous essayerons de comprendre comment Leïla Sebbar a pu reprendre son développement après une agonie psychique ?

Si nous remontons à l'enfance de l'auteure, telle que racontée respectivement dans *JPLP* et *ACS*, nous constaterons que l'auteure dès son jeune âge, est passée par plusieurs épreuves (moins grave que le trauma, l'épreuve est un moment difficile par lequel l'individu passe mais ne l'influe pas ; il n'est pas dépersonnalisé, il reste lui-même). L'une des premières

⁶⁴⁹ Dictionnaire numérique AquaPortail.

⁶⁵⁰ *La gestion du trait de côte*. France. Ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable et de la mer. Editions Quae. 2010. Page 67.

⁶⁵¹ La métaphore de la résilience avancée par Boris Cyrulnik lui a valu le surnom du « père de la résilience ».

⁶⁵² B. Cyrulnik. *Un merveilleux Malheur*. Op.cit. Page 38.

épreuves mal digérée est celle des agressions subies par les garçons au chemin de l'école. D'autres épreuves ont aussi marqué l'auteure telles que les atrocités de la guerre, la menace de mort des instituteurs (son père étant ciblé), ou encore les attentats commis par l'OAS à la veille de l'indépendance de l'Algérie.

Même si ces épreuves ne sont pas aussi traumatisantes (dans le sens où l'auteure ne subissait pas directement ces événements mais entendait parler partout autour d'elle), elles ont néanmoins laissé des traces que l'auteure a dû surmonter dans une intimité totale, même pas partagée entre membres de fratrie.

Par ailleurs, il est une donnée importante dans notre démarche de compréhension du processus de résilience chez Leïla Sebbar : le milieu social dans lequel elle a évolué. L'auteure relate dans ses textes à quel point l'unité parentale l'a protégée du monde extérieur bouillonnant :

« Nous portions, mes sœurs et moi, en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaques qu'aucune meurtrière ne fendait, l'école était entourée d'un muret bas sur lequel était planté un grillage vert, était-il vert ? Je le vois, il est vert, peut-être du fil de fer tressé de la couleur du métal ? Il faisait de petits losanges réguliers à travers lesquels on regardait la rue, le stade, les maisons arabes qui s'ouvraient à notre passage, mais pour nous voir de dos, le portail entrebâillé, lorsque nous allions à l'école du village, l'école des filles. Citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante, au cœur même de la terre dont nous ne savions rien et qui avait donné naissance à mon père, aux garçons de sa langue, , à nous les petites Françaises, à mon frère séparé de nous, les filles, hors de la maison. Citadelle invincible, qui la, protégeait ? La république ? la Colonie ? la France ? Mon père, le maître des garçons...⁶⁵³»

Ses parents ont contrôlé son éducation au point d'en éliminer toute contribution ayant un aspect religieux. À ce propos Brois Cyrulnik explique qu'un enfant « trop protégé est engourdi par un confinement affectif qui empêche la sensation d'évènement⁶⁵⁴ ». Leïla Sebbar relate aussi que Aïcha et Fatima, les domestiques de la maison natale, ont occupé une grande place dans son univers émotivo-affectif. Ainsi, la froideur qui caractérise le personnage de sa mère, est substituée à celle des femmes algériennes, qui ne parlaient pas sa langue (le français). Aïcha et Fatima lui donnent l'amour, l'affection dont elle a besoin durant son enfance :

« Aïcha était une lionne ». C'est dans le premier texte que j'écris sur l'enfance algérienne que je retrouve Aïcha et Fatima. Aïcha, un jour de lessive, au fond du jardin de ma mère, près de la

⁶⁵³ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 39.

⁶⁵⁴ B. Cyrulnik. *Un merveilleux malheur*. Op.cit. Page 113.

lessiveuse qui fume, je suis assise sur une brique, derrière moi, les hauts tiges des roses trémières rouges sang de bœuf. C'est au moment où je sors des mots de l'université, du corps de la langue de l'école, des livres et des bibliothèques, que reviennent les voix de l'autre langue, les gestes des corps humbles, domestiques analphabètes.⁶⁵⁵ »

Elle leur (Aïcha et Fatima) consacre d'ailleurs tout un chapitre dans *JPLP* (p48-p58). Ce sont justement ces femmes qui l'ont immunisée en quelques sortes par leur abondante « nourriture affective », les gestes d'amour quotidiens les « morceaux d'affections » offerts à chaque instant aux enfants de la Française ont bâti chez l'auteure « une niche sensorielle » qui va lui permettre plus tard la stabilité, la sécurité et « dynamicité ». Elle est donc « bien partie dans l'existence » tel que l'emploie Boris Cyrulnik dans sa théorie. Il avance l'idée que dans l'existence, il y en a ceux qui sont mal partis : pour dire favorisés socialement, vivant dans des conditions déplorables telles que la précarité, la pauvreté ou la séparation parentale précoce et ceux qui sont bien partis c'est-à-dire nés dans une parfaite osmose familiale affective et sensorielle. Leïla Sebbar fait partie de ces derniers.

L'auteure a donc tous les facteurs de protection requis, qui, en cas de malheur, vont pouvoir déclencher un processus de résilience.

Dans le même cours d'idées, nous interprétons le mutisme du père (incluant, la langue, la filiation ou généalogie et les traditions ou rituels) envers l'auteure comme la première situation traumatique. Car l'introversión, l'enfermement, le repli sur soi ont été les premières conséquences de ce silence aliénant, des conséquences mises à nu d'ailleurs dans l'*ACS* où elle s'exprime étonnée de n'avoir pas fini comme les schizophrènes :

« Comment je suis revenue à moi ? Jamais je n'ai perdu connaissance, réellement. Je ne suis pas tombée en agitant les bras et en jetant un cri comme dans les romans, je ne me suis pas affaissée doucement bras ballants, je n'ai pas heurté de la tête le bord d'une baignoire... Cette forme d'absence au monde, aux autres, je ne l'ai pas connue. Le mutisme, oui. Ou la disparition dans un ailleurs, les yeux fixes, le corps droit, figé. Je n'ai pas fugué. Je suis toujours partie avec une autorisation au moins verbale ou tacite ⁶⁵⁶ ».

Dans le processus de résilience tel que entendu par Boris Cyrulnik, ce n'est qu'après les faits que l'on commence à mentaliser, à réfléchir sur le, comment surmonter le drame ? Là, on inscrit l'acte et le vœu d'une réparation dans la diachronie.

⁶⁵⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 52.

⁶⁵⁶ Idem. Page 11.

Pour Leïla Sebbar, la situation traumatique dure très longtemps malgré les vains et continuelss essais de compréhension du silence énigmatique du père :

« Mon père m'aurait dit, les fils du téléphone jusqu'à moi, dans les airs, au bord des arbres et des routes, sous terre : « Pourquoi tu remues tout ça ? À quoi ça sert ? Oublie, va, oublie.- Que j'oublie ce que je ne sais pas, c'est ça ?- Si tu ne sais pas, alors ne cherche pas, c'est pas la peine...Bon... À part ça ?...Et puis par téléphone, c'est pas possible...- Mais si je te demande, tu dis que c'est pas important, une autre fois, que je te raconte ce qui se passe maintenant, mes enfants, mon travail... »Mon père ne répond pas à mes questions, lui dans cette guerre, la liste noire, la prison à Orléansville, les menaces, sa femme seule, cherchant les amis, les appuis pour les autorisations de visite et, après, le train, les interrogatoires militaires, trop courtois, ils ne demandaient pas une collaboration, mais elle, une Française, une institutrice, instruite, elle devrait voir clair, et quel était son intérêt, les autres enfants, l'aimé à peine sorti de l'adolescence, la petite encore petite, justement... Ils étaient courtois, elle aussi. ⁶⁵⁷»

Mais ce qui a accentué cette situation traumatique c'est bien l'emprisonnement du père, interprété comme la deuxième séparation (entendu comme séparation physique et géographique paradoxalement à la première séparation qui est mentale) avec l'agent « tuteur de l'affection ». En effet, le silence du père est perçu tel une incarcération idéologique où la personne (représentée dans ce cas par le père) perd de sa liberté intime et est soumise à une idéologie instaurée de force (colonialisme).

Parce que, explique Boris Cyrulnik, chacun de nous jouit d'un certain degré de liberté (on ne peut pas éliminer le colon mais on peut lui résister), on est donc pas totalement soumis à ce qui nous tracasse. On peut, par conséquent, agir sur ce milieu qui agit sur nous. C'est exactement la réaction qu'attendait l'auteure de son père, et ce pendant des années, des réponses aux questions restées énigmatiques, car emportées avec lui dans l'au-delà. Mais, ce qui a favorisé le bon déroulement du processus de résilience c'est l'aspect de l'éducation appelée par le théoricien « l'intellectualisation⁶⁵⁸ ». Les livres étaient le seul

⁶⁵⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 28.

⁶⁵⁸ « Processus par lequel le sujet cherche à donner une formulation discursive à ses conflits et à ses émotions de façon à les maîtriser [...] il désigne notamment dans la cure, la prépondérance donnée à la pensée abstraite sur l'émergence de la reconnaissance des affects et des fantasmes. On ne rencontre pas le terme chez Freud. Un des textes plus explicites est celui d'Anna Freud qui décrit l'intellectualisation chez l'adolescent comme un mécanisme de défense, mais fait de celui-ci l'exacerbation d'un processus normal par lequel le « moi » tente de « maîtriser les pulsions en les rattachant à des idées avec lesquelles on peut consciemment jouer ». Si le patient évoque bien son histoire ; son caractère, ses conflits propres, les formule d'emblée dans les termes d'une reconstruction cohérente qu'il peut emprunter au langage psychanalytique, certains semblent faire du « bon travail » analytique et appliquer la règle, rapportant des souvenirs de rêves, même des expériences affectives [...] Une des finalités majeures de l'intellectualisation est de tenir à distance et de neutraliser les affects ». Dans, Dictionnaire du Vocabulaire de la psychanalyse. J. Laplanche ; J.B. Pontalis. PUF. Paris. 1967. pp. 204-205.

refuge de l'auteure : « Je me suis enfermée moi-même dans les livres-à l'école, en pension, pendant mes études de *Lettres en France- et ans la langue maternelle*.⁶⁵⁹ »

Boris Cyrulnik pose le constat que dans le domaine aussi bien artistique que littéraire l'exercice de l'écriture sous-tend « des mécanismes de défense », introduits par « l'intellectualisation », « la rêverie », « la rationalisation⁶⁶⁰ » et « la sublimation⁶⁶¹ ». L'activité intellectuelle serait donc un moyen de s'affirmer voire de s'identifier. À ce propos, il cite l'exemple d'un bon nombre d'écrivains connus à l'échelle internationale qui ont su surmonter leur passé dramatique tels que Charles Dickens (*Oliver Twist*) et Tolstoï (*Jeunesse*) qui avaient pour devise : « nos souffrances ne sont pas vaines, une victoire est toujours possibles⁶⁶² ».

Souvent, le véritable moteur de ces écritures libératrices est la séparation précoce avec les tuteurs de la résilience où l'absence de « nourritures affectives ». L'acte de l'écriture chez ces personnes s'avère un moyen thérapeutique pour panser ses blessures de la petite enfance et redémarrer sur de nouvelles bases avec la conviction d'un retour à soi total. En gros, l'exercice de l'écriture pourrait empêcher l'effondrement d'un « Moi » et l'atteinte de « syndrome psychotraumatique⁶⁶³ ».

L'immense blessure infligée dans l'enfance génère chez quelques individus (écrivains, créateurs et autres) exprimant le désir, et ayant dans le même moment l'immunité nécessaire au déclenchement de la résilience, le besoin du témoignage qui s'interprète comme la déresponsabilisation de soi face à un acte qui le rendrait complice du malheur. C'est bien là où commence le mouvement de la sublimation qui consiste à transformer ce malheur en bonheur par le biais de l'écriture, particulièrement l'écriture de soi.

⁶⁵⁹ L. Sebban. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 17.

⁶⁶⁰ « Procédé par lequel le sujet cherche à donner une explication cohérente du point de vue logique, une action, une idée, un sentiments etc. dont les motifs véritables ne sont pas aperçus, on parle plus particulièrement de la rationalisation d'un symptôme d'une compulsion défensive, d'une formation réactionnelle ». Dans, Dictionnaire : Vocabulaire de la psychanalyse. J. Laplanche ; J.B. Pontalis. PUF. Paris. 1967. Pp. 387-388.

⁶⁶¹ Le terme introduit par Freud en psychanalyse. Freud a décrit comme activité de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. C'est dans la transformation des pulsions sexuelles que Freud cherche le ressort dernier de ces comportements : « La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de force extraordinairement grandes et ceci par suite à cette particularité, spécialement marquée chez elle, de pourvoir déplacer son but sans perdre, pour l'essentiel, de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation ». On pourrait situer dans la même ligne de pensée les vues de Mélanie Klein, qui voit dans la sublimation une tendance à réparer et à restaurer le « bon » objet mis en pièces par les pulsions destructrices. Dans Dictionnaire : Vocabulaire de la psychanalyse. J.Laplanche ; J.B.Pontalis. PUF. Paris. 1967. pp 465-466.

⁶⁶² B. Cyrulnik. *Un merveilleux Malheur*. Op.cit. Page 09.

⁶⁶³ Terme employé par Boris Cyrulnik désignant le fait de rester prisonnier de son propre passé.

Leïla Sebbar dévoile dans son autobiographie *ACS* comment elle fut emportée par les mouvements engagés et comment l'aspect communautaire a entraîné chez elle le désir profond d'une réaction, d'un agissement, d'une action en réponse à un passé qui a agit sur elle durant longtemps, la solitude selon la réflexion de Boris Cyrulnik étant le moyen le plus sûr d'empêcher la résilience :

« C'est ainsi que je suis prise dans la turbulence de Mai 68 et du Mouvement des femmes à Paris. Avec, d'autres, hommes et femmes, je manifeste pour défendre des valeurs universelles, menacées au Vietnam par l'armée américaine (sans voir que l'URSS, au même moment, si elle aide les opprimés, réprime à l'intérieur de l'empire soviétique ses propres citoyens ; le triomphe du communisme n'est pas, le triomphe de la liberté, les années à venir le révéleront cruellement) Je manifeste dans les rues de Paris contre l'autoritarisme du pouvoir, de la société, de l'université, et, avec les femmes, contre la violence sociale et politique qu'elles subissent , le sexisme, les inégalités flagrantes(les droits des femmes, il faut, encore aujourd'hui, les défendre ans le monde). Ces luttes, ces protestations, collectives l'enchantent. Je pense qu'elles sont justes et je ne suis pas une individuée, je suis toutes les femmes, tous les exclus, tous les colonisés de l'Empire et de l'intérieur. C'est exaltant. Je ne suis pas une personne particulière. Je n'ai pas de famille, ni père, ni mère, pas de pays. On ne me demande pas qui je suis, de qui je suis la fille, d'où je viens, quelle est ma place dans la société. Je suis citoyenne d'une génération spontanée, je ne suis pas seule. J'ai une tribu politique, une utopie...Je deviendrai comme d'autres, bientôt, orpheline de la Révolution ; mais avec, des femmes, je réfléchis, je parle, je bavarde en confiance. Métaphore du patio inconnu. Nous créons un journal, *Histoires d'Elles* trois années particulières, effervescentes, et la revue de Xavière Gauthier, *Sorcières*, donne liberté aux mots. C'est alors que me revient la mémoire de l'Algérie, par ses femmes arabes plus que par ma mère, la Française institutrice de l'enfance ⁶⁶⁴».

C'est ainsi, que l'engagement social, la privation de la langue arabe, les années passées au pensionnat, ont tous une partie prenante dans sa décision de surmonter son malheur, bien que ce fût une décision tardive.

Au sein de ces mouvements féministes s'est déclenché le second mécanisme de défense qu'est la rêverie d'avenir traduit par l'ambition de la mise ne place de textes mettant en relief les protagonistes de sa propre histoire :

« L'Algérie ne me quittera plus. Et je naîtrai à moi-même (il y faudra de longues années, des centaines de pages) de l'union qui m'éblouit sans m'aveugler, l'Algérie avec la France, mon père algérien avec ma mère française. Une histoire si singulière, si étrange, si discrète que je commence à peine à vouloir, pouvoir en parler, en écrire. Mais je n'y viens pas sans détours. Parce que l'histoire du roman familial, des bords de la Dronne, où naît ma mère, au bord de la mer, où naît

⁶⁶⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 77-78.

mon père, cette histoire est sans mémoire ⁶⁶⁵».

Elle propose par la suite de focaliser son écriture sur des enfants altérés comme elle et refuse par ce même geste de se ranger dans le camp des victimes.

Arrivée à ce stade, l'auteure se propose un substitut affectif représenté par la gent féminine qui apporte un soutien effectif et donne sens à sa démarche réparatrice. Elle concrétise donc sa rationalisation à travers laquelle elle tolère ses attitudes émotives et ses expériences pulsionnelles par un retour à la raison (la source problématique étant linguistique). Dans cette optique, l'exil géographique va appuyer le déroulement du processus de résilience car, selon l'acception de Boris Cyrulnik, plus la distance est importante entre l'individu et son objet/sujet agresseur, moins il y a de séquelles traumatiques.

Dans ce contexte, la sublimation ; l'ultime et dernière phase du processus de résilience se traduit par la mise en scène de soi, l'écriture. Une mise à nu de soi contraire aux lois de la pudeur, qui auraient suscité des réactions de sa part et pourtant...L'auteure choisit, suite à cela, une autre démarche qui a une portée aussi bien sociale que personnelle qu'est le mécanisme de « coping⁶⁶⁶ » qui consiste à affronter le malheur pour pouvoir le surmonter, qui, à la différence de la résilience se fait dans la synchronie. De longues pages de *JPLP* dévoilent au détail près, les conversations téléphoniques déroulées entre l'auteure et son père, constituent la dernière alternative de l'auteure à avoir des réponses mais cette fois-ci, elle a essayé d'affronter le malheur en face pour pouvoir comprendre, une conversation au cours de laquelle elle imagine déjà les réponses:

« De ces années –là, je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément. Et moi, non moins obstinément, je l'appelle, je téléphone. Sa voix tendre et ironique, il sait que je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme un enfant. Il dira : « Alors ma fille, comment ça va ? Les enfants... » J'interromprai, grossière, je le sais seulement aujourd'hui,

⁶⁶⁵ Idem. Page 78.

⁶⁶⁶ Le modèle transactionnel du stress et du coping développé par Lazarus et Folkman (1984) définit le coping comme les comportements et les pensées utilisés par un individu pour gérer les demandes internes et externes des situations perçues stressantes, c'est-à-dire, qui débordent les ressources disponibles de la personne. Les stratégies de coping ont été classifiées en deux grandes catégories, non exclusives : le coping centré sur le problème et le coping centré sur l'émotion. Le premier correspond aux efforts visant à améliorer la relation personne-environnement, donc à résoudre le problème. Le deuxième comporte des pensées ou des actions dont le but est de soulager l'impact émotionnel du stress et de réguler les émotions; ces dernières sont palliatives dans le sens où elles ne changent pas la condition menaçante, mais où elles font que la personne se sente mieux. Une troisième sorte de coping a été proposée plus tard par Endler et Parker (1990), le coping orienté vers l'évitement. Il consiste en l'évitement de la situation stressante en s'engageant dans d'autres activités, individuelles ou collectives, pour réduire l'anxiété de la confrontation avec celle-ci.
R. Lazarus; S. Folkman. *Stress, appraisal and coping*. Springer. New York.1984.

j' «ai compris trop tard que ce protocole oriental, j'aurais dû le respecter, mon père ne m'en na jamais fait la remarque ; il n'aimait pas les rappels à l'ordre. Je ne laisse pas mon père achever la chaîne familiale : « Je voudrais savoir...- Qu'est ce que tu veux savoir encore ?...Il faut oublier...- Oublier pourquoi ? Tu dis qu'il faut oublier et tu ne veux pas dire quoi...- non ma fille, non...laisse, oublie tout ça...C'est pas la peine, crois-moi, c'est pas la peine.- Mais papa, ce que tu sais toi, tu es peut-être le seul...Et si tu ne racontes rien...-Le seul...Tu plaisantes, ma fille, je ne suis pas le seul à savoir, et puis tout le monde sait, ça sert à quoi de répéter...-De répéter quoi...quoi ? Dis-moi...Tu crois que tout le monde sait...Les livres ne disent rien et toi non plus.⁶⁶⁷ »

Tourmentée entre un « Moi » divisé, écartelé, comme bon nombre d'écrivains de sa génération, celle de la postindépendance, l'auteure tente tant bien que mal de ressusciter les personnages de son histoire pour obtenir des réponses mais aussi pour rétablir ce « moi » en souffrance : « Dire son histoire crée un sentiment de soi cohérent. C'est une réconciliation entre les deux parties du moi divisé. Le « moi » socialement accepté tolère enfin le moi secret non racontable⁶⁶⁸ ».

Tous les éléments sont présents pour conclure que l'exil que connaît Leïla Sebbar a commencé depuis son enfance, en Algérie. En d'autres termes, lorsque le père ne lui a pas offert l'occasion de se fabriquer son lien de combat pour l'intégration, ni à elles, ni à ses frères et sœurs, il a défilé ainsi le tricot. C'est bien les domestiques de la maison natale, qui ont tissé autour de l'auteure les organisations psychosociales, qui, en lui tendant les perches, lui ont offert des circuits d'épanouissement possibles.

En revisitant son parcours existentiel, en avouant le fracàs de celle-ci, on s'ouvre la voie vers la maîtrise de ses émotions ressenties lors d'un traumatisme, on s'ouvre la voie vers l'avènement de la purification. Ces émotions, à des degrés divers laissent des traces chez l'individu. Leur extériorisation opère le même effet que la catharsis sur les individus créateurs, auteurs et artistes :

« Après l'angoisse de l'aveu, parlé ou écrit, on éprouve souvent un étonnant apaisement. "Voilà, c'est moi. Je suis comme ça, à prendre ou à laisser", l'identité de l'autobiographe donne soudain un sentiment de cohérence et d'acceptation [...] Avant le récit je me faisais aimer pour ma part socialement acceptable et je laissais dans l'ombre une autre parcelle de moi-même. Depuis mon récit, je me suis présenté, je me fais aimer pour ce que je suis, authentiquement et totalement⁶⁶⁹ ».

⁶⁶⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 12-13.

⁶⁶⁸ B. Cyrulnik. *Un merveilleux malheur*. Op.cit. Page 121-122.

⁶⁶⁹ Idem. Page 106.

En somme, selon la théorie de Cyrulnik, l'autobiographie est caractérisée par quatre choses importantes : le sujet central, auteur de l'écrit, les acteurs réels participants de son récit, le milieu dans lequel l'écrivain a vécu et les épisodes relatés dans la chronologie (cas d'une autobiographie classique). Autrement dit, l'autobiographe rapporte les faits selon sa propre configuration mentale et selon leur degré d'importance au détriment d'autres faits moins importants et qui n'opèrent en sa mémoire aucun souvenir.

Selon les constats de Cyrulnik, l'âge adulte⁶⁷⁰ permet le tri des événements significatifs, ce tri est relatif au temps présent et à la carrière entreprise par l'auteure qu'il relate dans son autobiographie. Il se construit au milieu des événements racontés, une identité narrative stable, sereine et durable qui lui permet le fameux rebondissement, la métamorphose des malheurs en bonheurs par l'élaboration de sa propre œuvre :

« Le langage intérieur, le récit qu'on se fait quand on pense à soi et à sa propre histoire créent une identité narrative, une stabilité des représentations qui nous permettent d'acquérir le sentiment de rester nous-mêmes quand le milieu varie parfois nous cogne.⁶⁷¹ »

C'est donc grâce à la mise en scène de soi que Leïla Sebbar a su transformer l'horreur du réel en bonheur de l'écriture et arriver à soi par le biais des autres comme Aïcha et Fatima et toutes les femmes du peuple de son père. Par son authenticité, l'auteure n'a pu choisir son camp, car le faire c'est perdre son pouvoir de jugement, c'est l'aliénation.

4. Le cheminement fondateur du retour au « je »

Si l'on devait situer les textes autobiographiques de Leïla Sebbar ce serait dans l'autobiographie classique du fait que la narration est conduite à la première personne, tel que souligné dans le chapitre précédent. Ainsi, dire « je » joue un rôle essentiel dans la mise en récit de ces manuscrits, il est le point de passage entre le monde réel et le monde de la narration.

Dans cette partie, nous allons étudier et analyser le chemin du retour au « je » qui a permis la structuration de l'écriture à la première personne. Nous allons voir comment l'écriture

⁶⁷⁰ A ce propos, Georges May avance qu'« il n'existe sans doute que deux caractéristiques communes à la plupart des autobiographes : la première est que l'autobiographie est l'œuvre de leur âge mur, sinon de leur vieillesse ; la seconde est qu'ils étaient eux-mêmes connus du public, dès avant la publication de l'histoire de leur vie ». *L'autobiographie*. Op.cit. Page 30.

⁶⁷¹ B. Cyrulnik. *Un merveilleux malheur*. Op.cit. Page 131.

du « je » a nécessité le rituel du deuil pour parvenir à une possible réparation. Ce « je » a aussi eu besoin de réussir une acceptation exponentielle du nom du « Moi » créateur. Dans le discours autobiographique, le « je » réfère à l'auteur, au narrateur et au personnage principal. À la suite de la description de Philippe Lejeune, nous pouvons appréhender l'autobiographie comme une espace littéraire où le « je » se dévoile entièrement.

4.1. Le retour au « je » par le deuil

Nous avons vu dans la partie précédente comment le moi social de l'auteure est affecté par le déséquilibre affectif, chose qui nous a permis de déceler la flagrante absence du masculin dans sa propre configuration de personnages fictifs et comment elle réinvestit la mémoire collective féminine dans une écriture réaliste et imprégnée de faits réels. Toutefois, son écriture est tout aussi marquée par la culture arabo-musulmane à laquelle, elle n'a pas eu accès. Dans son texte *ACS* Leïla Sebbar révèle qu'elle a eu une éducation laïque dénudée de tout attrait à la religion ou à la dévotion au point où même ses livres furent choisis avec précaution. Elle révèle aussi qu'elle n'a jamais vu ses parents exercer des pratiques rituelles. La maison c'était l'école, l'institution publique et laïque qui s'en tenait à l'éducation civique, morale et à l'instruction livresque mais sans plus :

« Dans la bibliothèque familiale, sur les tables de chevet des chambres, ni Bible ni Coran, Dieu n'habite pas la maison d'école. J'entends les cloches de l'église, bonheur, malheur, le chant du muezzin, ses appels à la prière, mais je ne pose pas de questions, Dieu n'est pas dans ma vie, ni les lieux de culte ni les rites religieux, Dieu ne me regarde pas, je ne l'entends pas, je ne lui parle pas. Qui m'aurait appris ? Dans les livres que je lis, je lis tout le temps, Dieu est absent. Je ne choisis pas mes livres, mes père et mère nous les offrent, rien ne manque dans les livres, la vie l'amour la mort mais Dieu non, il n'est pas là, il n'est jamais là, ce que je ne connais pas ne me manque pas. ⁶⁷²

Victime d'une éducation très centrée sur la culture et la lecture, Leïla ne connaît donc pas ce que prier, de se confesser, de craindre ou d'adorer un être suprême. Ce fût là, peut-être la première frustration que l'auteure a vécu et dont elle s'est rendue compte plus tard lorsqu'elle apprend avec des femmes comme elle, ce que la confession, ce que raconter ses contraintes vécues et ce que ponctuer les drames ressentis. Nous considérons, cette absence totale de la dévotion et de l'adoration comme un point de départ du drame du Leïla Sebbar.

⁶⁷² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 94

En effet, l'écartèlement du « moi » entre « une mère colonisatrice et un père colonisateur » ne suffit pas pour marquer une telle rupture avec la langue arabe. L'histoire du mutisme sur la tradition, les us et rituels y est pour beaucoup.

Selon la théorie psychanalytique de Freud, il y a trois instances qui marquent la personnalité psychique de l'individu : le moi- le ça et le surmoi. C'est justement cette dernière instance qui prolonge en tout un chacun de nous l'influence sociale et parentale. L'instance dont on parle, regroupe l'intériorisation des interdits sociaux et parentaux, ainsi, la parole de l'autre légifère en nous à notre insu. Par là, l'unité du moi est éclatée par l'existence de l'inconscient. Freud fait loger justement l'altérité au cœur de son sujet, une altérité à propos de laquelle Arthur Rimbaud affirme « je est un autre ».

Dans cette optique, l'inculcation des valeurs de la république ont percé jusqu'au tréfonds de la personnalité psychique de l'auteure, parce que ne pas connaître, c'est aussi ne pas aimer et donc ne pas s'y attacher. Comme cela, l'absence du religieux et du sacré à entraîné la méconnaissance des rites et pratiques rituelles, ne serait-ce que par effet libérateur des tensions internes.

Nous pensons que si l'auteure a mis autant de temps pour écrire ce « je » c'est parce qu'il agonisait et qu'elle n'a pas pu en faire le travail du deuil, le travail qui lui aurait permis de détacher toutes ses connexions avec l'objet perdu incessamment. Envisager la mort des proches (même si elle est insupportable) est plus aisé que de le faire avec soi. Le détour des livres était indispensable pour commencer à réfléchir sur l'entreprise du travail du deuil. À vrai dire, le deuil désigne une situation morale ou affective survenue suite à la perte d'un être cher et qui se surmonte par un processus lent et douloureux. Le sujet du deuil se trouve dans une situation fixe et stable et une autre changeante et évolutive. Pour la première, elle se rapport à l'évènement représenté par la perte de l'être cher. La seconde situation est celle qu'on doit rechercher chez l'endeuillé et qui comprend selon les travaux de S. Freud « le travail du deuil ».

La perte du « je » correspond à la perte d'un objet particulièrement investi, qui tient de nombreuses fonctions dans l'équilibre du sujet. La disparition de cet objet oblige un travail de réaménagement psychique nécessitant, tout comme pour la perte d'un être aimé, la traversée de plusieurs étapes et des conditions maturatives et environnementales particulières.

Des psychanalystes ont tenté de comprendre le processus du deuil (Sigmund Freud, Mélanie Klein, Georges Kolhieser...) en le scindant en plusieurs étapes successives. Isabelle Delisle propose, elle aussi dans un texte intitulé *Survive au deuil : l'intégration*

de la perte, trois étapes résumant le processus :

-L'étape critique durant laquelle le restant se focalise sur lui-même.

-L'étape cruciale correspond au moment où le restant se tourne vers autrui et prend conscience de la réalité.

-L'étape créatrice durant laquelle le sujet quitte définitivement le processus du deuil.

La première étape survient dès le décès du défunt, bien que dans notre réflexion, il ne s'agit pas d'une mort réelle d'une personne proche mais la mort symbolique d'un « je » souffrant. Cette première étape correspond donc au départ de Leïla Sebbar en France juste avant l'indépendance de l'Algérie lorsque ses parents l'ont envoyée poursuivre ses études en Lettres. Quitter ainsi le pays natal c'est y laisser sa vie, c'est aussi couper tout lien, la rupture s'est faite d'elle-même :

« Comment par quel miracle m'est revenue la mémoire de ces »je«, ce »je« ? Par quel jeu de miroir est apparu ce que je n'ai pas connu ni éprouvé de l'autre côté de moi et de l'autre côté de mon corps natal, le pays de mon père ? L'Algérie loin de la France, écartée par la mer, un très large fleuve qui sépare, mais c'est comme si on voyait l'autre rive, toujours, que le ciel soit clair ou qu'il soit obscur. Pour opérer les détours multiples et qui ne se donnent pas toujours pour tels, il faut la rupture. Sans violence. Consentie.⁶⁷³ »

L'irrémediabilité de sa propre mort forme une barrière opaque et résistante, une sorte de cocon dans lequel elle se réfugie dans l'espoir d'une renaissance. Cette période dure longtemps et rien ne semble intéresser l'auteure. Les essais du journal intime et les essais d'écriture exutoire ne sont pas efficaces, l'horizon n'étant pas visible, l'auteure abandonne le projet d'écriture :

« Comme évanouie, je vis sans moi. L'Algérie n'existe pas, ni moi. Je ne suis pas là. Enfermée à Alger dans la citadelle des livres, de l'école, j'ai écrit frénétiquement dans un carnet de jeune fille les mots des romans, des phrases, des pages entières de ces histoires qui ne se passaient jamais près de moi, mais, sur l'autre rive, près de la mer que je ne vois pas, j'abandonne le journal intime (qui n'était pas si intime, j'avais les mots des autres, pas les miens) Je ne m'intéresse pas. Je ne m'imagine pas en sujet biographique.⁶⁷⁴ »

Le mal est tellement profond que cette étape prend le dessus sur l'endeuillée. Les années austères d'études entreprises en France et la solitude immense ressentis vont lui permettre

⁶⁷³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 72-73.

⁶⁷⁴ Idem. Page 73-74.

de voir de l'autre côté. Ce n'est qu'en 1968, avec la révolte culturelle sociale et politique que l'auteure va prendre conscience de la réalité. Avec d'autres femmes elle manifeste contre toutes sortes d'oppression. Elle est donc entrée dans ce qu'on appelle le travail de résistance qui est un des fils conducteurs de la démarche thérapeutique.

Le sentiment d'incompréhension et d'isolement à pris fin et les rencontres la soulagent et accroissent son désir de remuer le passé des femmes inconnues qu'étaient sa grand-mère, ses tantes et bien évidemment Aïcha et Fatima. Elle est donc à la recherche d'un lieu d'un refuge qui canaliserait ses pensées nomades et morbides où la nécessité d'exprimer son deuil est ressentie.

En effet, pour que le processus du deuil se réalise, il va falloir marquer la souffrance, la désigner et le premier jet de réparation qui admettrait un accomplissement entier du deuil est la représentation de soi dans les groupements d'individus étrangers (autrui) :

« C'est exaltant, je ne suis pas une personne particulière. Je n'a pas de famille, ni père, ni mère, pas de pays. On ne me demande pas qui je suis, de qui je suis la fille, d'où je viens, quelle est ma place dans la société. Je suis citoyenne d'une génération spontanée, je ne suis pas seule. J'ai une tribu politique, une utopie [...] C'est alors que me revient la mémoire de l'Algérie, par ses femmes arabes plus que par ma mère, la Française institutrice de l'enfance. ⁶⁷⁵».

La seconde étape dite cruciale ou de « rébellion compréhensive » se déroule selon les psychanalystes en deux temps : l'observation de soi et la dissipation de la souffrance.

Durant cette longue période qui est fondatrice dans le processus du deuil, l'auteure va tenter à diverses occasions à se rattacher à la réalité et concentrer son énergie dans le monde extérieur. Elle sort, elle fait des rencontres, dans les endroits mondains susceptibles de contenir cette première qui sont les femmes du peuple de son père, à travers lesquelles elle s'observe, et se regarde. Ce décentrement va lui permettre de rétablir la confiance en soi à travers la mise en récit d'histoires singulières et sa soumission à ses propres émotions. Elle se trouve des partenaires dans son deuil avec lesquelles elle réfléchit à son propre rétablissement par le travail de l'écriture, c'est la naissance de *Fatima où les algériennes du square* et une panoplie d'autres textes figurant dans sa longue liste bibliographique. Le travail la rappelle alors à la réalité, au quotidien et à sa fonction sociale.

En somme, le langage parvient à contenter sa soif d'expression grâce au facteur de l'anonymat qui va l'éloigner de sa propre image et va la faire renaître de nouveau comme il va procéder au pansement de la blessure et de l'irritation du « je » perdu. C'est bien dans le

⁶⁷⁵ Ibid. Page 77-78.

mouvement de la foule que l'« inconnue » marque son retour à la vie sociale où ces pulsions de vie, engagées par un principe de réalité très présent l'incitent à retrouver des activités revigorantes à l'exemple des voyages et des déplacements divers tel que souligné dans l'extrait :

« Pour arriver à moi, pour dire « je » il m'a fallu marcher longtemps, parler et vivre à distance réelle, proche dans l'imaginaire, il m'a fallu entendre, loin du pays natal, partout où elle se parlait, la voix de la langue de mon père, la voix de l'arabe, la langue étrangère, l'étrangère intime. Dans les squares, les parcs et jardins, les places de villages sous les platanes, sur les bancs, au pied des monuments aux morts. Dans les cafés arabes de Barbès, Montreuil, Belleville..., les wagons du métro, au bord des chantiers, derrière les camions verts « Propreté » de Paris », les camions qui vomissent le goudron. Dans les villes qui ont besoin de manœuvres, des ogresses, Marseille, Clermont-Ferrand, Lyon, Mulhouse, Strasbourg, Paris, Lille, Rouen, Nantes, Bordeaux, Toulouse, Perpignan, Ajaccio..., dans les régions de France, Bouches-du-Rhône, vallée du Rhône, Alsace, Lorraine, Nord-Pas-de-Calais, Seine-Maritime, Ile-de-France...⁶⁷⁶ ».

La dernière étape : « l'étape créatrice », effectue l'organisation dans la vie de l'endeuillé et entreprend l'agencement des fragments épars. C'est une étape de renouvellement qui s'exprime par le retour de la pulsion de la vie et se lit chez Leïla Sebbar dans l'enthousiasme des mouvements féministes qui l'on aidée en quelques sortes à se comprendre et à s'identifier surtout. Cette période se caractérise surtout par l'acceptation de la perte d'une partie de soi.

Nonobstant, nous voyons dans cette dernière phase du travail du deuil chez Leïla Sebbar un détail très important qui va permettre la réussite bien que tardive mais totale du deuil, qui est la mort réelle du père de l'auteure dont elle affirme la nécessité dans une de ses interview à propos de son récit autobiographique :

« Je pense que jamais je n'aurais pu commencer par ce texte-là, que j'ai eu besoin de tous ces chemins de traverse que sont les romans, les nouvelles, quelques récits d'enfance que j'ai publiés çà et là. Il y a toujours des fragments ; je n'arrivais pas à écrire encore sur cette question-là. Dans mes récits d'enfance, je n'aborde pas la question, mais je crois que le travail d'autobiographie a fait son travail, que tout cela a été nécessaire pour écrire ce livre. Et ce qui était nécessaire aussi, c'est la mort de mon père. ⁶⁷⁷ »

Afin de déclarer un deuil accompli, le Moi du restant doit être libéré du poids du deuil dans le but de prévoir une reconstitution. Cette reconstitution s'opère chez Leïla Sebbar par la

⁶⁷⁶ Ibid. Page 81-82.

⁶⁷⁷ Entretien avec Leïla Sebbar intitulé « Je ne parle pas la langue de mon père », Confluences Méditerranée. N° 45. 2003. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_45_17.pdf

possible publication d'un texte autobiographique dans lequel, nostalgique de son enfance, elle raconte son « je » perdu à jamais et dont le père, était le seul détenteur de la vérité, l'extrait qui suit témoigne des questionnements qui la rongent à son sujet :

« Comment mon père aurait-il lu ces deux livres où je ne cesse de dire que j'écris le corps de mon père dans la langue de ma mère ? Il aurait peut-être pensé qu'il est présomptueux d'écrire, de parler, en écrivant, de ce qu'on ne connaît pas. Le risque, c'est la trahison [...] Mon père ne lira pas ce texte et je peux l'écrire parce qu'il ne le lira pas⁶⁷⁸».

C'est donc à l'image de son père que l'auteure peut se libérer, celui qu'elle a porté son nom et le porte d'ailleurs pour toujours.

4.2. Le patronyme où le lyrisme engagé

Entreprendre un travail autobiographique c'est d'accepter de se dévoiler, de dévoiler ce qu'il y a de plus intime en soi, c'est aussi reconnaître un « je » unique et unifié sauf peut-être dans le cas de la pseudonymie ou de la narration à la deuxième personne. On exclut par cela, l'existence d'une autobiographie dénudée de signature : « l'autobiographie non signée ne peut exister⁶⁷⁹».

À l'exemple des autobiographes modernes, Leïla Sebbar conserve son nom et se refuse toute mystique onomastique du fait que celle-ci suit une évolution au même titre que celle du nom propre : « Tout ce qui concerne le nom est largement tributaire des idées d'une époque et plus particulièrement de la conception de la famille que celle-ci charrie ou engendre⁶⁸⁰».

Leïla Sebbar n'a pas trouvé la nécessité de porter un pseudonyme, car ceci équivaut au fait de nier toute appartenance à la parentèle Sebbar, qui au contraire, cherche toujours à percer le secret de sa généalogie et à faire asseoir son nom sur un fond culturel universel et sacré à la fois :

« Si on identifie bien le prénom Leïla, comme prénom arabe, oriental (vocalisé deux fois présent dans le titre même des Mille et Une Nuits, *Elf layla wa layla*), le patronyme laisse perplexe. Sebbar, on peut entendre si on est pas attentif, ou si on les a déjà entendus, Sebbah, sebbag, sebagh, sabah, comme des noms juifs d'Algérie. Les jeunes filles de la colonie, mes inquisitrices, plus soucieuses que moi de l'appartenance du nom dans ces années de guerre, du nom dépendait le Bien ou le Mal, ne sachant pas l'orthographe du nom de mon père, déclinaient ces patronymes

⁶⁷⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. pp 107-111.

⁶⁷⁹ B. Didier. *L'Écriture-femme*. PUF. 1981. Page 34.

⁶⁸⁰ M. Gobert. « Le nom, cet inconnu et une inconnue ». *Le Corps écrit* N°8.1983. pp 49-58.

juifs dont j'ignorais alors l'existence...⁶⁸¹».

L'auteure voit en son refus de choisir un nom de plume, une acte rationnel puisqu'elle n'a jamais manqué de protection dans son enfance et que tant qu'elle écrit dans la langue maternelle, en dépit de la signature avec un nom arabe, elle sera protégée. Ernstpeter Ruhe précise à ce sujet que «l'entreprise autobiographique - si c'en est une - s'entoure de protections⁶⁸²». Selon les travaux de Philippe Lejeune, le nom de l'auteure⁶⁸³ doit correspondre à celui explicité dans le texte, c'est justement autour de ce nom que l'on bâtit son histoire :

« Le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre [...] Le désir de gloire et d'éternité si cruellement démystifié par Sartre dans, *Les Mots* repose tout entier sur le nom propre devenu nom d'auteur.⁶⁸⁴».

Leïla Sebbar met en scène sa relation complexe avec son nom « Si j'écris mon nom au bas du texte, je le perds à ne plus l'entendre. Et si je ne l'écris pas, je me perds⁶⁸⁵ » et se demande dans un langage débordant de sensorialité et de finesse, comment est-ce qu'elle pourrait porter honorablement ce nom, si sacré, avec l'absence totale de foi ni conscience religieuse ?

Pour l'auteure, la difficulté à se faire répertorier au sein d'une panoplie d'écrivains de différentes nations, tiendrait pour source, son nom propre, qui prend à chaque situation d'énonciation des sonorités voire des résonances différentes, ces sonorités réfèrent à chaque fois à une part différente d'elle-même :

« Quand j'entendais le nom de mon père dit par un arabe, je ne savais plus que c'était aussi le mien. Et lorsqu'un français le prononçait ; il prenait tout de suite une sonorité française où je me reconnaissais, moi, avec ce nom là. Chaque fois que je devais me nommer, il me fallait l'épeler, le répéter plusieurs fois. J'entendais toujours qu'on me dise : « C'est quoi ce nom ? » ou « C'est pas un nom français. » « C'est mon nom », je disais, et on me laissait tranquille. Un jour, quelqu'un, une femme qui venait de France, m'a dit : « Tu as un beau nom. C'est beau, Leila Sebbar.⁶⁸⁶ »

⁶⁸¹ M. Le Bris ; J. Rouaud. *Je est un autre*. Gallimard. Paris. 2010. Page 102.

⁶⁸² R. Ernstpeter, « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir.), *Postcolonialisme et Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. Actes du colloque « Postcolonialisme et Autobiographie » tenu à Amsterdam/Atlanta.1998.

⁶⁸³ La critique féministe Domna Stanton, avance une observation quant à la théorie de Philippe Lejeune qui ne marque pas la différence entre signature auctoriale et nom d'auteur : « proper name in the text with the authorial signature » in *The Female Autograph*. Ed. D.C. Stanton et J. Parisier Plottel. New York. New Library Forum.1984. Page 12.

⁶⁸⁴ P. Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Op.cit. Page 33-34.

⁶⁸⁵ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 24.

⁶⁸⁶ Ibid. Page 20.

Il est tantôt son nom, tantôt celui de son père, mais jamais le même. Ce n'est qu'aujourd'hui, à l'entreprise d'un texte autobiographique pure et dure, que l'auteure réalise qu'elle porte le nom de l'étranger bien-aimé et que l'intonation de ce même nom décidait de son amour ou pas envers son propre nom.

Par des moments Leïla Sebbar pourfend son nom, celui hérité par son père et affiche une certaine fierté onomastique et insiste sur la portée sacrée et noble de la lignée paternelle :

« J'ai appris, lisant le Coran traduit par André Chouraqui, que le nom de mon père est le quatre-vingt-dix-neuvième nom de Dieu des musulmans, Allah, et qu'il affirme sa dernière qualité après tant d'autres : la patience, que rappellent les prescriptions au cours d'une éducation musulmane que je n'ai pas reçue. Quant au centième nom, il est secret. Est-ce que chaque croyant est autorisé à l'inventer ? Je ne sais pas. ⁶⁸⁷»

Par d'autres moments, elle montre davantage de fierté à l'égard de l'héritage de la lignée maternelle qui fait montre des français de souche.

Ecrire et signer par le nom SEBBAR c'est aussi résister contre l'analphabétisme, c'est défendre une cause, c'est transgresser les interdits, c'est surtout trahir les secrets de la famille. Lorsque l'auteure signe par le nom de son père, c'est comme si elle lançait un défi à son peuple, peut-être aussi pour le pousser à parler, raconter et mettre à nu, il sauvera ainsi la face et évitera le déshonneur :

« J'ai écrit, publié, signé du nom de mon père, mon nom de naissance, on dit aussi « nom de jeune fille », sans même penser ; comme des amies romancières de père algérien, que j'aurais à prendre un pseudonyme parce que je devenais une femme publique, rendant public le nom arabe de mon père dans l'autre langue, le français du colonisateur. Je n'ai pas pensé que je devais devenir une autre pour préserver l'honneur de la tribu ⁶⁸⁸».

Rajouté à cela la contrainte qui vient de la culture paternelle, celle qui considère toute écriture intime – peut-être féminine aussi- comme un défi lancé à toute la tribu, le peuple voit en cela une forme de transgression et une violation de l'héritage familial. En parlant sur son nom l'auteure atteste qu'elle aurait aimé ne garder que le prénom, son patronyme n'est finalement pas si important, mis à part la signature livresque, puisqu'elle ne peut pas ou plus le porter entièrement, la généalogie étant absente : « Le prénom, je le voudrais libre du nom parfois, nom lui-même. Et lorsque je l'entends, c'est comme si c'était mon nom et

⁶⁸⁷ M. Le bris ; J. Rouaud. *Je est un autre*. Op.cit. Page 104.

⁶⁸⁸ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 106.

non pas celui qui est devant, à coté.⁶⁸⁹»

Malgré sa résistance, l'auteure dévoile dans l'ACS à quel point la lourdeur- de ce nom une fois prononcé par sa mère - l'a abattue et usée parce qu'il fut depuis toujours assigné au travail domestique, pas très loin de celui d'Aïcha et Fatima sinon au travail scolaire et que c'est principalement à cause de ce nom qu'elle a manqué d'amour maternel tel qu'elle l'explique dans l'extrait qui suit :

« Leïla n'aime pas le travail de la maison ». Ma mère aussi m'a appelée, sans la maison toujours, pour un travail de la maison ou d'école. Pas d'amour, je ne me rappelle pas l'avoir entendu comme un appel amoureux, ou je l'ai oublié. Mon nom par ma mère, c'était plutôt la réprimande, la colère, le rappel à l'ordre, la déception. Ma mère institutrice, intendante dans la maison⁶⁹⁰ ».

Cet écart que s'engage l'auteure à respecter vis-à-vis de son nom et dont elle fait montre dans *JPLP* atteste de l'impossible réparation : «Tu sais que le nom du maitre, SEBBAR, ça veut dire : le Patient, le quatre-vingt-dix-neuvième nom d'Allah ?⁶⁹¹», lorsqu'elle l'écrit avec des grandes lettres majuscules. Si le nom propre déclare une parenté, une origine et une généalogie, le prénom, lui, n'est pas protégé aux yeux de la loi, et est nettement plus significatif que le patronyme.

Pour Leïla Sebbar, le prénom *Léïla* est très révélateur puisqu'il fait l'usage d'une culture et est l'indicateur d'une époque, particulières : prénom à résonance orientale et mythique telle qu'elle l'attribue à son héroïne Shérazade⁶⁹². À ce propos, Marguerite Yourcenar avance, en réponse à une question posée à propos de son prénom selon quoi le prénom serait lié mentalement à l'identité personnelle plus que le nom, en raison de sa préexistence à la vocation de l'écriture :

« Parce que le prénom, c'est *très* moi ; Je ne sais pas pourquoi, on s'imagine mal avec un autre prénom. Peut-être parce qu'on l'a le plus souvent entendu, enfant. Après tout, un nom de famille, on ne l'écrit guère jusqu'à ce que l'on soit arrivé à l'âge des chèques et des papiers officiels⁶⁹³ ».

Finalement, l'auteure a pu retrouver son « je » lorsqu'elle a perdu le représentant symbolique de son nom : « Dire « je », l'écrire, ça s'apprend. Et si personne n'a été là pour qu'il prenne vie, pour qu'il vive et prospère, ce « je » inconnu, né de père et de mère

⁶⁸⁹ Idem. Op.cit. Page 22.

⁶⁹⁰ Ibid. Op.cit. Page 22.

⁶⁹¹ Ibid. Op.cit. Page 71.

⁶⁹² Cf. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. L. Sebbar. Paris. Stock. 1982.

⁶⁹³ H. Jacomard *Lecteur et lecture ans l'autobiographie française : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Première édition. France.1993.

inconnus ? Orpheline du « je » maternel et du « je » paternel ? Comment d'une double absence, produire la présence d'un « je » privé de l'un et de l'autre ? ⁶⁹⁴». Elle a appris à le dire parce que c'est dans la problématique de la langue que l'auteure situe son patronyme, dans le sens où la subjectivité est conçue tel « un produit de langage⁶⁹⁵ » impliquant une sorte de diffraction entre le sujet parlant et le sujet parlé. Cette subjectivité suppose, selon E. Cros la préexistence d'un « réseau des formes vides ». Le sujet apprend d'abord à dire « ego », une aptitude qu'on confond souvent avec la faculté de reproduction de discours par expérience, et par laquelle le sujet parlant ne fait que reproduire des messages et qui fonctionne un peu sous le mode du miroir. Jusque là, tant que le sujet n'a pas acquis la faculté discursive (qu'on interprète ici par l'apprentissage de l'arabe), ce « je » fait figure d'un leurre ou d'une illusion. Selon Lacan, le langage, la culture et l'idéologie convoquent incessamment l'enfant : « L'émergence du sujet est indissociable de cette voix qui l'interpelle, et par laquelle se manifeste la présence de l'Autre qui désormais hantera comme un fantôme à la fois inaccessible et impérieux l'espace de l'inconscient qu'elle-même vient de faire advenir ⁶⁹⁶», C'est le processus d'émergence du « je ».

En conclusion de ce chapitre, nous pensons avoir pu cerner le processus du retour au « je » et ce à travers plusieurs étapes que nous avons jugées nécessaires à l'étude sus énoncée. Au bout de l'analyse des métaphores obsédantes et des réseaux associatifs nous sommes parvenus à dévoiler les matrices inconscientes présentes dans les textes de Leïla Sebbar. En effet, on a pu lire l'émotion ainsi que les obsessions inhérentes à l'écriture du moi, caractéristiques de l'univers autobiographique de l'auteure. Grâce au mythe personnel, nous sommes arrivés à conclure que c'est bien « la femme » qui est au centre de l'écriture Sebbarienne. Mais la mise en mots du « je » chez Leïla Sebbar a requis la mise à nu de tensions culturelles, linguistiques susceptibles d'enliser le processus de réparation. Ainsi, nous avons retenu qu'investir ses méandres mnémoniques, ses traumatismes et ses frustrations dans l'écriture de soi s'avère un moyen thérapeutique pour résister à l'effondrement du « moi », ce qui a enclenché le travail de la résilience. Cependant, la véritable conciliation ne peut se faire sans avoir fait le deuil de ce « je » engorgé de haine et d'aversion envers ce père, qui à sa perte, le « je » renaît de nouveau. Le chapitre suivant cernerait cette renaissance qui s'accomplit avec l'établissement du

⁶⁹⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 72.

⁶⁹⁵ Cf. Roland Barthes.

⁶⁹⁶ E. Cros. *La sociocritique*. Op.cit. Page 110.

L'écriture personnelle comme processus de retour à soi

roman familial et qui n'est point dissociable de la structure parentèle, vecteurs incontournables dans le processus de revendication identitaire.

Chapitre III.

Le retour à soi à travers le roman familial

Ce dernier chapitre aura pour objet d'étude la structure parentèle, personnages primordiaux dans l'évolution psychique et scripturale et de Leïla Sebbar. De part l'effet centrifuge qu'ils exercent sur la mémoire de l'auteure, chacun des parents va contribuer à la naissance d'un « je » hybride. Nous verrons d'un côté, comment l'auteure feindra à peindre un portrait idéaliste de sa mère et comment elle finira –suite à un mouvement de prise de conscience- par pallier l'apathie de celle-ci avec la mère des livres. Nous démontrerons de l'autre côté, comment le personnage du père, omniprésent dans l'œuvre autobiographique et absent dans la fiction, va anticiper, par son silence, sur la tradition, la transmission et l'héritage, le déni de la langue arabe, au profit de la langue française. Nous verrons tout simplement comment se construit le roman familial d'une telle enfance bouillonnante et mouvementée.

1. L'image de la mère

Qu'est-ce à dire sinon un argument des plus convaincants qui rendrait compte du besoin vital du personnage de l'enfant d'œuvrer dans un sorte de rapprochement avec la matrice maternelle. À vrai dire, ce souci d'un attachement avec la fibre maternelle s'inscrirait dans une perspective existentielle et demeure, dans une large mesure, de l'ordre du subjectif.

Tout se passe comme si la personnalité de Leïla, se profilant derrière « la mère », ne pouvait s'affirmer en dehors de la présence maternelle. Nous lisons en ce rattachement, une forme de quête de symbiose entre l'auteure et sa mère. Nonobstant, l'affirmation de la personnalité de l'auteure ne prendrait sens que si elle se détachait de la présence maternelle.

1.1. La mère et le portrait idéaliste

La mère occupe une place essentielle dans les récits de Leïla Sebbar où le couple mère/fille est très présent ; dans l'*ACS* et *JPLP* elle est désignée par l'expression « ma mère ».

Lorsque l'auteure nous fait part de ses confessions, elle censure toute référence à l'épisode de sa naissance. Ses réminiscences remontent à l'âge phallique et n'évoquent en aucun cas l'histoire de sa venue au monde sinon une légère allusion à la rencontre idyllique de ses parents : « la très jeune française ; fine et élégante, l'étrangère qui l'a ébloui lors d'un bal dans la ville où passe la Garonne, au pays des rivières.⁶⁹⁷ »

L'entrée en texte se fait soit dans le sillage de la guerre d'indépendance (*JPLP*) soit par l'image que retient l'auteure de sa mère étant enfant (*ACS*). Elle entre vite dans le vif du sujet celui de sa préoccupation linguistique.

Si l'auteure considère *JPLP* comme un texte qui rend hommage à un père absent, *ACS* se présente telle une fresque retraçant un portrait plus que parfait de sa mère, personnage à qu'il revient « de créer l'atmosphère indispensable à l'enfant pour élaborer sa personnalité sur de solides assises narcissiques⁶⁹⁸».

Le récit *ACS* commence par tracer un portrait d'une mère fière, pudique « une maitresse d'école, sévère, une mère modèle, épouse modèle⁶⁹⁹ », bref, une femme intègre. Mais ce qui nous surprend le plus dans le portrait de la mère, c'est bien le modernisme qui la distinguait des autres femmes françaises de l'époque. Le même, qui a permis à l'auteure de jouir d'une enfance riche orientée surtout vers le civisme et l'universalisme. Une éducation calquée sur son propre modèle existentiel. Elle apparaît d'abord dans une image institutionnelle où l'institutrice de langue française qui parle la langue de la France : français juste, correcte dénué de tout accent de l'Afrique du Nord : « Une langue qui, pour moi, n'avait pas été contaminée par la langue coloniale, une langue claire et pure. Pour moi. Á ce moment-là⁷⁰⁰ ». Elle est alliée indéfectible de la mission civilisatrice, celle qui a façonné Leïla, modelée et travaillée pour devenir citoyenne française.

L'auteure se résigne à la décrire en tant que mère nourricière ou adlatrice de sa propre progéniture, et tient à maintenir ce rapport distancié qu'induisent le respect et la retenue. Ce qui n'empêche pas l'auteure de marquer son rattachement à sa mère, si soucieuse de

⁶⁹⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 86.

⁶⁹⁸ D. Lauru. *Père-fille*. Editions Albin Michel. 2006.

⁶⁹⁹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit Page 16.

⁷⁰⁰ Idem. Page 20.

l'éducation de ses enfants. Ce n'est qu'à la cinquantième page que l'auteure passe à une peinture plus ou moins détaillée. Elle est d'abord une femme qui ne ressemble pas aux femmes du peuple de son père, les femmes arabes musulmanes. Distinguée, discrète « belle, élégante, moderne⁷⁰¹ », ne portant ni les bijoux or, ni les robes amples et fleuries, ni même la terre chaude et prospère. Elle inspirait déjà, la froideur ; peut-être même exagérée avec une absence d'émotivité. Elle est ensuite, une mère soucieuse de son aspect physique et vestimentaire :

« Ma mère assise, elle tourne les pages de la mode, attentive au modèle qui lui plaira, ce qu'elle composera à partir de plusieurs modèles avec la couturière du jeudi à la maison, juive de Tlemcen opulente dans un tailleur ajusté d'un jaune tournesol que ma mère a dû trouver trop jaune...⁷⁰² ».

La mère de l'auteure apparaît avec tous les pouvoirs, à l'intérieur du foyer familial. L'auteure l'installe sur l'autel du narcissisme royal où elle transpire le besoin vital d'un enfant sur une terre humaine. Dans un lexique de sensorialité extrême, l'auteure nous confie son² immense besoin ressenti depuis l'enfance d'appartenir à cette ascendance (la mère) si parfaite de laquelle elle tient pour source son éducation à la française :

« Apprendre, les gestes simples, essentiels, quotidiens, de l'ordre ; de la propreté, de l'harmonie. Nous aurons tout faire, dans une maison et à l'école, jusqu'à la perfection. L'œil vigilant, attentif, de la maîtresse de maison, maîtresse d'école. Lire, écrire, coudre, tricoter, cuisiner, jardiner, faire u, bouquet, être jolie, obéissante, ordonnée, studieuse, serviable, habile, parfaite, fille modèle d'une mère modèle. Mon père est fier de sa femme et de ses filles⁷⁰³ ».

L'auteure dresse l'image d'une famille parfaite, à l'exemple de la citadelle, un peu la France dans la France. C'est alors qu'elle nous engouffre dans son conflit, soucis perpétuel avec la langue. Dans l'ACS, l'auteure décharge sa mère du poids d'une réalité amère. Elle n'a à aucun moment, tenu sa mère pour responsable de sa privation linguistique et culturelle. Pour Leïla Sebbar, sa mère n'a fait que son devoir: l'éducation des enfants du moment qu'elle ne détenait pas la connaissance de la langue arabe.

1.2. Relation mère/fille

La peinture portraitiste demeure l'exercice de figuration le plus mimétique à travers lequel l'auteure fait perpétuer le personnage de sa mère. Néanmoins, l'idéalisation de son

⁷⁰¹ Ibid. Page 50.

⁷⁰² Ibid. Page 50-51.

⁷⁰³ Ibidem.

portrait est exagérée, et fait montre d'une écriture porose. La froideur soulignée, le manque d'amour flagrant dont fait preuve l'auteure et que nous ressentons tout au long de la narration, attestent de la présence de déceptions et de répulsions qui demeurent tabou chez Leïla Sebbar, parce qu'elle rend public son texte.

Force est de constater que le portrait de la mère répond à un cliché très superficiel. C'est une image assignée au travail domestique (toujours ordonnatrice de Aïcha et Fatima) sinon au travail d'institutrice, qu'elle exerce comme métier. C'est surtout une femme accomplie mais sans plus. L'amour n'a pas de place dans la citadelle. Cette absence d'amour va marquer un tournant dans la vie de Leïla. Ainsi, la présence permanente, la surveillance, l'attention aux gestes de courtoisie ne suffisent pas pour opérer un détachement paisible, ni pour œuvrer à son « devenir femme » occupant ainsi, une vraie position subjective féminine.

Dans sa conception psychanalytique, Jacques Lacan pose le problème de la féminité, qui en tant que sujet, ne figure pas dans la logique de la fonction phallique⁷⁰⁴. Le psychanalyste a donc dû inventer une nouvelle logique appelée : logique *du pas-tout*⁷⁰⁵, qui répondrait au besoin féminin du phallus. On comprend cette logique dans le passage suivant : « une vraie femme présente par quelque chose, quelque chose d'égaré. Ceci est une expression *du pas-tout phallique*.⁷⁰⁶ ». La femme se rend compte donc d'abord du manque de *phallus* avant d'entamer son « devenir femme ».

Chez Leïla Sebbar par exemple, l'ambiguïté entre féminin/masculin est très présente dans ses textes, dans le sens où étant petite, elle a dû s'arranger pour comprendre son tiraillement culturel mais aussi physique : « J'ai su d'abord ce que je n'étais pas. Je n'étais pas un garçon⁷⁰⁷ ». Cette phrase est tout aussi intéressante que révélatrice parce qu'elle met en avant un manque, ressenti et ce, dans une composition phrastique chargée de négations emphatiques. Dans cette phase de réalisation du manque physique, le sujet (fille) va se retourner vers la mère dans l'espoir de recevoir une éducation de sa sexualité. Or, la mère,

⁷⁰⁴ « J. Lacan donne au signifiant phallique une fonction singulière, dans l'organisation même de l'ordre signifiant [...] Le phallus en place de signifiant permet en effet de théoriser plus précisément la dysharmonie essentielle entre les sexes dont nous avons traité à la fin du chapitre précédent. L'homme a le phallus, la femme en tant qu'objet de désir est le phallus ». J.C. Razavet. *De Freud à Lacan. De Boeck. Du roc de la castration au roc de la structure*. 2003. Page 129.

⁷⁰⁵ A noter que le pas-tout concerne un point qui ne peut pas se symboliser, un point hors langage. Le féminin est ainsi hors transmission ». Thérèse Thévenard. « Qu'est ce que devenir femme ? Etapes et arrêts éventuels dans ce devenir ». Mensuel 46. 2009. pp 57-69.

⁷⁰⁶ J.C. Razavet. *De Freud à Lacan. De Boeck. Du roc de la castration au roc de la structure*. 2003. Page 187.

⁷⁰⁷ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

étant un sujet interdit⁷⁰⁸, ne peut pas transmettre la féminité, et c'est là où se situe le ravage chez la petite fille. Pour réfléchir à une substitution à celle-ci, l'enfant va souffrir et tolérer la douleur pour opérer le détachement. Ce qui va déclencher une série de tensions entre mère et fille. C'est pour cela que la relation mère/fille demeure toujours teintée d'ambivalence.

Dans le processus du « devenir femme » la fille devra substituer le père à sa mère puis un homme à son père ; plus complexe que le garçon, qui, lui substitue une femme à sa mère ; le schéma ci-dessous résume mieux cette logique :

$$\begin{array}{l} \underline{\text{Garçon}} : \frac{\text{femme}}{\text{mère}} \\ \underline{\text{Fille}} : \frac{\text{homme}}{\text{père}} \\ \qquad \qquad \qquad \frac{\text{père}}{\text{mère}} \end{array}$$

La fille va donc se détourner de la mère : de celle qui l'a si mal pourvue pour s'orienter vers le père. Or, ce détournement, ne pourra être symbolisé que plus tard. C'est ce qui explique la phase de protestations et de revendications par laquelle passent les petites filles, chose que l'auteure ne se reconnaît pas :

« Jamais je n'ai perdu connaissance. Je ne suis pas tombée en agitant les bras et en jetant un cri comme dans les romans, je ne me suis pas affaissée doucement bras baillant, je n'ai pas heurté de la tête le bord d'une baignoire... Cette forme d'absence au monde, aux autres, je ne l'ai pas connue⁷⁰⁹ ».

C'est à ce moment précis que la fille exclut la mère et en fait un être idéalisé. En somme, la mère est pour l'auteure, un abîme de force et de proximité, une vérité vitale dont elle tend vainement à se détacher pour se reconstituer en tant que femme. Mais une fois la castration maternelle reconnue, se déclenche alors une hostilité envers la mère. Lacan résume cette situation si problématique des femmes : « Ce que veut une femme, c'est [...] « une chambre à soi », recevoir de l'Autre un lieu où loger cette part féminine, étrangère, à laquelle l'Autre, trésor des signifiants, n'est en mesure de répondre⁷¹⁰ »

1.3. La mère des livres

La relation de l'auteure avec sa mère, mis en scène dans ses textes autobiographiques nous laisse perplexe parce que dénudée de toute charge émotionnelle et parce que le

⁷⁰⁸ Interdit de l'inceste.

⁷⁰⁹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 11.

⁷¹⁰ T. Thévenard. « Qu'est ce que devenir femme ? Etapes et arrêts éventuels dans ce devenir ». Mensuel 46. 2009. pp 57-69.

langage du corps est souvent plus loquace que le signe linguistique. L'auteure nous fait part de ce constat lorsque nous lisons le passage suivant :

« Tout me sépare de la mère et des sœurs de mon père. La langue, les gestes, les manières, les habitudes domestiques. Il faut manger assis sur des coussins autour d'une table basse, il faut manger tout ce qui est servi, faire honneur, les vieilles tantes nous parlent avec des plats inconnus longuement cuisinés, du pain cuit à la maison, des gâteaux au miel et aux amandes pour nous, les enfants du frère préféré, il faut manger, dire que c'est bon [...] Ainsi, mon père a une mère et des sœurs, aussi vieilles que sa mère, qui ressemblent à Aicha et Fatima quand elles ne seront plus jeunes. Elles nous prennent dans leurs bras, nous serrent contre leurs blouses moelleuses, nous embrassent en riant, elles prononcent en les déformant les prénoms français de mon frère et de mes sœurs. Elles sont heureuses de nous, si étranges sous le jasmin dans la cour de la vieille maison du vieux Ténès. Ma mère, la française, assise sur une chaise près de mon père, prête ses enfants à l'amour des sœurs privées d'enfants l'une et l'autre. Ma mère, sourit, assiste à la scène maternelle multipliée par deux, aux gestes qui enveloppent comme s'ils allaient engloutir, aux rires ce cette après midi d'été dans une cour fermée, protégée par l'odeur du figuier mêlée au miel des gâteaux que nous allons emporter pour le voyage dans la Peugeot 202 noire⁷¹¹ ».

Toute une poétique gestuelle, qui n'a rien à envier aux techniques propres de l'art dramatique, se dégage de ces femmes, arabes, musulmanes, contribuant à enfermer l'image de la mère arabe dans un halo de sainteté.

Le mysticisme de la langue perdue avec un père absent surgit dans l'écriture Sebbarienne en reportant ces sentiments du passé vécus pendant son enfance vis-à-vis des femmes du peuple de son père, au présent. Elle fait rejaillir ainsi, la nostalgie du passé, le fantasme d'une mère aimante. C'est ce qui expliquerait l'orientation de l'écriture de l'auteure plongée dans un univers romanesque, livresque voire imaginaire.

Lorsque l'auteure raconte les rencontres de sa mère avec le peuple de son père (grand-mère, tantes) elle met en avant des scènes où l'évacuation de la parole cède la place à différents gestes d'amour, dont la valeur est hautement symbolique, dignes d'être promus au rang de certaines postures des toiles d'un Delacroix.

En choisissant le détour vers des mères algériennes, arabes et musulmanes l'auteure accomplit ses désirs et ses phantasmes les plus chers par le biais de la fiction. Combien de fois, nous avons rencontré, ces mères analphabètes, nourricières et mythiques qui soutiennent leurs enfants dans les moments les plus durs, qui se battent contre la société

⁷¹¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 54-55.

patriarcale et qui défient quiconque porte atteinte à leur progéniture, sentant la douceur et la tendresse, inspirent la liberté, l'amour partagé sans contre-partis ni contrainte aucune :

« Les mères de mes livres. Des mères romanesques, imaginaires ? C'est alors que je fais le choix de la femme rebelle, libre, tandis que je découvre les femmes réelles qui ont été des insoumises, des frondeuses, des aventurières, dans le désordre Isabelle Eberhardt ; Aurélie Tidjani, Alexandra David Neel, Georges Sand, Jane Bowles, Odette de Puigauveau, Lou Andreas-Salomé, Annemarie Schwarzenbach, et Germaine Tillion, Germaine Loust... C'est à ce moment précis que des mères berbères, arabes, musulmanes, analphabètes, séquestrées, deviennent les héroïnes de mes livres. Des mères premières. Mères archaïques, maternelles, au corps vaste enveloppé de linges où se perd le corps d'un enfant, mères à la langue inconnue qui ne donne pas d'ordre, qui ne se préoccupe ni de l'école ni du libre arbitre. Je m'invente une mère aimante, chaleureuse, tendre toujours, cette mère n'existe pas, je le sais..., je me fabrique une mère douce à ses filles, une mère que l'institutrice ne métamorphose pas en donneuse de leçons, oublieuse de l'amour par devoir⁷¹² ».

Aussi attardons-nous sur ces personnages-mères, figures mythiques de l'œuvre de Leïla Sebbar qui ne se contentent pas de donner la vie mais qui s'ingénient à la créer quotidiennement autour d'elles, femmes typiques dans leurs genres.

Des cinq sens, c'est le sens de l'ouïe qui est sollicité, dès qu'il est question de la mère des livres : « Les voix arabes des femmes couvrent les voix des maitres et des maitresses d'école qui appellent les enfants à cause de l'orage [...] J'irai dans leur bruit de langue et de linge jusqu'au village où mon père me cherche⁷¹³ », ou encore dans le passage qui suit :

« [...] je suis poursuivie et séduite par la voix, les voix des femmes arabes qui ne se taisent pas. Femme d'un patio subverti, d'une tribu qui n'exista jamais. Archéologue désespérée et confiante à la recherche des morceaux épars, pour quel corps impossible ? Isis, la langue de ma mère, ressuscite le corps de l'Algérie, mon père ?⁷¹⁴ ».

Alors, la séparation de l'auteure avec la voix de ces femmes est un exil en ce sens que les inflexions de ces voix recèlent les méandres édéniques du monde de l'enfance. Car la voix de la mère des livres est la source limpide qui jaillit et chaque giclement déborde de vie. Le son de ces voix a un pouvoir incantatoire : il a le don d'invoquer et de ressusciter des faits que l'auteur croyait engloutis par le temps et de raviver des souvenirs que les jours ont oblitéré. Ainsi lorsque l'auteure raconte sa rencontre avec Agnès Varda⁷¹⁵ qui lui a proposé

⁷¹² Idem. Page 56.

⁷¹³ Idem. Page 40.

⁷¹⁴ Idem. Page 46.

⁷¹⁵ Photographe et réalisatrice de cinéma faisant partie des réalisateurs de la Nouvelle Vague. En 2002, l'ensemble de son œuvre fut récompensée par le prix René-Clair de l'Académie Française.

d'observer certaines photographies de femmes et qui ont entraîné chez l'auteure des pleurs irrépressibles :

« Agnès Varda interrompt son travail, attend la fin des larmes. Elle me dit : « Vous auriez voulu avoir une mère arabe ? » La surprise m'empêche de répondre, et aussi un malaise. De quel droit cette femme que je ne connais pas s'autorise une telle question ? Une question que j'entends comme une affirmation et en quelque sorte une offense à ma mère, française. Une déduction hâtive [...] Réfléchissant à la mère romanesque de mes livres, je repense à la question de la cinéaste, à sa perspicacité. Je ne suis pas la mère de mes livres ; la mère de mes livres est obstinément une femme arabe et musulmane, algérienne. ⁷¹⁶»

Au final, toutes les héroïnes, particulièrement celles non dénommées, désignées par un pronom « Elle », ressortiraient d'un « je » qui au final est complexe. A la différence de l'homme, la mère des livres incarne cette figure sédentaire dont la place est là où se trouvent, profondément implantées dans le sol originel, ses origines, ses ancêtres, ses souvenirs, sa langue. Choisir ces femmes pour mères c'est faire remonter le temps et chercher à comprendre comment s'imbriquent les strates du mystérieux arbre généalogique duquel elle provient et donc à se fabriquer un roman familial.

2. L'image du père

2.1. L'instituteur combattant

Si dans ses textes fictifs, Leïla Sebbar attribue au père une image falote, dans *JPLP* il occupe le devant de la scène tel qu'il apparaît dans *JPLP*: *Je ne parle pas la langue de mon père ; Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère ; Je n'ai pas parlé la langue d'Aïcha et de Fatima ; Je n'ai pas appris la langue de mon père ; Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père, je n'apprendrai pas la langue de mon père.*

Il est à noter qu'hormis la réitération obsessionnelle de la négation dans ces phrases comme pour réfuter toute alliance avec la langue arabe et finissant sur une phrase émise dans le temps du futur comme pour rassurer son lecteur sur le devenir de cet apprentissage, l'auteure établit et marque la frontière entre elle et son père. L'instance du « je » apparaît ainsi distanciée du complément d'attribution « père ». Dans sa stratégie scripturale, l'auteure rattache tout lien linguistique, généalogique et filial à son père. Cette démarche est intensifiée dans les derniers chapitres de *JPLP*: « La mère de mon père⁷¹⁷ » pour dire

⁷¹⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 48.

⁷¹⁷ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 105.

ma grand-mère, ou encore : « les sœurs de mon père »⁷¹⁸ pour dire mes tantes, « la langue de la cité musulmane⁷¹⁹ » et la phrase la plus présente dans le texte : « la langue de mon père ». Lorsque nous établissons en relevé quantitatif de ces compléments d'attribution relatifs à son père nous constatons leur présence dans toutes les pages du texte⁷²⁰. Pour tenter d'approcher cet être si insaisissable l'auteure nous énumère chronologiquement à l'incipit du récit *JPLP* les dates « utiles qui permettront de ne pas se perdre dans les méandres de mémoire⁷²¹ » :

Mon père est né en 1913 à Ténès.

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

Il sera instituteur et directeur d'école :

de 1935 à 1940, à El-Bordj

de 1940 à 1945, à Aflou

de 1945 à 1947, à Mascara

de 1947 à 1955, à Hennaya, près de Tlemcen

de 1955 à 1960, à Blida (en 1957, il est incarcéré à Orléansville ; Maurice

Audin est assassiné la même année, par l'armée française)

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

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

Il meurt en 1997.

D'autres passages très succincts et très brefs concernant la personnalité et le parcours professionnel du père de l'auteure surgissent au fil de la narration mais qui restent sommaire devant l'importance de ce personnage dans la vie de Leïla Sebbar :

« Mon père me l'a raconté il n'y a pas longtemps et que pour acheter les pièces du trousseau, la liste était longue, il sera pensionnaire à l'école de Boufarik, avant l'école normale d'Alger, à Bouzaréah, il avait, plusieurs années de suite, travaillé dans un hôtel à Ténès pour des patrons pieds-noirs qui se vantaient d'avoir un garçon instruit, un Arabe qui savait tenir les comptes, qui plaisait aux clients, ils aimaient parler avec lui. Un mois d'été, il avait donné des leçons de mathématiques aux fils d'une famille de vacanciers, le pourboire avait été royal⁷²² ».

Par des moments, l'auteure revient sur ses pensées occupées par des ressassements

⁷¹⁸ Ibidem.

⁷¹⁹ Ibid. Page 88.

⁷²⁰ Pages : 18- 19- 26- 31- 33- 38- 44- 59- 60- 71- 79- 80- 89- 92- 98- 99- 101- 105- 106- 107- 108- 109- 112- 117- 125.

⁷²¹ Ibid. Page 09.

⁷²² L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 107.

mnémoniques et parvient à fendre cette coquille de laquelle surgit un passage très émouvant, relatant qu'au final, on ne peut pas choisir ses parents et que ce personnage si énigmatique est bien son père qui a quand même veillé à son instruction et son éducation, mais à sa manière :

« Et mon père ? Mon père est fier, je crois, de sa petite France qu'il transporte d'un poste à l'autre dans la maison d'école que l'ingéniosité de sa femme transforme en maison chaleureuse et généreuse [...] Il est d'abord mon père, attentif, présent, patient (son nom même le dit mais je l'ignore), et maître d'école, il résout magiquement les problèmes dont je relis l'énoncé sans comprendre la langue mathématique, étrangère pour moi, familière à mon père ⁷²³».

On lit également la métaphore incrustée dans l'extrait par laquelle Leïla Sebbar tente de rapprocher le langage mathématique à la langue arabe par effet d'analogie qui féconde et stimule de quelque manière que ce soit sa mémoire, celle-ci s'affiche quelquefois amnésique.

La description lapidaire du père qui s'arrêtait à sa qualité de bon instituteur dans ses textes, mène l'auteure à une écriture peu à peu « déconstructive ⁷²⁴ » qui s'en prendra par la suite au corps de celui-ci, une autre manière pour tenter d'approcher ce père dont l'esprit vit loin du corps. Dans son texte *Le monolinguisme de l'autre* Jacques Derrida atteste que: « La rupture avec la tradition, le déracinement, l'inaccessibilité des histoires, l'amnésie, l'indéchiffrabilité, etc., tout cela déchaîne la pulsion généalogique, le désir de l'idiome, le mouvement compulsif vers l'anamnèse, l'amour destructeur de l'interdit ⁷²⁵».

Leïla Sebbar arpente une description appuyée sur le peu d'héritage qui lui reste de son père, les photographies desquelles, elle apprend qu'à l'École Supérieure de Bouzaréa, son père portait déjà des habits européens, il s'était alors, déjà éloigné de sa culture d'origine : « Mon père n'a jamais mis le pantalon bouffant des hommes de la campagne, ni le gilet, ni le turban, je l'ai vu sur une photographie de l'école de Bouzaréa avec une chéchia mais elle devait faire partie de l'uniforme ou c'était un vestige ⁷²⁶ ».

En adoptant les codes vestimentaires de l'Autre, le père de l'auteure manifeste pour lors un penchant envers la culture française qui aboutira plus tard à une union « hors norme ».

Mais faire état de la profession de son père, ne peut se faire en dehors du contexte colonial. Au fil des pages, l'auteure affiche comment son père a bien défendu son pays puisqu'il a

⁷²³ Idem. Page 62.

⁷²⁴ Concept utilisé par Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*. Op.cit. Page 115.

⁷²⁵ J. Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Page 116.

⁷²⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 36.

combattu auprès des grands militants pour la cause algérienne (Mouloud Feraoun, Mohamed Dib):

« C'est encore la guerre. Le terrorisme actif d'une armée secrète (l'OAS qui s'oppose à l'indépendance de l'Algérie) frappe les musulmans d'abord. Je l'ai su plus tard, mon père, directeur de la grande école du Clos-Salembier, un quartier populaire arabe, figure sur une liste noire, peut-être aux cotés de son ami Mouloud Feraoun (qui sera assassiné la veille de la libération de son pays)⁷²⁷».

C'est avec cet esprit de militant que le père a transmis son savoir à ses filles et qui ont manifesté à leur tour dans les turbulences de mai 68 : « Ils avaient manifesté, je ais plus pourquoi, parce que tout les étudiants se révoltaient, Mai 68 en France, en Europe, avant en Amérique contre la guerre du Vietnam ...SEBBAR ; c'est le nom du directeur ; Danièle Sebbar, c'est elle, elle a passé six mois en prison...⁷²⁸ ».

Par delà les apparences l'instituteur a donc servi son pays, résisté à la république française et a protégé ses enfants de cette même république qui a guillotiné des combattants pour la liberté et a condamné à mort des « Justes » : « ...des Justes peuvent être des criminels ? Mon père en prison, arrêté par l'armée de France, est un terroriste ? Un criminel ? Il n'a pas parlé, peut-être à sa femme, il ne nous a pas dit ses prisons...⁷²⁹ »

2.2. Le déshéritement par le silence énigmatique du père

Tout au long de l'écriture de *JPLP* et *ACS* nous lisons combien le mutisme et le silence du père sur sa langue, sa tradition, sa terre natale, sa religion, a été vécu par Leïla Sebbar comme une menace ; orpheline de sa propre histoire, elle risque l'amnésie totale. Si nous résumons la situation familiale dans laquelle a fleuri l'écrivaine, nous constatons que la mère domine son pouvoir d'instruction animée par une force civilisatrice qui a engendré des donneuses de leçons et qui a par le même effet civilisateur a sevré ses enfants de son amour maternel. Quant au père, aussi instituteur mais surtout arabe connaisseur de la langue arabe, a déshérité ses enfants de leur généalogie et de leur histoire ancestrale, une condition aboutissant à la non-identification. Jacques Derrida évoque cette situation si complexe :

« L'absence d'un modèle d'identification stable pour un ego — dans toutes ses dimensions:

⁷²⁷ Idem. Page 73.

⁷²⁸ Ibid. Page 99.

⁷²⁹ Ibid. Page 30.

linguistiques, culturelles, etc., - provoque à des mouvements qui, se trouvant toujours au bord de l'effondrement, oscillent entre trois possibilités menaçantes: 1. une amnésie sans recours, sous la forme de la déstructuration pathologique, de la désintégration croissante: une folie; 2. des stéréotypes homogènes et conformes au modèle français «moyen » ou dominant, une autre amnésie sous la forme intégrative: une autre espèce de folie; 3. la folie d'une hypermnésie, un supplément de fidélité, un surcroît, voire une excroissance de la mémoire.⁷³⁰ ».

Mais avant de déduire une telle conclusion nous essayons d'abord de comprendre le pourquoi de ce silence ?

En effet, l'enfance de Leïla Sebbar se déploie dans une toile de fond culturelle très spécifique. Elle passe dans les années cinquante, une ère où les relations intergénérationnelles se résignaient à la pudeur, la retenue de soi et le respect des plus âgés, particulièrement les parents. Ces choses faisaient partie d'une norme sociale partagée ; tel qu'on le lit dans le passage : « Mais combien de détours avant que l'audace l'emporte sur la réservé et l'extrême pudeur. Réserve, pudeur, retenue, jusqu'à l'asphyxie, l'amnésie ⁷³¹ ». Le dialogue entre les sexes tenait aussi pour source, des codes sociaux contraignants qui limitaient le sexe féminin à ses fonctions initiales dont l'éducation, la reproduction ou encore les tâches ménagères. Au-delà de ces contraintes liées aux codes et lois sociales établies, la génération de jeunes algériens (gent masculine) de cette époque était caractérisée par leur occupation de l'espace extérieur, chose qui a astreint les femmes à occuper celui de l'intérieur. D'un coté, par devoir de protection et de l'autre pour préserver « l'honneur de la tribu ». Ce qui explique par exemple, le voilement des femmes et des filles par le Haik.

En tant que patriarce, le père se doit de respecter les lois de la tribu pour faire asseoir son hégémonie et d'honorer l'héritage des ancêtres. Or, rien de tout cela n'existe dans la petite tribu de la maison d'école. Dans la citadelle, il est question de l'abandon de la langue maternelle au bénéfice de la langue de l'Autre. Cet abandon est tantôt teinté de trahison tantôt de résistance ou encore de silence opaque et énigmatique. L'auteure nous décrit son père comme une personne épanouie à son adoption de la langue de l'Autre :

« je ne m'étonne pas qu'il ne parle pas la langue de la rue arabe. Pourquoi la parlerait-il dans la maison de la France, désormais sa maison, là où, sans l'autorisation de la communauté familiale et musulmane, il a fondé une famille séparée, sa famille, avec l'étrangère, dans la langue étrangère, cette langue qu'il transmet-pas seulement la langue- à des enfants du Bled, langue obligatoire de

⁷³⁰ J. Derrida. *Le monolinguisme de l'autre*. Page 116.

⁷³¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 72.

l'ordre et de la loi ?⁷³² ».

L'exil de la langue apparaît d'abord telle une infraction, une transgression qui devrait être empreinte d'un sentiment de culpabilité. Fawzia Zouari parle de cette forme d'exil linguistique dans *Pour en finir avec sharazad*⁷³³. L'essayiste établit ainsi un hiatus entre les mots « langue » et « maternelle », impliquant un double geste d'attraction et répulsion. Pour ainsi dire, le père de Leila Sebbar quitte le giron de sa mère (arabe, musulmane) pour se réfugier dans celui de la mère de l'Autre (symbolisé par la France).

L'exil linguistique à l'intérieur de la citadelle de la petite France est perçu par l'auteure dans un premier temps comme une trahison envers la tribu, la même qui l'a mis au monde :

« Il a perdu son âme...Et ma mère est la séductrice, diabolique, l'auxiliaire de la France impérialiste et guerrière⁷³⁴ », et que seuls les enfants subissent douloureusement les effets de cette fêlure : « Et moi, dans cette histoire du corps, d'âme et de langue ? Fille d'un victime et d'une bourreau...Prise au piège entre un masculin féminin et un féminin masculin. Qui est le père, qui est la mère ? Produit neutre, ni fille, ni fils, enfant d'une union contre nature⁷³⁵ ».

Mais, au cours des détours effectués par les livres, l'auteure constate que finalement si l'exil linguistique était de l'ordre de la trahison, son père ne se serait pas sacrifié corps et âme pour la cause algérienne. Il a combattu pour la liberté et été emprisonné. Les dernières pages de *l'ACS* attestent de ce redressement sémantique très significatif, qui lui a permis de se comprendre au travers :

« Mon père n'a pas trahi la langue hospitalière, ni la terre de sa mère. Il a défendu la terre-mère dans la langue adoptive, la langue de ses enfants, où sont passées les valeurs communes de l'Islam et des Lumières révolutionnaires. Parce que les valeurs qui traversent une langue, on peut les traduire dans une autre langue. Tout peut se traduire, les maîtres d'école, les gens du livre le savent et le font savoir. Mon père le savait, je le sais [...] Mon père, je l'ai écrit, je l'écris à nouveau et ainsi résisté. A la France, à sa femme l'étrangère, à ses enfants, à sa descendance.⁷³⁶»

Quant à l'opacité que revêt le personnage énigmatique du père, elle est unique. Les mots sont l'incertitude, ils sont comme une réserve sonore contre la nuit du silence imposé. Dans son ouvrage *Le discours antillais*, Edouard Glissant, met en avant cette conception de

⁷³² Idem. Page 62.

⁷³³ F. Zouari. *Pour en finir avec sharazad*. Éditions Edisud. Coll. Enjeux. France. 2012.

⁷³⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 44.

⁷³⁵ Idem. Page 45.

⁷³⁶ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 87.

l'opacité comme valeur menaçante où la souffrance de langage de communication ; il convient : « La bienheureuse opacité, par quoi l'autre m'échappe, me contraint à la vigilance de toujours marcher vers lui ⁷³⁷ ». Or, l'absence de transmission intergénérationnelle, le déshéritement entrepris par le père, n'est pas si opaque ni impénétrable puisque l'auteure a aussi été à un moment donné contrainte à ce mutisme, mais dépourvu de l'auréole sacrée qui le caractérise. Parce que l'héritage c'est un bien familial, ainsi défini, il implique un type particulier du droit de propriété dont « le droit de jouir et de disposer des choses de la manière la plus absolue ⁷³⁸ ». À l'exemple de son père, l'auteure dissipe alors, l'accablement et l'angoisse en son for intérieur, aussi dissipe-t-elle le peu d'héritage transmis dès que la situation s'est imposée :

« Je me tais. La langue de ma mère-je n'en connais pas les ruses procédurières- m'abandonne au silence coupable, et la langue de mon père interdite à l'intérieur des murs de la France barbelée ne peut rien pour moi ⁷³⁹ ».

La méconnaissance de la langue arabe est un tremplin pour entreprendre le silence en guise de réponses aux injures et insultes qui lui étaient adressées. Edmond Cros parle de la charge significative que peut couvrir l'héritage dans le milieu social ; il affirme :

« Celui qui dissipe un patrimoine est bien l'anti-démiurge, qui, avec la perte du patrimoine, anéantit le nom du père. Appliquée à un bien, quel qu'il soit, la charge symbolique du terme transforme, au niveau des structures mentales, un droit de propriété en un simple droit d'usufruit ⁷⁴⁰ ».

Ce survol notionnel couvert par le terme du patrimoine affiche combien cette valeur est profondément ancrée au cœur du discours identitaire. La valeur authentique de la pérennité inscrit et projette le phantasme d'un « moi » familial, qui, à travers les vicissitudes de l'histoire aspire à l'éternel. La nécessité de la transmission du patrimoine ne se fait pas sentir chez le père de Leïla Sebbar, du fait de l'absence de l'angoisse de ce dernier devant la perspective de la mort. L'auteure parvient à comprendre qu'enfin de tout ce détour qui lui a été nécessaire, l'indifférence ne peut pas susciter chez son père la crainte, car, il a déjà reçu l'héritage de son père mais sa transmission s'est arrêtée chez lui. En revanche, la crainte se situerait chez sa progéniture parce qu'un patrimoine « signale et affiche ma

⁷³⁷ E. Glissant. *Le discours antillais*. Gallimard. 1997. Page 474.

⁷³⁸ Dictionnaire Larousse en cinq volumes. Editions 1987.

⁷³⁹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 66-67.

⁷⁴⁰ E. Cros. *La sociocritique*. Op.cit. Page 169-170.

spécificité, balise l'espace d'un moi transhistorique et stable ⁷⁴¹».

L'absence de communication avec le père, entraîne la peur d'aborder des sujets aussi importants que ses agresseurs au chemin de l'école. Lorsque la mère réduit cette obsession en une banalité, Leïla Sebbar comprend que ses plaintes n'arriveront pas jusqu'au père. Se taire ainsi et accepter la défaite c'est aussi agir comme son père, l'auteure se fait alors la promesse de dévoiler et de mettre à nu ces agissement :

« Ma mère me dit : « Tu ne crois pas que tu exagères ? » Je dis que non, je n'exagère pas, les mots, les gestes des garçons arabes, et que je pourrais même...je ne finis pas ma phrase. Je ne sais pas ce que je veux dire exactement, je sais qu'un jour je le dirai. ⁷⁴²».

Plus tard, son père apprendra cela en lisant ses textes :

« Je ne dis rien à mon père de ces blessures quotidiennes dès que je franchis le portail qui nous sépare du chemin hurlant. Longtemps après, très longtemps, mon père, en exil ans le pays de ma mère et de la langue qu'il aime, lira ce que j'écris de sa langue qui nous insulte, il ne dira rien. ⁷⁴³ ».

2.3. La relation père/ fille

Nous avons vu dans le point précédent que le silence du père a profondément affecté le « moi » de l'auteure. Chose qui l'a poussée à maintenir le contact obstinément et à amplifier sa volonté farouche à percer son secret :

« De ces années-là je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément. Et moi, non moins obstinément, je l'appelle, je téléphone. Sa voix tendre et ironique, il sait que je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme une enfant ⁷⁴⁴».

Le silence obsessionnel du père n'a pas poussé l'auteure à abandonner sa revendication, bien au contraire, cela a augmenté son appétit vorace face à la question de l'héritage culturel et linguistique.

Dans sa charge symbolique la culture est un patrimoine immatériel dont la sauvegarde est incontestable. Le patrimoine réduit en héritage, représente aussi bien une valeur sociale qu'affective, qui n'a pas de prix. Tout héritage, ne peut donc être que symbolique. Nous nous référons ici aux thèses de Jacques Lacan sur la question. Pour Lacan, le nom du père⁷⁴⁵ a deux charges : il fonde l'inconscient en même temps qu'il ouvre l'accès au

⁷⁴¹ Idem. Page 170.

⁷⁴² L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 36.

⁷⁴³ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 65.

⁷⁴⁴ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 12.

⁷⁴⁵ E. Porge. *Les noms du père chez Jacques Lacan. Ponctuations et problématiques*. Eres. Coll. Point

langage. De ce fait, le langage est le premier héritage que reçoit le sujet et l'appropriation de cet héritage de par son aspect fluctuant par le temps, transcrit le sujet dans les incessantes reconfigurations qui l'affectent. L'inaccessibilité à l'héritage premier pour Leïla Sebbar (la langue arabe) est vécue comme une frustration qui va influencer sur la relation de l'auteure avec son père. En effet, l'explication psychanalytique de la relation du père avec sa fille est complexe. Didier Lureau la schématise en s'appuyant sur le modèle Lacanien. Pour accomplir sa féminité, la fille a besoin de se détacher de sa mère et s'unir avec son père. Or, l'interdit de l'inceste empêche cela. Comme ce lien filial si intense ne peut se traduire dans la sexualité, elle va donc suppléer à ce besoin sous l'emprise d'un Autre homme qui lui ressemble ou qui doit être à sa hauteur. En somme, l'homme, cet Autre, va incarner l'image-relais entre la fille et sa mère. Ceci est la voie directe vers une féminité normale. Or, il peut arriver que la fille continue à revendiquer ce qu'elle n'a pas, ce qui conduit au complexe de masculinité (ou féminité non aboutir) menant à un éventuel penchant à l'homosexualité. Chez l'auteure cette expérience de l'accomplissement de la féminité est passée à la vitesse de l'éclair, le père n'étant pas la figure parfaite puisqu'il a vite renoncé à son amour pour sa fille et a accepté par le même moment son refuge chez l'Autre.

Aucun détail, même allusif, n'a eu trait à la vie ou au plaisir charnel de l'auteure. Les lois de la pudeur l'ayant interdit ? Certainement. Toutefois, en lisant entre les lignes, on aperçoit ce détachement si furtif du père : le silence sur la langue de sa mère. Un détachement qui va persuader l'auteure de renoncer à cette attache, non accomplie puisque l'héritage premier ne se fût point :

« Je n'apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l'entendre au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère ⁷⁴⁶».

Ce fût là, l'une des privations les plus intenses que l'auteure subit dans son enfance et qui justifie jusqu'aujourd'hui la moindre écriture. Dans son ouvrage intitulé *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Jacques Lacan aborde la question de la paternité au sein de l'organisation sociale de la famille, dont le rôle est d'assurer la transmission de la culture. La conséquence en est que la famille constitue ce que Lacan nomme « une continuité psychique » entre les générations. La fonction paternelle dans

hors ligne. 2006.

⁷⁴⁶ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 125.

l'univers biographique de Leïla Sebbar a été défaillante dans le sens ou son représentant (le père) n'a pas assuré son rôle communicatif ce qui a induit le manque de continuité psychique. La rupture est en ce sens opérée par l'absence de transmission d'ordre paternelle, sachant que le seul héritage culturel qu'elle a reçu est la langue française. Cette rupture va ensuite influencer sur la relation de l'auteure avec son père, laquelle va l'incriminer d'être à l'origine de son trouble identitaire : « ...mon père n'aura jamais su que le silence de sa langue, dans la maison de la Française, se muait en mots de l'enfer, la porte franchie, et que ses filles seraient asphyxiées, étourdies par la violence répétée du verbe arabe...⁷⁴⁷»

Selon Lacan, les trois complexes qui fondent la personnalité de l'individu ont en commun : une perte, une faille ou une coupure. À l'exemple de la perte du sein au moment du sevrage, la perte d'exclusivité (lorsque l'enfant rentre dans l'univers social) ou le renoncement à l'objet d'amour dans le complexe d'Œdipe. Ces instincts ont été tous contrariés par le langage ou la culture. Ces afflictions font de nous des êtres divisés ne pouvant échapper à l'incomplétude.

Pour toutes ces raisons, le père constitue le maillon fort dans l'évolution psychique de sa fille, il anticipe en elle la jeune fille puis la femme dans l'avenir. Mais, l'interruption véritable ne se concrétise qu'à la mort de celui-ci.

2.4. La mort du père

L'histoire de la mort du père de Leïla Sebbar est symbolique du fait que cette perte signifie l'interruption généalogique, l'inaccessibilité de la Langue pour laquelle l'auteure gardait une lueur d'espoir. Cette perte n'est pas foudroyante, elle est aussi libératrice puisque ce corps qui maintenait la corde suspendue s'est réduit en cendres. Plus rien, ni personne n'empêcherait l'auteure de mettre à nu ses tracas, ses agacements, ses questionnements qui la rongent depuis très longtemps. Elle attendait la mort de ce dernier pour écrire *JPLP*.

À vrai dire, l'auteure évoque la mort de son père dans un langage indifférent où l'unité sémantique qui cerne la phrase englobe un champ lexical surprenant : « Mon père est mort. J'entends son rire, lorsqu'il chante au téléphone, quelques secondes, l'air et les paroles des chansons de ses sœurs...⁷⁴⁸». De ce contenu, on relèvera autour du mot « mort » l'ensemble suivant : « rire », « chanson », « l'air », « les paroles » comme pour

⁷⁴⁷ Idem. Page 42.

⁷⁴⁸ Idem. Page 108-109.

faire ressusciter ce personnage. Une manière très singulière, d'accepter et (dé)écrire la mort de son père. Elle ne tarde pas à raconter le triste évènement, lorsqu'elle plonge le lecteur dans la narration nostalgique de la famille de celui-ci. Les sœurs, la mère, l'ouvroir, toutes les histoires contenues dans ce corps comme une boîte à merveille vont disparaître avec lui, sauf son immortalisation par l'écriture contrerait l'oubli. Plus rien ne pourra la relier à cette filiation si extraordinaire sauf la mémoire.

Très vite, la narration se mue au conditionnel, pour faire ainsi pérenniser son souvenir. À la fin de la narration, l'auteure fait un schéma rétroactif de la vie de ce personnage : ni arabe, ni français, ni musulman, ni athée, arabisant et francisant. Un père qui n'est pas obstiné à mourir sur sa terre natale, ni à faire le pèlerinage : « Mon père n'a pas fait le pèlerinage à la Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima⁷⁴⁹ ».

Dans une approche descriptive, l'auteure raconte la fin de la vie de son père, qui, au final, n'est pas mort comme un musulman. Elle se convainc que la foi musulmane, se nourrit de nourritures spirituelles, reliées aux cinq piliers de l'islam et où la trahison est le premier vis à combattre :

« Mon père a accueilli l'intruse, la séductrice, il s'est donné à elle corps et âme, il est devenu autre, un apostat non, il a souvent dit dans ses vieilles années qu'il était musulman depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Si Dieu l'avait voulu, il aurait fait le pèlerinage à la Mecque seul, sans sa femme, sans ses enfants. Je dirais plutôt que mon père a été un transfuge⁷⁵⁰ ».

Par l'emploi du conditionnel, l'auteure soumet les évènements imaginés à une précondition de laquelle ressort un « je » unifié ; puisqu'il admet par conséquent sa propre condition existentielle. Pour l'écrivaine, les choses seraient différentes si le père était parti à la Mecque pour se purifier et renforcer sa foi et son attachement religieux.

Elle souligne dans un vocabulaire très pesant et offusquant pour un combattant pour la liberté, l'étendue artificielle à laquelle à finalement œuvré son père au cours de sa vie. De cette personne, reste donc que le corps gisant entre une mort inconnue et une mort sacrée, musulmane et authentique. Paul Nizan écrivait : « Nous n'avons que nos corps ». Ce corps est la demeure qui abrite toute son histoire, le réceptacle qui renferme pêle-mêle temps et espace, blessures et espoirs. Ce corps est une sorte de temple, auquel, sa femme, ses enfants vouent un culte : l'édification de la citadelle de la France.

⁷⁴⁹ L. Sebbar. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Op.cit. Page 124.

⁷⁵⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 110.

La réserve sur la question linguistique est subjective, elle se traduit par la peur de transmettre une déloyauté, des plus dangereuses : la trahison. L'interruption de la filiation perce son secret d'elle-même : « Si le transfuge trahit, alors il a trahi ? Je suis la fille d'un traître ?- Ce serait là le secret majeur⁷⁵¹ ». La mort est ainsi inscrite comme une rupture scripturale entre l'auteure et le milieu de la réception culturelle dans lequel elle a évolué. La mort du père de Leïla Sebbar cristallise en fait le parcours si énigmatique entre les cultures, algérienne et française et entre les deux langues. Dans *Entendre L'Arabe comme un chant secret*⁷⁵², Leïla Sebbar, relate l'histoire de cette mort dans l'absence de rituels funéraires. Le recours au truchement de l'intertextualité est le meilleur moyen pour commencer la mystérieuse histoire de la mort du père. Lorsque Leïla Sebbar offre un livre à son père *Le silence des rives*⁷⁵³, elle espère qu'une fois à son chevet, le livre le sauvera d'une mort déloyale alors qu'il est déjà malade et que sa mort pourrait survenir en peu de temps.

Le livre qu'elle-même a publié en 1993, est une hymne à la mort d'un peuple déchiré et qui part à la dérive. Il met en scène l'attente vaine des femmes et la promesse non tenue de leurs maris de rentrer pour mourir dans la terre natale. La mort dans la terre étrangère est dans ce contexte vécue comme une indignation par la famille de ces derniers. Elle tente d'emblée à rappeler son altérité en retraçant un univers où l'approbation sur l'authenticité du rite funéraire, n'est pas vécue de la même manière que sur l'autre rive, en s'arrêtant sur le rituel immuable qui entoure le trépas.

L'auteure essaye d'abord de sauver la mort de son père des avatars de la vie qu'il a menée. Il pourra, peut-être mourir en tant que musulman, ayant effectué le pèlerinage à la Mecque. Il sera également mort dans la terre-mère l'Algérie et recevra par conséquent les rituels inhérents au deuil à la manière traditionnelle et sera enterrée dans la terre de ses ancêtres. Quant à elle, elle sera apaisée en tant que fille d'un transfuge. L'extrait qu'on relève témoigne du désir si cher à l'auteure, une sorte de prédication à la mort prochaine du père : «Lorsqu'il lisait encore, malade à Nice, il a lu et relu sans en parler l'un de mes livres, *Le silence des rives*, une sorte de tombeau pour mon père, ce livre où la mort dans l'exil où on ne meurt pas dans la langue de sa mère⁷⁵⁴». On comprend de là, la place qu'occupe la religion dans le contexte social maghrébin : vivre comme un apostat mais au moins mourir

⁷⁵¹ Ibidem.

⁷⁵² Idem. pp 85-92.

⁷⁵³ L. Sebbar. *Le Silence des rives*. Stock. 1993. Coll. Littérature française.

⁷⁵⁴ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 88.

comme un musulman.

Leïla Sebbar vit la mort de son père comme une frustration, non pas reliée à la perte de celui-ci en tant que telle mais liée au tracé effectué par celui-ci. Il est mort loin de la terre sainte, dans le cimetière marin, loin des psalmodies des versets du Livre Saint, loin des rituels musulmans où le linceul blanc atteste de sa foi et de son combat pour Dieu. L'auteure aurait voulu pleurer son père dans sa langue maternelle, dans sa véritable identité :

« Mon père est mort loin de l'arabe de la maison du vieux Ténès, loin de la tombe de sa mère dans le petit cimetière marin, sans la voix sacrée de la prière des morts, sans les gestes rituels qui accompagnent le défunt musulman. Il disait souvent qu'un musulman, quoi qu'il se passe, quoi qu'il fasse, quel que soit le désastre ou l'oubli, reste musulman. Mon père n'a pas eu une mort musulmane, bien qu'il repose à l'ombre d'un figuier, mais le figuier est étranger, le cimetière n'est pas en terre d'Islam.⁷⁵⁵ »

L'auteur cautionne donc l'engagement explicite d'une mort musulmane où elle aurait aimé assister à une sépulture décente, assister à des funérailles où le Coran est psalmodié de vive voix et que sa tombe soit tournée vers la Mecque et que soit lue sur son âme « la Fatiha ». C'est ce à quoi ressemble la mort souhaitée du père. Ce qui reste significatif dans la mort réelle de ce dernier est bien l'ombre du figuier. Le père a donc explicitement refusé la tradition ancestrale et a préféré un simple cérémonial de deuil. C'est à ce moment que l'auteure se fabrique une autre ascendance, une autre filiation par laquelle elle commémore ses aïeux et approche son père dans l'au-delà :

« Je donne à mon père, outre-mort, ce qu'il ne voudrait peut-être pas, ce qui l'aurait retenu dans la tradition. Il aurait pris pour épouse la cousine choisie par sa mère pour le fils aîné, la meilleure cousine et la plus jolie, la plus accomplie, il aurait été un grand médersien, perpétuant l'arabe le plus beau et le plus libre, il aurait honoré la mémoire des ancêtres et du marabout familial, sa mère et ses sœurs n'auraient pas vécu dans la pauvreté noble mais pauvre des familles déshéritées par la colonisation et les cousins prédateurs. A mon père je donne la tribu imaginaire qu'il n'a peut-être pas souhaitée comme je le crois, tribu de papier, fragile, sans éternité et chair et d'os.⁷⁵⁶ »

Finalement, on peut lire l'angoisse de la mort en terre étrangère et la frustration d'une mort non musulmane, non conforme à la tradition tout autant que l'ambition d'une autre

⁷⁵⁵ Ibidem.

⁷⁵⁶ Ibid. Page 88-89.

ascendance mise au service d'une satisfaction pulsionnelle où l'on perçoit les caractéristiques d'un roman familial.

3. Le roman familial

Ainsi, l'auteure mécontente de ce sort, invente une trame narrative et sublime sa souffrance. Cette sublimation se réalise via une arborescence d'un roman familial. Celui-là consiste à imaginer une substitution parentale, différente de celle déjà connue. Pour Freud⁷⁵⁷, il s'agit de s'imaginer le fruit d'une relation pure, appartenant à une catégorie sociale supérieure. Dans ce sens, ceux entités indissociables du « moi » sont mis en jeu, le récit de filiation et l'identité principalement sexuelle de l'enfant. Plus tard Sandor Ferenczi, remet en question ce postulat et démontre que chez certains individus le roman familial est inversé de sorte que les parents que s'invente l'enfant soient issus de classe inférieure à celle des parents réels. Toutefois, ce fantasme doit avoir une fin, d'autres individus appartenant particulièrement au milieu artistique peuvent ne pas pouvoir, pour certaines raisons, liquider ou régler ce fantasme, il se mue par la suite en une mythomanie. Otto Rank affirme au sujet de l'établissement du roman familial : « Tout le roman familial doit son origine avant tout au sentiment de la mise à l'écart, donc de l'hostilité présumée des parents ⁷⁵⁸ ». Cette construction phantasmatique perçue particulièrement chez l'auteure met en évidence un scénario offrant une identité originale exaltante qui lui permet de renier la réalité :

« Je donne à mon père, outre-mort, ce qu'il ne voudrait peut-être pas, ce qui l'aurait retenu dans la tradition. Il aurait pris pour épouse la cousine choisie par sa mère pour le fils aîné, la meilleure cousine et la plus jolie, la plus accomplie, il aurait été un grand médersien, perpétuant l'arabe le plus beau et le plus libre, il aurait honoré la mémoire des ancêtres et du marabout familial, sa mère et ses sœurs n'auraient pas vécu dans la pauvreté noble mais pauvre des familles déshéritées par la colonisation et les cousins prédateurs. A mon père je donne la tribu imaginaire qu'il n'a peut-être pas souhaitée comme je le crois, tribu de papier, fragile, sans éternité et chair et d'os. ⁷⁵⁹ »

Selon Marthe Robert, ceci peut correspondre à une narration onirique organisée autour d'un « je » incontournable et omniprésent, occupé à dérouler une intrigue dont il est

⁷⁵⁷ S. Freud. *Le roman familial des névrosés, in, névrose, psychose et perversion*. PUF. 1973. Page 157-160.

⁷⁵⁸ O. Rank. *Le mythe de la naissance du héros*. 1909. Rééd. Payot. Paris. 1983. Coll. Sciences de l'homme. Page 113.

⁷⁵⁹ Ibid. Page 88-89.

l'auteur (et son père le destinataire). Cette matrice autobiographique, use de la rétrospection nécessaire à l'invention des commencements de soi. Leïla Sebbar, accablée par l'univers hostile et incompréhensible déclenché avec la mort du père, s'élabore une mère arabe, musulmane, accomplie de laquelle seraient descendus des enfants algériens, arabes et musulmans. Dans cette intrigue, l'auteure insiste sur le parcours brillant que devrait recouvrir le père, savant et peut-être théologien puisque sortant d'une Médersa, porteur de l'Identité enviée et qui surtout ne trahit pas son ascendance : un porteur du flambeau identique au modèle maghrébin. Par sa force d'imagination et son génie fabuleux, Leïla Sebbar supplée à toutes les carences du méprisable réel, privilégie le stade du conflit Œdipien pour se construire un modèle d'affrontement avec l'Histoire, soucieuse ainsi de restituer la force du désir de transformer le monde en s'y taillant une belle intrigue. Mais, très vite, l'auteure revient à la douloureuse réalité en confiant : « À mon père je donne la tribu imaginaire qu'il n'a peut-être pas souhaitée comme je le crois, tribu de papier, fragile, sans éternité et chair et d'os.⁷⁶⁰ ». Et nous pouvons aussi lire l'hostilité du père qui se traduit par le refus de transmission opposée à une mère aimante substituée à son tour par la grand-mère prise comme modèle féminin maternel.

En conclusion, le roman familial est la création romanesque d'un enfant qui relie par le passé trois unités temporelles le passé, le présent et le futur et qui à l'initiative autobiographique refait surface en se centrant sur le passé et à l'action actuelle de l'écriture.

Pour conclure ce chapitre, nous nous arrêtons sur l'image de la mère, vecteur essentiel dans la construction du moi de l'auteure. En dépit de sa froideur glaciale, la mère est le personnage envers qui l'auteure exprime sa gratitude pour le savoir qu'elle lui a transmis à l'image de sa profession. Or, nous avons compris au cours de notre lecture que la mère des livres est toute autre. C'est la vérité vitale, la voix du pays et de la langue natale, c'est la semence indispensable à l'élaboration du roman familial. Nous avons également mis en exergue l'image du père qui par son silence énigmatique est peint comme un traître et un apostat. Cependant, il constitue le maillon fort dans l'évolution psychique, individuelle et intellectuelle de l'auteure. Il résout ainsi l'énigme du roman familial chez Leïla Sebbar.

⁷⁶⁰ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 88-89.

Pour conclure cette partie, nous dirons que notre démarche avait pour but de tracer le chemin sinueux du retour au « je » chez Leïla Sebbar, marqué de contraintes et d'entraves diverses. Nous sommes enfin parvenus à démontrer que la mise en mots du projet autobiographique a nécessité de nombreux détours dont le principal est la réconciliation avec ce « je » métis malgré lui.

Nous avons pu prouver par le moyen de mécanismes discursifs étudiés et par le réseau de relation mis à contribution que l'appropriation de la langue requiert d'abord et avant tout les facteurs essentiels qui sont le rapprochement au pays natal mais aussi l'engagement en ce qu'il implique comme initiatives diverses. Nous avons également démontré que le procédé de distanciation entrepris par l'auteure ne s'avère qu'un mécanisme compulsif à travers lequel se lit le mutisme obsessionnel encaissé depuis son enfance. En effet, l'amour d'une langue se rapporte aussi en ce qu'elle détient comme secrets et sacralités et sa répulsion découle des violences qui lui sont allouées. Ainsi, pour arriver à se positionner au milieu de ce bouillonnement linguistique, l'auteure nous renvoie incessamment vers cette violence linguistique à l'extérieur du cocon familial qui a engendré un réflexe de repli sur la langue maternelle, vue comme un foyer protecteur. Nous avons pu aussi démontrer, à travers l'inconscient du texte que l'écriture fictive ne peut pas échapper aux traumatismes et aux chocs émotionnels subis dans l'enfance. Ce qui nous a permis d'extraire la source de la préoccupation identitaire et de lire le mythe personnel qui transcende les écrits de Leïla Sebbar. Le retour au « je » inclut dans cette démarche une situation de trauma encadré par le besoin d'ensemble et au cours duquel le « je » se transmue en un « nous » représenté d'abord par le lien de sang et tourmenté par un présent dramatique. Ainsi pour opérer une réconciliation avec soi, l'auteure se voit contrainte de dévoiler les vibrations ancestrales qui ont engendré cette insensibilité à la langue des origines. Ceci dit, le chemin du retour aussi sinueux soit-il, a prévalu la « revisitation » de l'héritage culturel et à l'écriture de soi qui jusqu'alors demeure une transgression.

À travers l'analyse des métaphores obsédantes et des réseaux associatifs qui régissent l'univers nouvelliste de l'auteure, nous sommes parvenus à dévoiler les matrices inconscientes présentes dans les textes de Leïla Sebbar. Par le biais des superpositions analogiques, nous sommes arrivés à conclure à un schéma de liaisons existantes dégageant des charges émotionnelles, mais aussi les frustrations, les traumatismes et les obsessions inhérents à l'écrivain. Notre étude s'est poursuivie avec l'analyse du mythe personnel résumant la configuration inconsciente de l'auteure à travers les textes comme étant un

projet d'intégration, de réparation et de réconciliation avec ce « je » qu'elle annonçait « prohibé ». Celle-ci nous conduit à dire qu'au final, si le père détient cet héritage si cher qui est le nom et s'en abstient, la mère détient un patrimoine universel qui est l'amour d'une langue et le partage. En somme, le personnage féminin représente le mythe, celui qui correspond à la femme algérienne sans la loger pour autant dans la même enseigne qu'elle. Tous ces procédés discursifs dont use l'auteure témoignent d'une volonté de retrouver un « je » apaisé, serein et réconcilié avec un passé chargé de traumatismes et de frustrations. Mais la mise en mots du « je » chez Leïla Sebbar a requis l'exposition de tensions culturelles, linguistiques susceptibles d'amplifier ou de réduire la distance entre l'auteure et cet héritage familial. L'exhibition du « je » en ce qu'elle a d'acte transgressif tient pour origine la résistance de l'auteure, celle qui l'aide à surmonter les perturbations du monde extérieur. Nous avons également proposé une lecture psychanalytique du processus de réparation et d'adhésion à la vie sociale par le processus de résilience. Cette lecture nous a été utile pour comprendre le chemin thérapeutique qu'a emprunté l'auteure pour assurer l'acceptation d'un « je » martelé. Ainsi, nous avons décelé que l'auteure a investi son savoir livresque qui l'a corsetée depuis l'enfance dans une ambition d'écriture des plus intimes : l'autobiographie. Nous n'aurions pu passer outre la question du monolinguisme, sans lequel l'auteure n'aurait pu repêcher les bribes de l'histoire familiale et personnelle pour la reconstituer de nouveau.

À travers notre analyse de la structure familiale de Leïla Sebbar, Nous avons pu voir comment l'union parentèle détermine l'avenir de la progéniture. Ainsi, notre démarche a permis d'appréhender d'une part, la maternité comme étant une relation d'amour de générosité et de patience qui ne se restreint pas à des droits et des devoirs. D'autre part, nous avons découvert que la trahison était la force motrice du silence obsessionnel du père. Ce silence est aussi traduit par l'absence de la gent masculine dans les écrits fictifs de l'auteure. Nous avons découvert aussi que ni la guerre, ni la langue ne peuvent empêcher la transmission d'un patrimoine, d'un héritage culturel. C'est pour toutes ces raisons que l'auteure écrit la fiction, pour se fabriquer des mères romanesques aimantes et insouciantes, pour se fabriquer une famille unie par la culture, la langue et la tradition, pour raconter cette transgression traduite par l'abandon de l'héritage des ancêtres et des aïeux.

Conclusion générale

« Je vais jusqu'où je ne dois pas aller, je dis ce qui ne doit pas être dit ? Je nomme ce qui ne doit pas être nommé. Je dis que mon père a donné ses enfants à la France, à sa femme, à sa langue. Il a fait ce don par amour ? Mon père a accueilli l'intruse, la séductrice, il s'est donné à elle corps et âme, il est devenu un autre...⁷⁶¹»

révèle Leïla Sebbar dans l'ACS. C'est justement en ce passage qu'on lit la transgression que nous avons essayé de démontrer tout au long de notre expédition et qui parvient maintenant à son terme.

Notre lecture, nous a permis de découvrir une femme consciente que l'épreuve de l'exil implique indubitablement l'expérience de l'altérité. Leïla Sebbar s'inscrit en faux contre l'esprit sectaire et ce par la cristallisation des configurations socio-historiques évolutives sur lesquels sa thérapie d'écriture a pris appui.

L'écriture de Leïla Sebbar affiche une exhortation à l'édification du « moi », libre de toutes contraintes, quelle que soit leur forme, entrepreneur d'une mission de transmission inédite digne d'un engagement postmoderne et d'un Moi qui s'obstine à faire l'apologie de la femme /mère algérienne.

Nous avons pu, démontrer, dans notre étude que l'infirmité que déclarait l'auteure d'emblée irréparable, est aujourd'hui le moteur réel d'une écriture parée de représentations modernistes et véhiculée par des valeurs aussi bien heuristiques que linguistiques.

A travers notre lecture, nous avons lu, écouté et senti les détours qui ont été si nécessaires à l'auteure pour régler ses comptes avec un passé effervescent en matière d'évènements et de séparations. Nous avons pu découvrir que ce sont ces séparations, incrustées dans l'esprit de l'auteure, telles des pierres précieuses qui régissent les trames romanesques, et tissent au fur et à mesure des fils luminescents d'admiration pour la femme algérienne. Ce sont ces mêmes rapports d'amour et d'admiration qui traduisent le silence où foisonnent et se bousculent des émotions sans noms, mais aussi et surtout des questionnements sans réponses. L'écriture s'annonce à cet instant le seul moyen plausible à passer outre ces frontières oblitérées par le passé mystérieux, une écriture sur laquelle la vie d'un exilé s'étiole et se fane.

⁷⁶¹ L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 110.

Au cours des différentes pistes de lectures proposées, nous sommes parvenus à certaines conclusions à travers lesquelles, nous prétendons avoir apporté ce petit plus que nous soutenions au départ, la réflexion sur un cheminement d'une écriture empreinte de séparations multiples et dont le besoin du détour s'est ressenti chez elle, de part sa démarche de l'écriture fictive, pour pouvoir restaurer le peu de cohérence dans son histoire personnelle. Pourrait-on enfin lui affirmer avec certitude et conviction, ce qui était véritablement sa quête ? Celle d'une femme, mère algérienne battante pour la liberté et pour la sauvegarde de l'identité unique.

En effet, notre étude s'est déployée sous différents aspects répartis en trois parties regroupant respectivement trois volets. Il était question dans un premier temps de nous interroger sur les particularités scripturales de Leïla Sebbar qui comprenait la dimension paratextuelle, l'engagement féministe de l'auteure et l'écriture de l'histoire. Des titres d'œuvres qui se donnaient à lire comme des explorations langagières, mais aussi des prises de position d'écriture- indissociable des enjeux et artefacts- président à l'élaboration des fictions et des récits autobiographiques. La brièveté de l'appareil titrologique fictif chez Leïla Sebbar nous avertit d'emblée du manque en perspectives alléchantes que nous interprétons comme la manifestation d'une crainte intérieure. Comme nous déduisons à quel point le narcissisme est poussé à son comble au niveau des textes autobiographiques en dépit du genre des textes qui engagent au préalable leur auteur. Ce sont là deux caractéristiques contradictoires qui suscitaient en nous, encore plus qu'avant la volonté de percer le secret d'un Moi si antinomique. Nous sommes parvenus à la conclusion que le travail paratextuel chez l'auteure témoigne d'ores et déjà d'une phase transitoire, à travers laquelle se lit son dessein. L'enjeu majeur de cette écriture est l'engagement féministe de l'écriture dont Leïla Sebbar nous livre, parce que cet être particulièrement maghrébin, recèle la vie dans ce que le phénomène de la création a de plus sibyllin. Dans tous ses écrits, du moins ceux qui ont constitué notre corpus, l'auteure a insisté sur le mystère inhérent à la nature féminine. Les personnages si particuliers de Leïla Sebbar, dénudés de toute attribution nominative, dégarnis de toute description, avaient pour objet le retranchement de toute étiquette sociale et donc d'identité telle qu'elle le souligne dans l'ACS : « Les jeunes filles me somment à donner les preuves qui affirment sans équivoque que je ne suis pas la fille de mon père⁷⁶² ». Ce sont des personnages dépourvus de noms, investis la plupart du temps sur l'action plutôt que sur l'aspect des choses qui nous ont

⁷⁶² L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 66.

permis de déduire de manière clairvoyante l'instabilité du « moi » écrivain. Le réinvestissement référentiel de personnages féminins historiques pérennise les identités défuntes que l'écriture de soi cède alors à un souci archéologique qui ausculte la survivance du passé et dévoile une part insue de soi. C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs et l'écriture de soi à la fable familiale. Ce que propose cette démarche est la mise en relief des figures de soi différées ou le portrait d'une fragile identité. Il faut certainement voir dans la restitution de vies de femmes icônes de l'Histoire de l'Algérie et le désir d'exhumer des êtres oubliés, une manifestation de résistance envers le silence de la mémoire familiale, ici, représentée par un élément fondateur de l'identité qui est la religion. Ainsi, la ferveur des femmes telles que Lalla Fatma n'soumer, Lalla Zineb ou encore Isabelle Eberhardt en est l'exemple vivant, et que seul, le divin imaginaire accomplit et auquel l'auteur faillit finalement en les élisant en tant que figures emblématiques et purificatrices des souillures du passé. Via l'investiture de l'image féminine, l'auteure cesse d'être dépossédée d'une identité et est poussée vers une nouvelle étape dans les leçons de force de l'exil, celle de céder le pas à l'acceptation de sa propre identité hybride. La mise en fiction de l'histoire chez Leïla Sebbar révèle la porosité d'une écriture frappée et agressée par une poétique du traumatisme. Mais c'est surtout les valeurs républicaines qui affleurent qui y sont déjouées. Nous avons compris que l'Histoire se constitue en dialectique avec l'activité fictionnelle. Sachant que les représentations élaborées dans ces textes fictifs ne sont pas totalement approuvées comme des vérités historiques mais comme de puissants marqueurs d'historicité. Ainsi, en essayant d'appréhender l'histoire, l'auteure rejoint virtuellement la sienne, sa propre histoire sous la menace d'une fossilisation mnémotique. Nous avons pu démontrer à travers l'étude de l'écriture de l'histoire que l'écart entre le passé et le présent rend compte de l'exemplarité et de l'importance des intrigues mises en œuvre dans les recueils de nouvelles et ce afin d'arriver à délimiter de temps, l'espace et surtout la mémoire.

Cette perspective nous informe sur la finalité de l'écriture qui précise selon la pensée de Dominique Viart, que le fait de renouer avec des personnages mythiques et avec des époques révolues ne relève pas de la nostalgie mais plutôt de l'interrogation sur ses propres inquiétudes et d'en trouver par la même occasion la trace effacée. Ce qui nous a intrigué le plus dans cette partie c'est l'objectivité, non pas celle des opinions mais celle de la mémoire du fait que l'auteure raconte dans la sensation en dehors du discours d'idées.

Ensuite, dans la deuxième partie, il était question de démontrer le comment du

cheminement aboutissant au retour à soi, qui soulevait aussi la question de l'écriture marquée par l'empreinte arabo-musulmane, chose qui remettrait en cause le rejet de l'auteure de toute appartenance arabe. Ceci s'est articulé autour de manifestations de plusieurs procédés stylistiques. Puis, notre approche était soucieuse de situer le genre d'écriture à laquelle s'adonne l'auteure, le point de jonction entre l'oralité et l'écriture savante. Cette démarche s'avère une exploration linguistique qui combine « investigation généalogique et filiation littéraire⁷⁶³ » où l'écriture s'alimente de la lecture et considère ces sujets historiques tels des embrayeurs à la recherche d'une voix personnelle.

Notre étude nous a permis de conclure à une véritable recherche de restitution et l'exhumation d'un héritage familial qui a permis finalement de rafistoler les lambeaux d'une mémoire déchirée mais qui a aussi tranché sur cette question d'appartenance tant recherchée. Nous sommes parvenus à la conclusion que la traversée du désert n'était point possible sans l'invocation mémorielle. En effet, pour assurer un détour sans asthénie, il était nécessaire de revenir sur la langue du pays natal et ce par la mémoire qui se trahit à mi-chemin. Nous avons compris également que le détour par les livres qui s'est traduit par l'étude des références textuelles a permis à l'auteure de se soustraire à son roman identitaire et à sa souffrance d'être elle-même, ce qui justifie la portée fabuleuse de son écriture. L'étude sur les références littéraires nous a été utile afin de saisir les influences formatrices de l'auteure qui anticipaient le parcours d'un écrivain et rassemblaient les éléments nécessaires à l'édification d'un « je » unifié, solide et résistant qui permettrait la poursuite d'un des parcours les plus prolifiques et les plus exemplaires en matière de rétablissement identitaire. Avec l'étude de l'intertextualité, nous avons tenté de concrétiser la porosité de l'écriture chez Leïla Sebbar et rendre compte de la redistribution et la restitution des bribes du Moi écartelé dans le sens où les textes riches en transtextualité sont véritablement des textes transferts, à l'orée de la fiction et de l'autobiographie.

La dernière partie fût l'ultime phase de restitution et de retour à soi qui s'articulait autour d'étapes essentielles où le Moi mis à l'épreuve se déchaîne et s'efforce de faire son propre deuil. À travers les explorations linguistiques, nous avons pu comprendre pourquoi le concours à la langue arabe ne peut s'effectuer dans l'absence paternelle et que l'amour d'une langue se rapporte incommensurablement en ce qu'elle détient comme secrets voire sacralité.

La mosaïque des langues qui émaille l'univers autobiographique de Leïla Sebbar donne

⁷⁶³ D. Viart. *Filiations littéraires*. Op.cit. Page 124.

lieu à un positionnement où une langue sacrée (arabe) astreint l'autre langue à passer pour profane. Ce point, nous a permis de percevoir en profondeur que la langue maternelle chez l'auteure est à l'image de la mère, elle est une ou n'est pas. Deux langues ne peuvent pas être mises sur le même piédestal, c'est en cela que consiste le drame linguistique chez l'auteure. Ainsi, l'exil de la langue est en lui-même une transgression parce que l'arabe est finalement une langue sacrée. Nous avons également compris que le chemin de retour était particulièrement cristallisé d'une cure thérapeutique de résilience où la mise en scène du « moi » a su transformer l'horreur du réel en bonheur de son écriture. Nous avons pu découvrir qu'au bout du compte et malgré les achoppements auxquels l'auteure s'est heurtée, la réconciliation n'est pas impossible et que surmonter un tel rejet de l'Autre, signifie l'accepter d'abord puis s'accepter par la suite. Il signifie investir pour édifier son univers, tel que l'écrit Clarissa Pinkola Estès :

« A quelque chose son malheur. Le petit canard sort affermi de son exil. Bien sûr, on ne peut souhaiter à personne de vivre pareille situation, mais celle-ci est comparable à la pression qui s'exerce sur le carbone naturel et produit des diamants — elle finit par conduire à une profondeur, une clarté magnifique de la psyché. Les coups reçus ôtent toute faiblesse, toute geignardise. L'intuition s'accroît, la perspicacité grandit, la vision s'affirme et s'élargit. La psyché sauvage peut supporter l'exil, malgré ses aspects négatifs. L'exil nous fait désirer la libération de notre nature et l'environnement culturel qui va de pair. Et ce désir même, nous fait avancer. Si nous ne pouvons découvrir le contexte culturel qui va nous encourager, alors nous décidons de l'édifier. C'est une excellente chose, car si nous l'édifions, d'autres un jour frapperont à notre porte, disant qu'ils cherchaient cela depuis toujours⁷⁶⁴ ».

Cette conscience s'est découverte à son état naturel et a permis à l'auteure de dépasser ses tourments ; c'est bien grâce à la psyché sauvage que l'auteure a pu se résilier. De la hantise linguistique passant par l'obsession du féminin au roman familial. Nous nous sommes arrêtés sur les moments les plus forts de la réconciliation avec soi et nous sommes parvenus à conclure que l'écriture était un moyen de résister sinon dépasser les ondulations les agitations et les traumatismes de l'enfance.

Finalement, chaque Moi créateur rencontre des moments d'affaiblissement et d'écueils, ceux de Leïla Sebbar sont multiples et indénombrables et ont suscité ce voyage initiatique riche en périples.

⁷⁶⁴ C.P.Estès. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Op.cit. Page 175-176.

Sans doute, ce travail demeure-t-il à bien des égards incomplet et que d'autres secrets ont échappé à notre élaboration que nous croiserons encore un jour peut être. Mais nous aimerions émettre une perspective de recherche pertinente à nos yeux à propos de laquelle un travail ultérieure pourrait être envisagé, celle de la littérature de jeunesse chez Leïla Sebbar.

Bibliographie

Corpus d'analyse.

- SEBBAR, Leïla. *Isabelle l'Algérien*. Nouvelles et récits du Maghreb. Al Manar. France. 2005.
- SEBBAR, Leïla. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Julliard. Paris. 2003. 124 p.
- SEBBAR, Leïla. *L'Arabe comme un chant secret*. Bleu autour. France. 2010. 111 p. [première édition 2007].
- SEBBAR, Leïla. *L'Habit vert*. Editions Thierry Magnier. France. 2006. 86 p.
- SEBBAR, Leïla. *Sept filles*. Editions Thierry Magnier. France. 2003. 103 p.

Ouvrages de l'auteure.

- SEBBAR, Leïla ; HUSTON, Nancy . *Lettres parisiennes : histoires d'exil* .Editions Bernard Barrault .Coll. J'ai lu. 1986. 222 p.
- SEBBAR, Leïla .*Le baiser* .Hachette Livre. Paris. 1997. 158 p.
- SEBBAR, Leïla. *Les Algériens au café*. Editions Al Manar. 2003. 93 p.
- SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Stock. Paris. 1982. 268 p.
- SEBBAR, Leïla. *Fatima ou les algériennes du square*. Editions stock. Paris. 1981. 233 p.
- SEBBAR, Leïla. *J.H. cherche âme sœur*. Editions stock. Paris. 1987. 216 p.
- SEBBAR, Leïla. *J'étais enfant en Algérie. Juin 1962*. Éditions Du Sorbier. 1997. 55 p.
- SEBBAR, Leïla. *La jeune fille au balcon*. Paris. Seuil. 2006. 148 p.
- SEBBAR, Leïla. *La Nègresse à l'enfant*. Syros Alternatives. Coll. Libre court. Paris. 1990. 128 p.
- SEBBAR, Leïla. *Le pédophile et la maman - L'amour des enfants*. Paris, Stock. 1980. 300 p.
- SEBBAR, Leïla. *Le ravin de la femme sauvage*. Éditions Thierry Magnier en 2007. 88 p.
- SEBBAR, Leïla. *Le Silence des rives*. Stock. 1993. Coll. Littérature française. 143 p.
- SEBBAR, Leïla. *Les Femmes au bain*. Editions Bleu autour. Coll. D'un Lieu L'autre, 2006. 85 p.
- SEBBAR, Leïla. *Mes Algéries*. Nouvelles. Editions El Gharb. Oran. 113 p.
- SEBBAR, Leïla. *On tue les petites filles*. (Enquête sur les violences contre les petites filles, sévices, infanticides, incestes... en France). Paris. Stock. 1978. 357p.
- SEBBAR, Leïla. *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Stock. Paris. 1982. 272 p.
- SEBBAR, Leïla. *Une enfance dans la guerre. Algérie 1954-1962*. Paris. Bleu Autour. Coll. "d'un lieu l'autre". 2016. 296 p.

Articles de Leïla Sebbar, entretiens et émissions radiophoniques.

- « Elles ne reviendront pas de sitôt à la maison » ; Entretien de M. Raynal avec Leïla Sebbar publié dans Diversité. Hors série N°13. Femmes dans l'immigration, diversité, Ville, école, intégration. 2011. pp pp 7- 12.
- Émission « La danse des mots » de la chaîne radiophonique RFI. animée par Yvan Amar. Diffusée le 17 mai 2016. Disponible en ligne sur <http://www.rfi.fr/emission/20160517-une-enfance-guerre-leila-sebbar-recueil-textes-souvenirs-enfance-algerie>
- Entretien avec Leïla Sebbar « Mon écriture est un travail de mémoire à partir des silences », réalisée par la librairie L'Herbe Rouge, Paris 14. Disponible en ligne sur : ibrairies-sorcieres.blogspot.com
- Entretien avec Leïla Sebbar, par le Centre International d'Etudes Francophones. Mai 2011. Disponible en ligne sur : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Leila_Sebbar.pdf
- SEBBAR, Leïla. « Le corps de mon père dans la langue de ma mère ». Cahiers intersignes N°2, Printemps. 1991. pp 125- 128.
- SEBBAR, Leïla. « La photographie, *Nouvelles de la guerre d'Algérie trente ans après*. Nouvelles-Nouvelles». Daniel Zimmermann (dir.). Le Monde éditions. 1992. pp 106- 112.

Ouvrages théoriques.

- ACHOUR, Christiane/ BEKKAT, Amina. *Clefs pour la lecture du récit*, convergences critiques II. Algérie. Editions du Tell .2002.173 p.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace* .Presses Universitaires de France. Coll. Quadrige. Paris. 2001. 214 p. [Première édition, P.U.F. Paris. 1957] .
- BAKHTINE, Michaël. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trad. C. Emerson et M. Holquist. Dir. Michael Holquist. Austin. University of Texas Press. 1981. [1929]. Page 263
- BARBÉRIS, Pierre. *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*. Fayard. 1980. 434 p.
- BARTHES, Roland. « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications*. N°8. 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp 1-27.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris. Gallimard. 1980. 200 p.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Seuil. Coll. Points Essais. 1973. 90 p.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil. Coll. « Points essais ». 1972. 187 p.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard. Coll. Tel. Paris. 1976. 356 p.
- BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Editions Nathan /HER. Coll. Fac linguistique. Paris. 2000. 272 p.

- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Seuil. Paris. 1992. 480 p.
- BUFFAR- MORET, Brigitte. *Introduction à la stylistique*. Editions Dunod. Paris. 1998. 128 p.
- BUTOR, Michel. *Essai sur le roman*. Editions Gallimard. Paris. 1964. 184 p.
- COURTES, Joseph. *Sémiotique narrative et discursive*. Hachette Livre. France. 1993. 144 p.
- CROS, Edmond. *La sociocritique*. L'Harmattan. 2003. 206 p.
- CYRULNIK, Boris. *Le murmure des fantômes*. Odile Jacob. Paris. 2003. 259 p.
- CYRULNIK, Boris. *Les vilains petits canards*. Odile Jacob. Paris. 2001. 241 p.
- CYRULNIK, Boris. *Un merveilleux malheur*. Odile Jacob. Paris. 2002. 218 p.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. 1968. PUF. 1968. 416 p. [Deuxième édition 2011].
- DERRIDA, Jaques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris. Galilée. 1996. 144 p.
- DERRIDA, Jacques ; ROUDINESCO, Elisabeth. *De quoi demain... dialogue*. Fayard/Galilée. « Histoire de la pensée ». 316 p.
- DESSONS, Gérard. *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*. Nathan/VUEF. Paris. 2001. 270 p.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Gallimard. 1977. 472 p.
- DUCHET, Claude. *La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de titrologie romanesque*. 1973. Vol 12. N° 12. pp 49-73.
- DUCHET, Claude. *La sociocritique*. Nathan. Paris. 1977.
- DUFIEF, Jean-Pierre. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914. Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*. Bréal. 2001. 207 p.
- DUMORTIER, Jean-Louis. *Lire le récit de fiction : pour étayer un apprentissage : théorique et pratique*. De Boeck-Duculot. Bruxelles.S.A.2001. 483p.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod. France. 1993. 535 p.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Sémiotique du récit*. De Boeck Université. Bruxelles. 2000. 324 p.
- EVRARD, Franck. *La nouvelle*. Paris. Seuil. 1997. 62 p.
- FERENCZI, Sandor. *Le traumatisme*. France. Payot. Coll. Petite Bibliothèque Payot. 2006. 170 p.
- FERRÉ, Gaëlle. *Georges-Elia Sarfati. Éléments d'analyse de discours*. Nathan. Coll. Linguistique 128. N°156. Paris. 1997.
- FREUD, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Essais de psychanalyse. Payot. Coll. Petite bibliothèque Payot. Paris. 1968. (trad. De l'allemand par le Dr. Jankélévitch en 1920). 280 p.
- FREUD, Sigmund. *Le roman familial des névrosés, in, névrose, psychose et perversion*. PUF. 1973.
- FROMILHAGUE, Catherine ; SANCIER-CHATEAU, Anne. *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Nathan Université. Coll. Lettres sup. Paris. 2001. 234 p. [Première édition. Bordas, 1991].

- GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Seuil. 2004. 342 p.
- GENETTE, Gérard. *Figure II*. Seuil. Paris. 1979. 193 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Editions du Seuil. Paris. Coll. Poétique. 1972. 285 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil. Coll. Points Essais. Paris. 1982. 573 p.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil. Coll. « poétique ». 1987. 389 p.
- GEORGES, May. *L'autobiographie*. PUF. Paris. 1979. 231 p.
- GIROUD, Jean-Claude ; PANIER, Louis.. *Analyse sémiotique des textes, Introduction - théorie –Pratique/ Groupe d'entrevernes*. PUL. Lyon. 1979. 208 p.
- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard. 1996. 144 p. [Première édition 1995 à Montréal].
- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Nathan Université. Coll. Lettres sup. Paris. 2000. 210p. [Première édition, Dunod. Paris. 1993].
- Holquist, Michaël. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin. University of Texas Press. 1981. [1929].
- JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française*. V. Leduc ; F. d'Eaubonne ; S. Doubrovsky ; M. Yourcenar. DROZ. Coll. Histoire des idées et critique littéraire. 2000. 488 p.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris. Seuil. 1973. 507 p.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale. I*. 1963. Editions Minuit. [Deuxième édition, 2003].
- JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*. Armand Colin. Coll. Campus lettres. Paris. 2001. 192 p. [Première édition, Sedes, 1997].
- KAUFMANN, Jean-Claude. *L'inversion de soi. Une théorie de l'identité*. Armand Colin. Coll. Individu et société. Paris. 2004. 352 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Editions du Seuil. France. 1974. 633 p.
- KUNDERA, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard. Paris. 1984. 393 p. [réédité, 1990, 476 p.]
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Editions du Seuil. 1966. 923 p.
- LAURU, Didier. *Père-fille*. Editions Albin Michel. 2006. 221 p.
- LE GROUPE Mμ. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*. Editions du Seuil. France. 1990. 399 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Editions du Seuil. Coll. Poétique. 1980. 340 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil. France. 1975. 381 p.
- LIMAT-LETTELIER, Nathalie ; MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *L'intertextualité*. Presses Universitaires de Franche-Comté. 1998. 492 p.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. 1966. Maspéro. 292 p. [réédité chez ENS éditions, 2014].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Analyser les textes de communication*. Nathan/ HER. Paris. 2000. 211 p. [Première édition, Dunod. Paris. 1998].

- MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Hachette. Paris. 1999. [réédité chez Hachette supérieur. France. 2007].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les phrases sans texte*. Armand Colin. Collection U. Paris. 2012. 184 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour les textes littéraires*. Armand Colin. France. 2005. 243 p.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. José-Corti. Tunis. 1963. 360 p. [Deuxième édition, Cérès éditions. 1996].
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Editions NATHAN. France. 1992. 314 p.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Editions Nathan. Paris. 1996. 128 p.
- MITTERAND, Henri. *Le discours du roman*. Presses Universitaires de France. Paris. 1980. 266 p.
- NOËL, Jean Bellemin. *La psychanalyse du texte littéraire*. Nathan Université. Paris. 1996. 127 p.
- OZWALD, Thierry. *La nouvelle*. Hachette supérieur. Paris. 1996. 191 p.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris. Dunod. Coll. Lettres sup. 1996. 186 p. [Deuxième édition, Éditions NATHAN / VUEF. Paris. 2002.]
- PORGE, Erik. *Les noms du père chez Jacques Lacan. Ponctuations et problématiques*. Eres. Coll. Point hors ligne. 2006. 228 p.
- RANK, Otto. *Le mythe de la naissance du héros, suivi de la légende de Lohengrin*. Payot. France. 2000. Coll. Sciences de l'homme. 389 p. [Première édition, Payot. Paris. 1909].
- RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Editions du Seuil. Coll. Écrivains de toujours. Paris. 1973. 188 p.
- RICHER, Charles Robert. *Traité de métapsychique*. Félix Alcan. Paris. 1922. 690 p.
- RICOEUR, Paul. *Histoire et vérité*. Editions du Seuil. Paris. 1955. 416 p. [Deuxième édition 2001].
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris. Seuil. Coll. Points Essais. 2003. 736 p.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris. Seuil. 1990. 424 p.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récits*. Paris. Seuil. 1991. Page 364.
- ROBERT, Marthes. *Roman des origines et origines du roman*. Grasset. Paris. 1972. 365 p.
- TADIÉ, Jean-yves. *Le récit poétique*. Gallimard. Paris, 1994. 206 p. [Première édition P.U.F. 1978].
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil. Paris. 1970. 190 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Editions du Seuil. 1981. 318 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit*. Paris. Seuil. 1980. 192 p.

- UMBERTO, Eco. *Interprétation et surinterprétation, formes sémiotiques*. Presses universitaires de France. 1996. France. 140 p.
- UMBERTO, Eco. *L'œuvre*. Editions du Seuil. Paris. 1965. Pour la traduction française. [1962, Bompiani, Milan].
- UMBERTO, Eco. *Lector in fabula*. Bompiani. Milano. 1979. [trad. Fr. Paris. Grasset. 1985].
- VEYNE, Paul. *Comment écrit-on l'histoire ?* Seuil. Paris. 1996. 438 p. [Première édition, 1971].
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Seuil. Paris. 1983. 307 p.

Ouvrages généraux

- ADAM, Jean-Michel. *Pour lire le poème*. Ed. Duculot / de Boeck. Paris / Bruxelles. 1992.
- AMOSSY, Ruth. *Les jeux de l'allusion littéraire dans « un beau ténébreux » de Julien Gracq*. A la Baconnière. 1980. 198 p.
- AREZKI, Dalila. *Romancières algériennes francophones : langue, culture, identité*. Séguier. Paris. 2005. 169 p.
- ARRIVÉ, Michel. « Pour une théorie des textes poly isotopiques ». in *Langages*. sept. 1973, n°31. Page 54.
- ATKIN, Albert. « Peirce on the Index and Indexical Reference ». *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Indiana University Press. Vol. 41. N° 1. 2005. pp. 161-188.
- AÏT MANSOUR AMROUCHE, Fadhma. *Histoire de ma vie*. Maspero. Paris. 1968. 219 p. [Deuxième édition, La découverte. Paris, 1991.2000].
- BARTHES, Roland; HAMON, Philippe; W. KAYSER; W.C.BOOTH. *Poétique du récit*. Éditions du Seuil. 1977. 180 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *La femme sauvage et la petite-maîtresse ; Le Spleen de Paris*. 1869.
- BEAUD, Michel. *L'art de la thèse : Comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, de magister ou un mémoire de fin de licence*. Casbah Editions. Alger. 1999. 169 p.
- BEN SI AHMED BENCHERIF, Mohamed. *Ahmed Ben Mostapha goumier*. Payot. Paris. 1920. 245 p.
- BENAÏSSA, Slimane. *Les colères du silence*. Plon. 2005. 188 p.
- BENARAB, Abdelkader. *La voix de l'exil. L'Harmattan*. 1994. Paris. 236 p.
- BENCHERIF, Mohamed Ben Si Ahmed. *Ahmed Ben Mostapha goumier*. Payot. Paris. 1920. 245 p.
- BERGEZ, Daniel ; BARBÉRIS, Pierre ; DE BIASI, Pierre-Marc. *Les méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Armand Colin. Paris. 2005. 217 p.
- BERTHELOT, Francis. *Parole et dialogue dans le roman*. Editions Nathan/ HER, 2001. Paris. 245 p.
- BONN, Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*. Actes de colloque. Editions l'Harmattan. Paris. 2004. 334 p.

- BORGES, Jorge Luis. *La bibliothèque de Babel*. In Fictions. Folio.2004.
- BOUVET, Rachel . *Pays de sable : essai sur l'imaginaire du désert*. XYZ éditeur. 2006. 204 p.
- BOYER DE LA TOUR, Pierre. *Le drame français*. Paris. Au fil d'Ariane. 1963
- BRAHIMI, Denise. *Un siècle de nouvelles franco-maghrébines*. Minerve. Paris.1992. 235 p.
- BUFFAR-MORET, Brigitte. *Introduction à la stylistique*. Armand Colin. Coll. 128. France. 2009. 126 p.
- CALVET, Louis-Jean. *La tradition orale*. Presses universitaires de France .Paris. Coll. Que sais-je ? 1984. 127 p.
- CAMILLERI, Carmel ; KASTERSZTEIN, Joseph. *Stratégies identitaires*. PUF. 1999. 240 p.
- CANDAU, Joël. *Mémoire et identité 1*.PUF. Paris. 1998. 232 p.
- CELERIER, Marie-Claire. *Repenser la cure psychanalytique*. Dunod. 2002. 178 p.
- CÉSAIRE. Aimé. *Nègre je suis, nègre je resterai*. Entretiens avec Françoise Vergès. Editions Albin Michel, SA. 2005. 148 p.
- CHABROL, Henri ; CALLAHAN, Stacey. *Les mécanismes adaptés et inadaptés de défense*. 2004. pp 11-53.
- CHALLE, Maurice. *Notre révolte*. Presses de la cité. France. 1968. 444 p.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. *Nomade j'étais. Les années africaines*. Le livre de Poche. France. 672 p.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. *Un désir d'Orient. La jeunesse d'Isabelle Eberhardt*. Editions Grasset. France. 1995. 538 p.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane. *Ecritures algériennes. La règle du genre*. L'Harmattan. Paris. 2012. 132 p.
- CIXOUS, Hélène. *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*. Galilée. Paris. 2000. 176 p.
- COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris. Flammarion. 1966. 231 p.
- COMBE, Dominique. « Autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondances ». Les genres littéraires. Hachette. 1992. 175 p.
- COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Seuil. 1979. 407 p.
- DE BIEZENBOS, De Lia Van. *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam/Atlanta GA. Rodopi. 1995. 214 p.
- DE CERTEAU, Michel. *Écriture de l'histoire*. Paris. Gallimard. 2002.523 p.
- DE CERTEAU, Michel. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris. Seuil. 1994. 278 p.
- DE CERTEAU, Michel. « Histoire et structure : débat entre Michel de Certeau, Pierre Nora et Raoul Gigardet ». Recherches et Débats. N° 68. Desclée de brouwer. 1970.
- DEJEUX, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française*. PUF. Coll. *Que sais je*. Paris. 1992. 128 p.

- DELACOUR, Marie-Odile ; HULEU, Jean-Réné. *Le voyage soufi d'Isabelle Eberhardt*. Joëlle Losfeld. 2008. 264 p.
- DELACOUR, Marie-Odile ; HULEU, Jean-Réné. *Sables ; Le roman de la vie d'Isabelle Eberhardt*. Éditions Liana Levi. 1986. 306 p.
- DELAUME, Chloé. *La règle du jeu*. PUF. France 2010. 95 p.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les exilés du langage*. Un siècle d'écrivains venus d'ailleurs (1919- 2000). PULIM. Coll. Francophonies. Limoges. 2005. 262 p.
- DELPARD, Raphaël. *L'histoire des pieds- noirs d'Algérie.1830-1962*. Lafon Michel. Paris. 2002. 306 p.
- DEMANZE, Laurent. « Le récit de filiation aujourd'hui ». Écritures contemporaines, dans *Encres Orphelines* . Editions José Corti. Paris. 2008. 416 p.
- DEPONT, Octave ; COPPOLANI, Xavier. *Les confréries religieuses musulmanes*. Alger. 1897. 576 p. [Deuxième édition,1987].
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Seuil. 1972. [Cf. J-M Shaeffer “Note sur la préface philosophique », Poétique 69. 1987].
- DIB, Mohammed. *L'Arbre à dire, nouvelles*. Essai. Albin Michel. 1998. 210 p.
- DIB, Mohammed. *La Grande maison*. Seuil .1956. 190 p.
- DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*. PUF. Paris. 1981. 286 p.
- DJEBAR, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Albin Michel. France.2002. 249 p. [Première édition LGF, 1980].
- DJEBAR, Assia. *La soif*. Editions René Julliard. France. 1957. 165 p.
- DOMERGUE. B. *La réincarnation et divinisation de l'homme dans les religions : approche phénoménologique et théologique*. Grigorian and Biblical Press. 1997. Rome. 300 p.
- DUGAST-PORTES, Francine. *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Nathan/ HER. Paris.2001.244 p.
- DUMORTIER, Jean-Louis. *Lire le récit de fiction*. Editions De Boek Duculot. Bruxelles. 2001. 496 p.
- EBERHARDT, Isabelle. *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Édités /arrangés par Victor Barrucand. 1921.
- EBERHARDT, Isabelle. *Écrits intimes. Lettres aux trois hommes les plus aimés*, annotés et présentés par Marie-Odile Delacour et Jean René-Huleu. Petite bibliothèque Payot. 1991. Page 115.
- EBERHARDT, Isabelle. *Notes de route. Maroc-Algérie-Tunisie*. Textes réunis par Victor Barrucand. Ed. Librairie Charpentier et Fasquelle. 1908. 354 p.
- ESTÈS, Klarissa Pinkola. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* .Grasset. France. 1996. 487 p.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris. François Maspero. 1968. 313p.
- FENNICHE-FAKHFAKH, Amel. *Fawzia Zouari. L'écriture de l'exil*. L'Harmattan. Paris.2010. 190 p.
- FERAOUN, Mouloud. *Le fils du pauvre*. Le Puy. 1950. 206 p.
- FONTAINE, David. *La poétique, introduction à la théorie générale des formes*

- littéraires*. Nathan/VUEF. Paris. 2002. 126 p.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Flammarion. 1977. 505 p.
 - FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard. Paris. 1975. 328 p.
 - FROMILHAGUE, Catherine; SANCIER, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Bordas. Paris. 1991. 174 p.
 - GAY-GROSIER, Raymond ; LEVI-VALENSI, Jacqueline. *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte*. Actes du Colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Coll. Cahiers Albert Camus. Gallimard. N.R.F. 1982. 392 p.
 - GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil. Coll. « Poétiques ». Paris. 1982. 467 p.
 - GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Gallimard. Coll. Folio essais. Paris. 1997. 839 p.
 - GOUVARD, Jean-Michel. *L'analyse de la poésie*. PUF. Coll. Que sais-je ? Paris. 2001. 127 p.
 - GUÉNON, René. *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*. Editions traditionnelles. Canada. 1971. 127 p.
 - HANANIA, Cécile. *Roland Barthes et l'étymologie*. European Interuniversity Press. Peter Lang. Bruxelles. 2010. 236 p.
 - HENRI, Victor. *Le langage martien. Étude analytique de la genèse d'une langue dans un cas de glossolie somnambulique*. Maisonneuve. Paris. 1901. 184 p.
 - HUUGHE, Laurence. *Écrit sous le voile : Romancières algériennes francophones, écriture et identité* (essai). Editions Publisud. Paris, 2001. 181p.
 - JACCOMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*. Librairie Droz. France. 1993. 327 p.
 - JEFFERSON, Ann. *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory*. Cambridge University Press. New York. 2004. 214 p.
 - KATEB, Yacine. *Nedjma*. Seuil. Paris. 1956. 256 p. [Deuxième édition .Coll. « Points ». 1981. 1996].
 - KHADDA, Najet. *Mohamed Dib, Cette intempestive voix recluse*. Edisud. Aix-en-Provence. 2003. 208 p.
 - KHATIBI, Abdelkebir. *Amour Bilingue*. Fata Morgana. Saint-Clément-la-rivière. 1983. 130 p.
 - KHATIBI, Abdelkebir. *La violence du texte. Etudes sur la littérature marocaine de langue française*. Lettre-préface dans Marc Gontard. L'Harmattan. Paris. 1981. 192 p.
 - KIAN, Soheila. *Écritures et transgressions d'Assia Djebbar et Leïla Sebbar. Les traversées des frontières*. L'Harmattan. Paris. 2009. 180 p.
 - KOKELBERG, Jean. *Les techniques de style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*. Editions Nathan. Coll. Fac. Lettres. 2001. 128 p.
 - KOUADRI MOSTEFAOUI, Bouali. *Lectures de Assia Djebbar. L'amour, la fantasia, Ombre sultane, La femme sans sépulture*. L'Harmattan. 2011. Paris. 258 p.

- *La gestion du trait de côte*. France. Ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable et de la mer. Editions Quae. 2010.
- LALAGIANNI, Vassiliki (dir.). *Femmes écrivains en Méditerranée*. Paris. L'Harmattan-Publisud, 1999. 200 p.
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur, immigration et identité*. L'harmattan. France.1993. 239 p.
- LAURU, Didier. *Père/fille*. Albin Michel. 2006.
- LAZARUS, Richard; FOLKMANN, Susan. *Stress, appraisal and coping*. Springer. New York.1984. Disponible en ligne sur google livres.
- LE BRIS, Michel (dir) ; ROUAUD Jean (dir). *Je est un autre. Pour une identité-monde*. Gallimard. France. 2010. 224 p.
- LE SAINT CORAN. Disponible en ligne sur <http://www.centreislamique.be/coran>
- LECARME, Jacques. *L'autobiographie*. Armand Colin. PUF. Coll. U Série Lettres Paris. 1997. 313 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour les textes littéraires*. Armand Colin. France. 2005. 243 p.
- MAMMERI, Mouloud. *La Colline oubliée*. Plon. Paris.1952.
- MAROUF, Nadir ; DJAOUTI, F. (Ed.). *Espaces maghrébins: pratiques et enjeux*. Alger, ENAG/URASC. VIROLLE-SOUIBES, Marie (Ed.).Algérie. 1989. 322 p.
- MAY, George. *L'autobiographie*. PUF. France. 1979. 231 p.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*. France. Editions NATHAN. 1993.313 p.[première édition Nathan. 1992].
- Ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable et de la mer. *La gestion du trait de côte*. France. Editions Quae. 2010. Page 67. 290 p.
- MIRAUX, Jean Philippe. *Le personnage du roman. Genèse. Continuité. Rupture*. Nathan. Paris. 1997. 128 p.
- MOESCHLER, Jacques. *Dire et contredire: pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation* . Vol 2. Peter Lang. Berne. 1982. 220 p.
- MOSCOVICI, Serge. (Sous le dir. De). *Introduction à la psychologie sociale*. Tome I. Les phénomènes de base. Coll. « Les sciences sociales contemporaines ». Paris. Librairie Larousse.1972. 325 p.
- NADJIB, Redouane. (dir.). *Diversité littéraire en Algérie*. L'Harmattan. Coll. Autour des textes Maghrébins. Paris. 2010. 302 p.
- NOIRAY, Jacques. *La Maghreb. Littérature francophone*. BENLIN. Coll. Lettres Belin . SUP. 2000. 190 p.
- OUSSEDIK. Tahar. *Des héroïnes algériennes dans l'histoire*. Editions Dar El Ijtihad. Algérie. 1992. 143 p.
- PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Nathan Université. France. 2002. 186 p. [Première édition Dunod. 1996].
- PINKOLA ÉSTÈS, Clarissa. *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. Editions France Loisirs. France.2000. 487 p.

- PORGE, Erik. *Les noms du père chez Jacques Lacan. Ponctuations et problématiques*. Eres. Coll. Point hors ligne. 2006. 228 p.
- PUZIN, Claude. *Le roman et la nouvelle*. Editions Fernand Nathan . France. 1983. 126 p.
- R. ERNSTPETER « proper name in the text with the authorial signature » in *The Female Autograph*. Ed. D.C. Stanton et J. Parisier Plottel. New York. New Library Forum.1984.
- RAZAVET, Jean Claude. *De Freud à Lacan. Du roc de la castration au roc de la structure. De Boeck Université 2002*. Coll. Oxalis. France. 2002. 264 p. [première édition, 2000].
- REZZOUG, Simone. *Isabelle Eberhardt*. Office des publications universitaires. Alger. 1983. 118 p.
- RICHET, Charles Robert. *Traité de métapsychique*. Félix Alcan. Paris. 1922. 750 p. [Deuxième édition, ReInk Books. Inde. 2015].
- RIERA, Brigitte. *Journaliers d'Isabelle Eberhardt*. Paris. L'Harmattan. 2008. Page 214.
- ROSTAGNY, Jean-Réné. *La grande honte, Algérie : 1954-1962*. Ed. De ta Tour Saint Jean. 1967.
- ROUSTANG, François. *Elle ne lâche plus*. Editions de Minuit. 1980. 221 p.
- SABRI, Noureddine. *La Kahéna : un mythe à l'image du Maghreb*. L'Harmattan. Coll. "Critiques littéraires". France. 2012. 272 p
- SAMAKÉ, Adama. *Regards croisés sur les écoles de sociocritique : de la socialité et du renouveau de la sociocritique*. Editions Publibook. France. 2015. 224 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité, mémoire de la littérature*. Armand Colin. 2005. 128 p.
- SARFATI, George-Elia. *Éléments d'analyse de discours*. Nathan. Paris. 1997. 126 p.
- SBOUAÏ, Taïeb. *La femme sauvage de Kateb Yacine : essai de lecture active suivi d'inédits* . Éditions Arcantère. 1985.
- SCHELLES-MILLIE, Jeanne ; BOUKHARI, Khelifa. *Les quatrains de Mejdoub le sarcastique, Poète maghrébin du XVI^e siècle*. Paris. Maisonneuve & Larose, 1966.
- SCHAPIRA, Charlotte. *La maxime et le discours d'autorité*. Editions SEDES. 1997. 176 p.
- SCHYNS, Désirée. *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie. Dans la fiction algérienne francophone*. Paris. L'Harmattan. 2012. 360 p.
- SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre ; romancières francophones du Maghreb*. L'Harmattan. Paris. 1997. 238 p.
- SEGINGER, Gisèle ; PRZYCHODNIAK, Zbigniew. *Fiction et histoire*. Textes réunis Presses Universitaires de Strasbourg. 2011. 304 p.
- SERGE, André. *L'écriture commence où finit la psychanalyse* . Editions Le Bord de L'eau. Coll. La Muette. France .2015. 95 p.
- SIMON, Jean Yves. *Le ravin de la femme sauvage*. La Compagnie Littéraire-Brédys .2005.
- STEINBECK, John. *La Perle*. Gallimard. Coll. Folio plus. France. 1998.179 p.

- TENKOUL, Abderrahman (dir.). *Écritures maghrébines, lectures croisées*. Afrique-Orient. Casablanca. 1991. 149 p.
- TENNE, Claude. *Mais le diable marche avec nous*. La table ronde. 1986. 253 p.
- THÉVENARD, Thérèse. « Qu'est ce que devenir femme ? Etapes et arrêts éventuels dans ce devenir ». Mensuel 46. 2009. pp 57-69.
- TISSERON, Serge. *La résilience*. PUF. Paris. 2007. 126 p.
- TISSET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*. SEDES/HER. 2000.191 p.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre. *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*. José Corti. Paris. 1985. 318 p.
- ZOUARI, Fawzia. *Pour en finir avec shahrazad*. Éditions Edisud. Coll. Enjeux. France. 2012. 137 p.

Articles et revues universitaires

- « La stratégie de la forme ». JENNY, Laurent. *Poétique* N°27. 1976. pp. 257-281.
- « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar» dans Alfred Hornung et Ernestpeter RUH (dir.), *Postcolonialisme et Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel maximin*. Atlanta, Georgia, 1998. pp 161-177. [Première publication Stress, appraisal and coping, New York, Springer. 1984].
- « Peirce on the Index and Indexical Reference ». ATKIN, Albert. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*. Indiana University Press. Vol 41. N° 1. 2005. pp. 161-188.
- « Postcolonialisme et Autobiographie». Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximim. Actes du colloque tenu à Amsterdam/Atlanta. 1998.
- « Représenter l'Histoire coloniale forclosée ». LARONDE, Michel. *International Journal of Francophone Studies*. Vol 10. N° 1-2. 2007. pp 139-155.
- « "Effets d'Histoire": Représenter l'Histoire coloniale forclosée ». LARONDE, Michel. *International Journal of Francophone Studies*. Vol 10. N° 1-2. 2007.
- « À la tête d'une grande zaouïa en 1897, Lalla Zineb, l'insoumise ». EL HASSANI. Mohamed Kacimi. *Le journal citoyen Le Provincial*. Avril 2013. Disponible en ligne :
- « Aspects de l'interprétation ». Collectif. Centre de recherche texte /Histoire ; actes du séminaire du centre de recherche. Université de Cergy-Pontoise. 1994. 135 p.
- « Autobiographie et réflexivité », centre de recherche textes et francophonies, textes réunis et présentés par Muriel MOLINIE et Marie-France. Université de Cergy-Pontoise. BISHOP.2006. 162 p.
- « Comment repérer et définir le topos ? ». WEIL, Michèle. *Tropiques, études satoriennes*. 1990. pp 132- 134.
- « D'une guerre à l'autre en Algérie – 1954/1962. Guerres en miroir ? ». CHAULET ACHOUR, Christiane. Actes de colloque international IMA/BNF/Paris III. Editions Catherine Brun. Presses Sorbonne Nouvelle. 2012.
- « Essai d'une classification des phénomènes de glossolalie ». LOMBARD, Emile. « Archives de psychologie ». Tome VII. Genève. 1907, pp. 1-51.
- « *Expressions maghrébines* » revue de la coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines CICLIM. Vol.1, n°2, hiver 2002. Numéro spécial

- Azouz Begag de A à Z .Editions de tell. pp 215- 220 .
- « Folklore, Performance and Communication ». AMOS, Ben Dan ; GOLDSTEIN, Kenneth. La Hague. Mouton. 1975. pp. 11-74. *in* Folklore and communication at Folklore Society Annual Meeting. Atlanta. Georgia.
 - « Glossolalies : vestiges d'une oralité première ». DENIS, Jean-Pierre. Études littéraires. Vol.22. N°2. Canada.1989. pp. 99-108.
 - « Intertexte et autotexte ». DÄLLENBACH, Lucien. Poétique N° 27.1976. pp 282-296.
 - « Jacques Poulin : de la douceur à la mort ». F. RICARD. Liberté. Vol 16. N° 54. 1974. pp 97-105.
 - « Jeunesse, médias et lien social », Centre de recherche textes et francophonies. Textes réunis et présentés par Isabelle Boyer et Béatrice Turpin. Université de Cergy-Pontoise 2008. 160 p.
 - « L'argumentation : explication ou séduction ». GRIZE, Jean Blaise. Linguistique et sémiologie : L'argumentation. P.U.L.1981. pp 29-41.
 - « L'art de l'ellipse dans quelques courts récits de Leïla Sebbar ». BRAHIMI, Denise. Dans *Leïla Sebbar*. Michel Laronde (dir.). L'Harmattan. Paris. 2003. pp 173-186.
 - « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé ». BLOCH, Marc. In : Annales : Histoire, Sciences sociales. 55° année. N° 4. 2000. pp 731-747.
 - « L'écriture et la révolte ». LE SIDANIER, Jean-Marie. Entretien, in «Europe». Revue littéraire mensuelle. Europe n° 614-615. 1980. pp. 185-192.
 - « L'écriture-femme ». DIDIER, Béatrice. PUF. 1981. Vol 5. N° 1. pp 17-18.
 - « La langue de Leïla Sebbar », propos recueillis par BOURGEOIS Nelly. Librairie Dédale, France et Algérie, Mémoires Croisées. Citrouille, Revue des Librairies Sorcières. N° 34. Grenoble. 2003. pp. 35-38.
 - « La question de l'interprétation dans la psychanalyse textuelle ». MIGEOT, François. *in* interprétation, évaluation, Annales littéraires. Université de Besançon. Vol582, Les Belles-lettres. 1995. pp. 17-18.
 - « La sémantique des noms propres. Remarques sur la notion de désignateur rigide ». RECANATI, François. Langue française. N°57. 1983. pp 106-118.
 - « *La stratégie de la forme* » JENNY, Laurent. Poétique, n°27. 1976. pp 257- 281.
 - « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ».COLLOT, Michel. In: Littérature, n°58. 1985. Le savoir de l'écrit. pp. 75-90.
 - « Langues et utopies I : remarques générales ». GUILLEUX, Nicole. Kentron. Presses universitaires de Caen. N° 26. 2010. pp 119-146.
 - -« Latitudes, espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe », Centre de recherche textes et francophonies. Textes réunis et présentés par Jérôme Ceccon et Molly Lynch. Université de Cergy-Pontoise .2008. Encrage. Diffusion Belles Lettre. 216 p.
 - « Le don de shéhrazad, la mémoire des milles et une nuits dans la littérature contemporaine », Centre de recherche texte et francophonies. Textes réunis et présentés par Cyrille François. Université de Cergy-Pontoise .2008. 216 p.

- « Le mythe de la femme sauvage Autour du livre de Clarissa Pinkola Estés : *Femmes qui courent avec les loups* ». PELEN, Jean-noël. Rives Méditerranéennes. 2006. pp 35-49.
- « Le nom, cet inconnu et une inconnue ». GOBERT, Michelle. Le Corps écrit N°8.1983. pp 49-58.
- « Le titre est-il un désignateur rigide ? ». PEÑALVER VICEA, Maribel. Congrès international des études françaises. La Rioja encrucjada de caminos. 11eme colloque de la APFFUE. Etudes françaises et francophone. Université de la Rioja. 2003. pp 250-259.
- « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé ». RICOEUR. Paul. *In: Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Vol 55. N°4. 2000. pp. 731-747
- « Leila SEBBAR ou l'exil productif ». HUGON, Monique. Notre librairie n°84.1986. pp 32-37.
- « Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes, style et genèse ». HERSCHBERG PIERROT, Anne. Genesis, manuscrits, recherche, invention. N° 19. Paris. 2002. pp 191-215.
- « Les textes types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue ». ADAM, Jean-Michel. Sous la direction de Henri Mitterand. Armand Colin. 2008. 223 p.
- « Littérature et sciences humaines », centre de recherche texte / Histoire. Université de Cergy-Pontoise .2001. 297 p.
- « Mémoire individuelle et mémoire collective dans le journal intime ». BRODZIAK, Sylvie. Mémoire, mémoires. Sous le dir. De Romuald Fonkoua. pp 63-79.
- « Mémoire, mémoires », centre de recherche, texte/Histoire. Textes réunis et présentés par Fonkoua, Romuald. Université de Cergy-Pontoise .Janvier 1999. 174 p.
- « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire ». DOSSE, Françoise. Vingtième siècle. Revue d'histoire. N°78. 2003. Sciences Po University Press. pp. 145-156.
- « Objectif : thèse ». Centre de recherche texte/ histoire. Coordination : Gabrielle Said. Université de Cergy-Pontoise .2005. 251 p.
- « Paroles tenues à distance ». AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. in : B. Conein et Alii. Matérialités discursives. Presses Universitaires de Lille. 1981. pp 127-142.
- « Qu'est ce que devenir femme ? Etapes et arrêts éventuels dans ce devenir ». THEVENARD, Thérèse. Mensuel 46. 2009. pp 57-69.
- « Quelques aspects lexicaux et syntaxiques de l'oralité et de l'oral dans le texte littéraire d'Afrique francophone ». EBONGUE, Augustin Emmanuel. Synergies Mexique. N°3. 2013. pp. 159-177.
- « Référence et post-modernité : Jacques Poulin », SAMOYAUULT, Tiphaine. *In littérature*. N° 113. 1999. La littérature, au Québec. pp. 115- 123.
- « Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine ». Centre de recherche texte/Histoire. Textes réunis et présentés par Haillet, Pierre Patrick et Karmaoui, Ghazi. Université de Cergy-Pontoise .2005. 242 p.
- « Remémoration, répétition et perlaboration ». SIGMUND, Freud. Œuvres complètes, Psychanalyse, XII. 1913 -1914. Paris. PUF. 2005. pp. 185-196

- « Roman algérien et quête d'identité : l'écriture délire de Kateb Yacine et Nabile Farès. Antoine ». RAYBAUD, Antoine. La revue « Europe ». N° 19.1980. pp 887-897.
- « Terrorisme, théorie ». RICARDOU, Jean. (dir). Dans *Robbe-Grillet : Analyse, théorie*. Vol.1. Union Générale d'éditions. Paris. 1976. pp 10-33.
- «Algérie : Nouvelles écritures ». Sous la direction de Charles Bonn ; Nadjib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt. Etudes littéraires maghrébines. N° 15 .Actes du colloque de Toronto. L'Harmattan. France. 2002. 268 p.
- «Filiations littéraires». VIART, Dominique. in *Écritures contemporaines n°2. État du roman contemporain*. Minard-Lettres modernes. Paris-Caen. 1999. pp 115- 141.
- «Folklore, Performance and Communication ». AMOS, Dan-Ben; GOLDSTEIN, Kenneth. In *Folklore Society Annual Meeting*. Atlanta. Georgia. La Hague. Mouton.1975. pp. 11-74.
- «Intertexte et autotexte ». DÄLLENBACH, Lucien. *Poétique n°27*. Paris. 1976. pp. 282-296.
- «Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?». CUILLERAI, Marie. *Acta Fabula*. Vol 11. N° 1. 2010. [1ère parution dans *Revue Internationale des Livres et des Idées*, N° 14. 2009].
- «*Littératures des Immigrations. Exils croisés.* ». Sous la direction de Charles Bonn. Etudes littéraires maghrébines N° 8 : France. L'Harmattan. 1995. 192 p.
- «Problématique de l'isotopie». KERBAT- ORECCHIONI, Catherine. in *Linguistique et sémiologie I*. N° 1. 1976. pp 11-33.
- «Variations autour d'un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt ». BOUVET, Rachel. *Figura/ centre de recherche le texte et l'imagina*. Vol 7. 2002. pp. 105-118.
- « La trace de l'intertexte ». RIFFATERRE, Michael. In *La Pensée*. N°215. Paris. 1980. pp 4-18.
- “When peoples meet, A Study in Race and Culture Contacts”. LOCKE, Alain Leroy. Edité par A. L et Bernard.J. Stern. New York. Progressive Education Association. 1942. pp 12-54.
- « Elles ne reviendront pas de sitôt » entretien avec Leila Sebbar. Hors série N°13. *Diversité.Ville école intégration*.2011.

Sittographie

- « Comment repérer et définir le topos? ».WEIL, Michèle. Dans *La Naissance du roman en France. « Topique romanesque de L ' Astrée à Justine », Nicole Boursier et David Trott (dir.)*, actes du Ile colloque de la SATOR. Paris/Seattle/Tübingen. 1990. pp. 123- 137.Disponible en ligne sur : [http://www.satorbase.org/Docs/Comment%20reperer%20et%20definir%20le%20topos%20\(Michele%20Weil\).pdf](http://www.satorbase.org/Docs/Comment%20reperer%20et%20definir%20le%20topos%20(Michele%20Weil).pdf)
Date de consultation : juin 2016
- « Topos, répétition et référence».DUBOST, Jean-Pierre. Dans *Topiques, études Satoriennes. Réfléchir le topos narratif*. Vol2. 2016. Disponible en ligne sur :

http://www.fabula.org/actualites/topiques-n-2-reflechir-le-topos-narratif_75311.php

Date de consultation : Mai 2016.

- « L'écriture finit où commence la psychanalyse ». ANDRÉ, Serge. Postface du texte Flac publié aux éditions QUE. Disponible en ligne sur : <http://www.litt-and-co.org/compagnie/POSTFACE.pdf>
Date de consultation : Septembre 2016.
- « À la tête d'une grande zaouïa en 1897, Lalla Zineb, l'insoumise ». KACIMI EL HASSANI, Mohamed. Le journal citoyen Le Provincial. Mars 2015. Page 14- 15. Disponible en ligne sur : <http://mouradpreure.unblog.fr/2013/04/25/a-la-tete-dune-grande-zaouia-en-1897-lalla-zineb-l%E2%80%99insoumise/>
Date de consultation : Septembre 2014/ Février 2016.
- « Analyse linguistique du discours de presse écrite », Les embrayeurs. Mon Portfolio. Article paru dans Mémoires. 2013. Disponible sur <http://celinetabou.wordpress.com/2013/02/23/2-les-embrayeurs/>
Date de consultation : décembre 2014.
- « Comment se penser femme ? Au-delà de la migration l'écriture comme remède à l'exil ». Interview avec Leïla Sebbar réalisé par Anaïs Petit et Julie Bordas. Dans « Une odyssée moderne : mémoire et devenir de femmes migrantes ». 2014. <http://ec.europa.eu/programmes/proxy/alfresco-webscripts/api/node/content/workspace/SpacesStore/9f10698b-b5b6-4b03-a50f-1a30bd761785/Collective-project.pdf>
Date de consultation : Novembre 2015.
- « D'une guerre à l'autre en Algérie 1954/1962. Guerres en miroir ? Anouar Benmalek, Salima Ghezali et Aïssa Khelladi ». CHAULET ACHOUR, Christiane. Colloque international IMA/BNF/Paris III, Catherine Brun (coord.), « La guerre d'Algérie : une guerre comme les autres ? », 6 et 7 décembre 2012. Disponible en ligne sur <http://christianeachour.net/>
Date de consultation : juillet/ août 2015.
- « France- Algérie, mémoires croisées ». Entretien avec Leïla Sebbar Dossier du numéro de Citrouille paru en mars 2003. Disponible en ligne sur <http://www.citrouille.net/algerie/Sebbar.htm>
Date de consultation : mai/juin 2013.
- « Freud, lecteur et interprète de Goethe ». SCHNEIDER, Monique. Dans Revue germanique internationale. N° 12. 1999. pp 243-256. Disponible en ligne sur : <http://rgi.revues.org/758>
Date de consultation : octobre/novembre 2016.
- « Isabelle Eberhardt lance les femmes dans l'aventure ». LA TRIBUNE DE GENEVE. 2009. Page 31. Disponible en ligne sur <http://www.unige.ch/presse/static/ideesgenie/PDF15EBERHARDT.pdf>
Date de consultation : avril 2013.
- « Je ne parle pas la langue de mon père ». Interview de Leïla Sebbar avec Catherine Dana, Revue : CONFLUENCES Méditerranée. N° 45 Printemps 2003. p 183. Disponible en ligne sur : http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/9_45_17.pdf

- Date de consultation : Mars/avril 2014.
- « Je ne parles pas la langue de mon père ». Entretien de Leïla Sebbar avec Taïba Tervonen. Revu numérique Africultures. 2003. Disponible en ligne sur <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2817>
- Date de consultation : septembre 2015
- « La pensée de midi et « l'algérianité » de Camus ». MASSOUTRE, Guylaine. Le Devoir, libre de penser. 2014. Disponible en ligne sur <http://www.ledevoir.com/culture/livres/397453/la-pensee-de-midi-et-l-algerianite-de-camus>
- Date de consultation : décembre 2014.
- « La poétique du trauma chez Leila Sebbar ». SUBHA, Xavier. Revue TRANS n° 17. 2010. Disponible en ligne sur : www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_xavier%20.htm
- Date de consultation : janvier /février 2013.
- « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ». COLLOT, Michel. Revue Persée n°58. 1985. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1985_num_58_2_1390
- Date de consultation : mai/juin 2015.
- « Langues et utopies I : remarques générales », GUILLEUX Nicole. Université de Caen Basse Normandie. Disponible en ligne sur : <https://www.unicaen.fr/puc/images/k2607guilleux1.pdf>
- Date de consultation : octobre/novembre 2016.
- « Le récit de filiation aujourd'hui ». DEMANZE, Laurent. Écritures contemporaines. Atelier de recherche sur la littérature actuelle. 2012. Disponible en ligne sur <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>
- Date de consultation : Avril / mai 2016.
- « Le rythme de la prose ». BORDAS, Eric. Revue SEMEN, revue de sémiolinguistique des textes et discours. N°16. 2003. Disponible en ligne sur : <https://semen.revues.org/2660>
- Date de consultation : juin/juillet 2016.
- « Le texte clos ». KRISTEVA, Julia. In: Langages, 3^e année, n°12, 1968. Linguistique et littérature. pp. 103-125. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2356
- Date de consultation : janvier/ février 2016.
- « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ? ».CUILLERAI, Marie. *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, « Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha », Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5451.php>
- Date de consultation : novembre 2016.
- « L'effet de réel ». BARTHES, Roland. In : Communications. 11, 1968. pp. 84-89. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158
- Date de consultation : Mars/avril 2016.

- « Leïla Sebbar : l'arabe comme un chant secret ». BRAHIMI, Denise. 2008. Article en ligne sur: http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/denise_brahimi.htm
Date de consultation : janvier/février 2013.
- « Leïla Sebbar, des prémisses à la quête de soi » SCHNEIDER, Ann. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. Vol 57. N°1. 2005. pp 403-423. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2005_num_57_1_1589
Date de consultation : novembre/ décembre 2014.
- « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre ». CHAULET ACHOUR, Christiane. Colloque sur Université d'Angers, Maison de la Recherche et Archives du féminisme « les féminismes de la seconde vague de France ». N° 227. Presses Universitaires de Rennes. 2010. Disponible en ligne sur : http://christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0227.pdf
Date de consultation : Novembre /décembre 2012
- « Leïla Sebbar. "La robe interdite ". L'arabe classique comme langue sacrée et langue interdite ». GEYSS, Roswitha . Disponible en ligne sur le site officiel de Leïla Sebbar : http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/recherche/roswitha_geyss3.htm
- « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». KAREEN, Martel. Vol 33. N°1. 2005. pp 93-102. Disponible en ligne sur <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012270ar.html>
Date de consultation : mai/juin 2016.
- « Les parenthèses comme « forme » graphique du rythme. Successivité et enchâssement : deux chorégraphies graphico-rythmique de la phrase ». PÉTILLON, Sabine. Revue Semen. N°16. 2003. Disponible en ligne sur <http://semen.revues.org/document2669.html>
Date de consultation : février 2017.
- « Mon écriture est un travail de mémoire à partir des silences ». Interview de Leïla Sebbar avec la librairie L'Herbe Rouge, Paris 14. Disponible en ligne sur : ibrairies-sorcieres.blogspot.com
Date de consultation : septembre/octobre 2015.
- « Poétique de la prose. Nouvelles recherches sur le récit ». TODOROV, Tzvetan. Seuil. 1980. 192 p. Disponible en ligne sur : http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm
Date de consultation : mai/juin 2014 ; Février /mars 2017.
- « Pour un statut sémiologique du personnage ». HAMON, Philippe. In Littérature. N°6. 1972. pp 86- 110. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.pdf
Date de consultation : Juin /juillet 2014 ; Décembre 2016.
- « *Précis de sémantique française* ». ULLMANN, Stephen ; PIGNON, Jacques. Compte rendu. 2e éd. In. Cahiers de civilisation médiévale. 5e année. N°17. 1962. pp. 93-94 [première édition. Berne. 1952]. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1962_num_5_17_1220_t1_0093_0000_2
Date de consultation : janvier 2015

- « Préface, à la journée des préfaces ». WOLFGANG, Leiner. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1990. N° 42. pp 111- 119. Disponible en ligne sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1732
Date de consultation : décembre 2011
- « Quelques aspects lexicaux et syntaxiques de l'oralité et de l'oral dans le texte littéraire d'Afrique francophone ». EBONGUE, Augustin Emmanuel. Synergies Mexique. N°3. 2013. pp 159-177. Disponible en ligne sur : <http://gerflint.fr/Base/Mexique3/Ebongue.pdf>
Date de consultation : juin/juillet 2016.
- BONN, Charles ; REDOUANE, Nadjib. *Algérie : nouvelles écritures*. Colloque international de l'université de York. Etudes littéraires maghrébines N°15. L'Harmattan. 2001. Disponible en ligne sur : [file:///C:/Users/hp/Downloads/9782296274655_extrait%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/hp/Downloads/9782296274655_extrait%20(3).pdf)
Date de consultation : janvier/février 2015.
- Conférence de Jakobson intitulée « Linguistique et poétique » (Closing statements : linguistics and poetics). Université d'Indiana. 1958. USA. Disponible en ligne sur : <http://varenne.tc.columbia.edu/bib/texts/jakbsromn600constat.pdf>
Date de consultation : Décembre 2015
- Interview avec Leïla Sebbar. GEYSS, Roswitha. Paris .mai 2005. Disponible sur le site officiel de Leïla Sebbar : http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/
Date de consultation : mars/avril 2013.
- Interview de Gabrielle Rolin. A. DJEBAR. Dans Jeune Afrique. 1962. N°87. www.christianeachour.net/
Date de consultation : septembre/octobre 2016

Thèses, dictionnaires et encyclopédies

- Dictionnaire numérique *Larousse*. Disponible en ligne sur : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/cantil%C3%A8ne/166595>
Date de consultation Mai : 2014
- Dictionnaire numérique *Les sceptiques du Québec*. Disponible en ligne sur : <http://www.sceptiques.qc.ca/dictionnaire/glossol.html>
Date de consultation : octobre 2016.
- Dictionnaire universel. Antoine Furetière., 1690.
- Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation. CHEBEL, Malek. Editions Albin Michel. Coll. Spiritualités vivantes. Paris. 1995. 384 pages.
- Dictionnaire Vocabulaire de la psychanalyse. J. Laplace et J.B. Pontalis. PUF. Paris 1967. 523 p.
- Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales. POUGEOISE, Michel. Ed. Armand Colin. Coll. Cursus. Lettres. Paris.1998. 436 p.
- Dictionnaire Encyclopédique Quillet. Editions 1975.

- Dictionnaire international de la psychanalyse. Alain de MIJOLLA (dir.) .Calmann-Lévy.2002.
- Dictionnaire Larousse en cinq volumes. Editions 1987.
- Larousse de la langue française. Lexis.76 000 mots, Paris. 1979.
- Dictionnaire historique de la langue française *Le Robert*. Tome 3. Dir. Alain Rey. Paris. 1998.
- Dictionnaire. *Larousse*. Lexis. 1977.
- Thèse de doctorat d'état. « Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine ». Mezgueldi, Zohra. Université Lyon II. 2001. Disponible en ligne sur : <http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/Mezgueldi.htm>
- Thèse de doctorat. « L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans ».Ahmed Ben Ahmed. Université de Toulouse. 2000.
- Thèse de doctorat. « Jeanne Fouet, Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi ». Université de Besançon. 1997.
- Anthologie de la littérature algérienne de langue française-Histoire littéraire et anthologie ((1834-1987), Paris/Bordas. Alger/Entreprise Nationale de Presse. 1990.

ANNEXES

Vie et œuvre de Leïla Sebbar

Leïla Sebbar est née le 19 janvier 1941 à Aflou, les hauts plateaux dans le département d'Oran, l'ouest algérien. Née de l'union d'un père algérien Mohammed Sebbar originaire de Ténès, instituteur diplômé de l'École Normale d'Instituteurs à Bouzaréa (Alger) et d'une mère française née Bordas, originaire de la Dordogne : sud ouest de la France, elle aussi institutrice. Ses, père et mère se sont rencontrés à Bordeaux lors d'un voyage d'études de « l'instituteur indigène ».

Leïla, l'aînée de la famille, partage ses souvenirs de jeunesse avec les membres de sa fratrie dont un frère et deux sœurs plus jeunes qu'elle. Son éducation se détermine par le choix parental « de solitude et d'excentricité »⁷⁶⁵, plus ou moins accentués par leur fonction d'instituteurs qu'ils pratiquaient à l'abri du monde extérieur.

Elle fût élevée dans un parfaite laïcité qu'elle confie dans ses écrits et qualifie par « étrange ». Il n'y eut aucun orientation sur la foi religieuse, la question n'a jamais été discutée ni enseignée.

La lecture de la littérature universelle sera le point fort de son éducation qui se déroule en langue française uniquement.

Leïla sent déjà sa différence une fois inscrite à l'école : mi-arabe, mi-française. Plus tard, le sentiment de la division prendra toute son ampleur lorsqu'elle commence à vivre la séparation parentale dans les pensionnats (Tlemcen, Blida, Alger). Il lui a fallu donc cette confrontation brutale avec les jeunes enfants de son âge pour qu'elle mesure l'importance de la situation face à ses origines, son identité, sa culture : tout ce qui lui appartient ou ne lui appartient pas⁷⁶⁶. Ses parents font partie de « la même famille politique⁷⁶⁷ » mais vivaient selon un idéal humaniste: elle est la fille d'un colonisateur et d'un colonisé à la fois.

Leïla a été élevée dans un espace clos pour ne pas dire restreint. Elle a grandi dans la maison de l'École des garçons indigènes, une maison de fonction dont bénéficiait son père à l'époque avant de partir pour Alger à l'école des Clos Salembier. Elle a passé son

⁷⁶⁵ .N. Huston et L. Sebbar. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Barrault. 1986. Page 50.

⁷⁶⁶ « Je n'étais pas française puisque j'avais un nom arabe. Moi je ne savais pas répondre quand les filles me questionnaient. Elles me posaient toujours les mêmes questions .Mes origines. Je ne disais rien. « Ta mère porte le voile ? Ton frère est circoncis ? Ton père mangue du cochon ? Il fait le Ramadan ? Je répondais par oui, par non, comme à un interrogatoire » L. Sebbar. *L'Arabe comme un chant secret*. Op.cit. Page 14.

⁷⁶⁷ Ibid. Page 43.

enfance entre un village à Hennaya (près de Tlemcen) et Ténès le village natal de son père. Leïla Sebbar vit en Algérie jusqu'à ses dix huit ans. Elle passe une année en classe préparatoire à Alger puis part pour la France en 1961. Elle poursuit ses études supérieures en Lettres à l'Université d'Aix-en-Provence. Ces années vécues en Algérie vont lui permettre de forger des thèmes de prédilection à l'égard des ses futurs projets d'écriture dont l'engagement féministe, ses images sur le féminin pluriel et ses histoires d'exil. A cette période de l'Histoire, sévit à Alger la guerre de l'OAS.

Leïla assiste par la suite aux évènements, voire massacre du 17 octobre 1961, lorsque des algériens, des travailleurs sont descendus avec leur famille dans les rues, pour protester pacifiquement contre le couvre-feu imposé à ces populations et qui a été réprimée violemment par des policiers français⁷⁶⁸. Elle passe deux années au cours desquelles elle crée, avec des amis étudiants, la première cinémathèque. Pendant son cursus universitaire, Leïla se montre très active « au mouvement de libération de la femme » et s'engage par la suite à l'écriture de textes spécifiquement dédiés aux générations d'immigrés en France. Elle s'intéresse également aux histoires d'exil et aux histoires d'enfance vécues dans la période coloniale et postcoloniale. En 1963, elle s'installe à Paris, où elle vit aujourd'hui. Diplômée de l'Éducation nationale, elle enseigne la littérature française tout en poursuivant son travail de recherche : « Le mythe du bon nègre dans la littérature française coloniale au XVIII^e siècle », sujet d'un doctorat de 3^e cycle, publié sous forme d'essai en deux livraisons dans *Les Temps Modernes*, la revue de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. En 1976, elle dirige, pour la même revue, un numéro spécial sur l'éducation des filles (XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle) avec d'autres femmes, écrivaines, universitaires, philosophes, sociologues *Petites filles en éducation*.

Elle fonde avec des femmes journalistes, photographes, maquettistes, étudiantes, dessinatrices, enseignantes... le journal *Histoires d'Elles*, journal de femmes, artisanal et indépendant qui cherche à se démarquer de la presse magazine féminine traditionnelle. L'aventure durera trois années (1976-1979-1980). Dans la même période, elle collabore à la revue « Sorcières », fondée par Xavière Gauthier.

Avec des amies du journal *Histoires d'Elles*, elle entreprend un travail sur la culture domestique des femmes : *Des femmes dans la maison*, anatomie de la vie domestique,

⁷⁶⁸ A ce sujet Leïla Sebbar consacre tout un roman où l'Histoire et les évènements du 17 octobre 1961 sont fictionnalisés : « la seine était rouge » Publié en 1999 aux Éditions Thierry Magnier et republié en 2003 chez le même éditeur. Cet ouvrage a été pendant longtemps la trace écrite sur les évènements et sur laquelle s'appuyaient les instituteurs pour éclairer l'histoire aux enfants et lycéens français. Récemment, on a consacré plusieurs pages liées à cet évènement dans les manuels scolaires .

enquête de terrain, entretiens, photographies (1981). Durant ces années (1979-80-81), Leïla Sebbar collabore au journal de l'immigration et du Tiers-monde, *Sans Frontières*, où elle tient une rubrique *Mémoires de l'immigration* sous la forme d'entretiens. Durant plusieurs années, elle collabore à des revues littéraires dont *La Quinzaine littéraire*, *Le magazine littéraire*, *Les moments littéraires*, *Etoiles d'encre*, à « Radio-France » (1984-1999) et à *France-Culture*. Avant ses premiers textes de fiction, Leïla Sebbar publie des essais qui mêlent l'enquête de terrain à la réflexion : *On tue les petites filles* où elle donne un état des violences contre les petites filles (1978), et *Le pédophile et la maman* où elle met en question « l'amour » sexué et sexuel des adultes pour les enfants (1980).

Avec Nancy Huston (avec qui elle a déjà travaillé en 1976 sur *Histoires d'Elles, Sorcières*) elle dirige un numéro des « Cahiers du Grif », *Recluses et vagabondes* (1988) où des femmes, écrivaines et universitaires interrogent le statut des femmes dans la création littéraire et poétique. En 1986, elle publie *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil* ; Un échange de lettres sur l'exil avec Nancy Huston qui confirme la place de l'exil dans ses fictions, romans, nouvelles, récits, et sa place d'écrivaine dans l'exil.

En même temps qu'elle publie romans et nouvelles, Leïla Sebbar dirige des recueils collectifs de récits inédits d'écrivains qui explorent à la fois l'enfance et l'histoire coloniale et postcoloniale : *Une enfance algérienne, Une enfance Outremer, Les Algériens au café, Mon père, C'était leur France...* Elle poursuit cette forme de compagnonnage qu'elle définit comme une autobiographie collective avec la publication de livres qui associent l'image et le texte à la recherche du père, l'étranger bien-aimé et du pays natal : *Femmes d'Afrique du Nord, Cartes postales, 1895-1930* avec Christelle Taraud et Jean-Michel Belorgey, puis les carnets de voyages en France : *Mes Algéries en France*, préface de Michelle Perrot, *Journal de mes Algéries en France* (chez Bleu autour).

La prolificité de Leïla Sebbar provient de son vécu riche en perspectives et en émotions qu'elle s'ingénie à transposer dans sa langue communicationnelle. Ainsi, les mises à l'épreuve auxquelles a été confrontée l'auteure ont suscité chez elle la vocation d'écrire l'autre comme écrire soi. Dans ces écritures, la mise en rapport du « moi » et de la langue se trouve opérée ostensiblement dès l'appareil titrologique.

Présentation du corpus

Sept filles

Le recueil retrace des histoires différentes et met à nu les angoisses, les émotions, le chagrin et le bonheur des femmes qui vivent entre l'Algérie et la France. L'auteure y soulève la question du déracinement à travers des visions d'engagement diachronique où les héroïnes sont en perpétuelle quête vers la liberté. Leïla Sebbar attise l'affliction du lecteur en envenimant les nouvelles par une flagrante prédilection pour le personnage féminin vivant souvent cloîtré, isolé, soumis et confronté à des épreuves jugées insurmontables. Elle invoque ainsi le désir latent des héroïnes à transgresser de multiples interdits et met à la fois l'anamnèse et l'Histoire au profit du récit

La première nouvelle intitulée *La fille dans la maison close*, relate l'arrivée d'une jeune orpheline dans une maison de plaisir où on lui offre une vie luxueuse et concupiscente. Malgré cela, elle ne supporte pas d'être séquestrée, elle finit par s'enfuir de la maison. Dans la même continuité thématique, Leïla Sebbar raconte dans *La fille dans l'arbre*, une histoire particulière concernant une petite fille poursuivie par des soldats français. Perchée sur un arbre, la petite est interceptée et est prise comme butin de guerre. Elle fût par la suite violée et maltraitée. L'histoire de la petite fille est restée gravée dans les mémoires des femmes et est relatée sans cesse de mère en fille. Quant à la troisième nouvelle, elle met en avant l'histoire de *La fille au pataugas* qui décide de monter au maquis et combattre aux côtés de ses frères pour l'indépendance de l'Algérie. La mère de celle-ci traverse une dure période de désespoir et de peur qui retrace l'angoisse des années noires. Très attachée au thème de la photographie, l'auteure nous présente au bout de la quatrième nouvelle *La fille et la photographie*, l'avènement de la photographie dans la société indigène algérienne qui fait montre des exactions du colon français. Des soldats descendent aux villages et s'introduisent dans les maisons pour obliger les femmes à se faire photographier. C'est ainsi que la grand-mère de l'héroïne (alors petite) furieuse, lance une malédiction sur toute femme qui cède aux souhaits du colon et accepte de s'exhiber sans voile. En dépit du combat acharné de la grand-mère, rien ni personne n'empêche les soldats d'emmener sa fille et sa petite fille. La cinquième nouvelle intitulée *La fille des collines* expose le récit d'une jeune fille : « la petite » qui manifeste dès son jeune âge une volonté de devenir athlète. *La petite* grandit, et sa vocation aussi, faisant fi des menaces et des rumeurs qui circulent dans le village. L'exaspération des villageois incite les fanatiques religieux à l'enlever pour contrecarrer ses projets et à la marier de

force. Dans l'avant dernière nouvelle, *La fille au hijeb*, l'auteure nous délivre le quotidien d'une jeune fille exilée. Émigrée en France, *Yesmine* choisit de porter le voile malgré le racisme flagrant. Aînée d'une famille de huit enfants, elle prend en charge l'éducation de ses frères et sœurs et rejette toute aide de l'assistante sociale. Son désir de confronter cette société raciste tourne en malheur lorsqu'à son insu, elle se prend en photo compromettante. Dans *La fille en prison* Leïla Sebbar raconte l'histoire de *Nadia*, une jeune fille qui fugue à la recherche de la liberté. Elle refuse de se marier avec un cousin auquel elle était promise. Mais le destin a voulu qu'elle soit incarcérée pour vol à la tire dans un magasin à Paris. En prison, *Nadia* partage la cellule avec deux autres filles : *Aïché* une turque pieuse et sage qui passe la plus part de son temps en bibliothèque et *Marinette* une française qui travaille dans l'atelier. Dans ce même lieu *Nadia* apprend plusieurs vertus dont la patience. Elle s'amourache de l'avocat qui assure sa défense et rêve d'un mariage avec ce dernier. *Marinette* et *Aïché* préparent leur évasion de la prison.

L'habit vert

Le recueil expose sept histoires de femmes arabes vivant dans le pays de l'exil. Tirillées en la violence et la tendresse, on les entend rêver, pleurer, rire et surtout résister à la « servitude ». La première nouvelle, intitulée *L'Habit vert*, met en scène l'histoire d'une fille qui décide de quitter le cocon familial en raison de la polygamie de son père. Les dures circonstances ne lui permettent pas de réaliser son rêve de jardinière. Elle se retrouve ainsi, employée dans la voierie, elle fait la rue avec le roule-sacs vert. Avec ce qu'elle gagne, elle vit et économise pour se garantir un avenir meilleur. Dans la seconde nouvelle du même recueil intitulée *la villa*, on lit l'histoire de *Ouarda*, qui, à l'âge de douze ans, se voit conduire vers une villa coloniale pour y habiter et travailler. Sa mère travaille chez des français pour faire survivre les autres enfants qui lui restent. *Ouarda* a ainsi appris à lire, à écrire, à coudre sous l'instruction de *Madame*. Dans le périple de la guerre contre l'OAS, *Ouarda* quitte l'Algérie pour la France. La troisième nouvelle *Sous le viaduc* met en avant la tumultueuse vie des femmes en exil: africaines, algériennes, philippines et autres. C'est à travers le regard omniprésent de la femme assise sur le banc vert (qui répartit son temps entre le jardin et le journal) que défilent ces histoires de singulières. Parfois de *Fatou*, mère célibataire, serveuse dans un café, parfois d'une nounou africaine, parfois de femmes séquestrées et abusées qui souffrent dans leur pays d'accueil. La quatrième nouvelle, *la fille de l'atlas* évoque le récit d'une famille misérable qui vit dans l'Atlas. Le père, ouvrier dans les fermes voisines, fait de son mieux pour

subvenir aux besoins de la famille. Ces pénibles circonstances poussent le père à chasser ses fils de la maison pour leur irresponsabilité. Les parents décident ensuite d'envoyer leur fille *Nina*, travailler chez une cousine comme fille au pair. Or les choses tournent mal et Nina subit les pires exactions commises contre les domestiques. Violentée, l'héroïne finit par tuer son agresseur. Elle y reste quand même trois années. Après quelques temps, la cousine envoie *Nina* chez une vieille dame française à Casablanca, chez qui elle retrouve sa liberté et prend en main sa propre éducation intellectuelle. Ses économies lui permettent de faire vivre sa famille. Après la mort de son employeur, Nina se trouve un travail chez une femme d'écrivain. La cinquième nouvelle *Dans la vitrine* relate l'histoire d'une petite fille illégitime élevée par sa grand-mère qui, couturière de profession lui transmet l'amour du métier. Après la mort de la grand-mère, la petite rejoint sa mère qui s'est mariée en France.

La situation délicate dans laquelle vit sa mère et son conjoint, ne lui permet pas de faire des études de stylisme. Elle accepte alors le travail de la femme de ménage chez un grand couturier parisien. La sixième nouvelle *Le maquis*, met en scène l'histoire d'une vieille dame qui a survécu à deux guerres. Elle était autrefois, une jeune fille vigoureuse qui secondait l'infirmière au maquis. En pleine guerre de libération nationale, l'héroïne combat aux côtés des hommes. Après une embuscade contre les militaires français, l'héroïne est retenue comme prisonnière. Mais les événements prennent une autre tournure. L'officier français, s'est amouraché de sa détenue et lui octroie le droit de travailler comme liseuse de journaux. Or, cette histoire d'amour ne dure pas longtemps. Les années passent et l'héroïne rongée par la vieillesse, raconte encore ses souvenirs et relate les pires violences mentales et physiques que les femmes enduraient pendant la guerre et pendant la décennie noire. Elle continue encore à accueillir chez elle de jeunes réfugiées comme Lila et Louisa.

La dernière nouvelle du recueil, intitulée *Vichy* retrace l'histoire d'un exil. Au cours d'un voyage par bateau, la petite fille rencontre d'autres enfants, en l'occurrence *Bleuette*. Leur arrivée en terre étrangère se révèle frustrant. Peu à peu, le mal du vivre se fait sentir chez la mère de l'héroïne et tombe dans l'aliénation totale et finit par être internée dans un hôpital psychiatrique. Confrontée dès son jeune âge à une telle situation, la petite ne peut faire d'études supérieures, elle travaille alors en tant que femme de ménage dans un hôtel.

Isabelle l'algérien

Le recueil est un ensemble de nouvelles et récits du Maghreb. Très proche du roman historique, les récits ressuscitent le passé biographique d'Isabelle Eberhardt dont les

errances font l'objet d'une recherche identitaire. Sous forme de courtes nouvelles qui ne dépassent pas les dix pages, Leïla Sebbar raconte les multiples aventures d'un personnage historique *Si Mahmoud*. Le personnage d'Isabelle, raconté par la voix du narrateur, est perçu comme un être étranger mystérieux ni véritablement homme, ni véritablement femme qui déballe au cours de son passage en Algérie, la passion pour la vie au désert et l'admiration pour la culture arabo-musulmane. Isabelle parcourt l'Algérie à cheval et fait des rencontres diverses avec des soldats indigènes, des bagnards, des nomades, des prostituées, des légionnaires et des dignitaires. Les récits brossent un tableau historique surprenant qui nous engouffre dans un univers de rêverie où le pays de l'exil heureux.

Je ne parle pas la langue de mon père

A caractère autobiographique le texte dévoile une quête des origines perdues. A travers un voyage dans l'espace et dans le temps, Leïla Sebbar tente de faire la lumière sur un passé dont son père n'a jamais voulu remuer. L'auteure y raconte le mutisme aliénant de son père en rassemblant les souvenirs d'enfance partagée entre la famille paternelle et les membres de sa fratrie. C'est l'histoire de racines doublées à travers laquelle l'auteure tente, tant bien que mal, de reconstituer par l'écriture une mémoire fragmentée et pallier ses lacunes. On y lit les murs de l'école si opaques, les insultes des garçons si grossières, la tendresse des tantes si différentes et l'attention d'Aïcha et Fatima les servantes de la cage dorée. C'est tout simplement la mise en texte des tourments d'une famille prise dans un entre-deux culturel.

L'arabe comme un chant secret

De dimension autobiographique, l'ouvrage se présente tel un récit qui relate l'histoire de l'auteure avec la langue. Les neuf chapitres du texte mettent en exergue les souvenirs d'enfance et la souffrance d'une écrivaine qui a vécu séparée de la langue de son père : marqueur fondamental de l'identité. Les récits retracent les moments les plus difficiles qui ont marqué l'auteure mais aussi les moments de joie qui n'ont pas fait long feu. On y perçoit toutes les phases qui ont contribué à sa maturation psychique et intellectuelle.

Table des matières

Introduction générale	1
Partie I. Le cheminement d'une écriture du détour	7
Chapitre I : La dimension paratextuelle de l'œuvre de Leïla Sebbar comme première orientation scripturale.	8
1. La titrologie	8
1.1. <i>Sept filles</i>	11
1.2. <i>Je ne parle pas la langue de mon père</i>	13
1.3. <i>Isabelle l'Algérien</i>	15
1.4. <i>L'habit vert</i>	17
1.5. <i>L'arabe comme un chant secret</i>	18
2. Les dédicaces	21
2.1. <i>Sept filles</i>	22
2.2. <i>Isabelle l'algérien</i>	23
2.3. <i>Je ne parle pas la langue de mon père</i>	25
2.4. <i>L'arabe comme un chant secret</i>	26
3. Les prétextes, préfaces et indications génériques	28
Chapitre II. Le féminisme au service d'une écriture engagée comme seconde orientation scripturale	33
1. Le personnage féminin et ses représentations	33
1.1. Le personnage fictif, un avatar de l'auteure	37
1.2. La fille comme personnage fugueur	55
1.3. Des personnages féminins non dénommés	62
1.4. « La prédilection des filles aux femmes »	66
2. Les figures de référence dans la mouvance du féminisme	69
2..1. Lalla Zineb, un modèle spirituel	70
2..2. Lalla Fatma N'soumer, personnage historique	72
2..3. « La femme sauvage »	74
Chapitre III. La commémoration du passé entre écriture de l'Histoire et fiction	81
1. L'Algérie coloniale ou l'entreprise mémorielle	81
1.1. La guerre de libération nationale, l'indicible de l'Histoire	84
1.2. L'indépendance de l'Algérie, le départ inévitable	90
1.3. Le printemps français et la prise de conscience	93
2. Les évènements d'octobre 88, la seconde rupture	96
3. La décennie noire et l'écriture de la peur	97

Partie II : La restitution d'une filiation via la mémoire orale et savante	103
Chapitre I. Oralité et écriture de la langue entre refus et adoption	105
1. Manifestation orale de l'altérité	105
1.1. Une structure « hors système »	106
1.2. Le rejet linguistique	112
1.3. Les blancs inter-mots	116
1.4. L'italique comme relief typographique	117
1.5. La parole silencieuse	120
1.6. La mise à distance de la parole	122
2. La xénoglossie/xénographie comme procédé de restitution mémorielle	125
3. La récurrence comme argument d'écriture pulsionnelle	129
4. L'écriture au ras de texte	135
Chapitre II. L'écriture référentielle et savante	141
1. L'enracinement culturel à travers le travail référentiel	141
2. Entre poésie orale et écrite.....	150
3. L'incidence autonymique au service de la mémoire	163
Chapitre III L'intertextualité ou l'écriture frontière	168
1. L'intertextualité interne où la réflexion sur l'application textuelle de l'intratextualité	168
1.1. Le leitmotiv scénique et phrastique	171
1.2. Les occurrences brèves : <i>le topos</i>	175
2. L'intertextualité externe	178
2.1. La mise en abyme	178
2.2. L'enchâssement des contes	181
2.3. Les citations littéraires	187
2.4. Le régime allusif chez l'auteure	191
Partie III. L'écriture personnelle comme processus de retour à soi	199
Chapitre I. L'écriture personnelle où le retour à la langue perdue	202
1. La langue de l'autre, l'autre de la langue	202
1. 1. La langue du peuple du père ou la reconquête d'une harmonie des origines	206
1. 2. Langue sacrée : langue de l'étranger bien aimé	210
2. Langue arabe : violence verbale où la guerre des mots	212
2.1. Le « je » pluriel où la femme agressée	217
3. Langue maternelle comme langue protectrice	219
Chapitre II. Des métaphores obsédantes au récit autobiographique	224
1. Les métaphores obsédantes où les réseaux associatifs	224
1. 1. Etude et superposition des structures textuelles	225

1. 2.	Mythe personnel et interprétation	231
1. 3.	Contrôle biographique	233
2.	Le récit personnel et ses avatars	236
1.1.	Repères historiques	237
1.2.	Cadre conceptuel	238
1.3.	Le pacte autobiographique	240
1.4.	L'enjeu de l'écriture autobiographique chez Leïla Sebbar	243
3.	La résilience : l'écriture thérapeutique	245
4.	Le cheminement fondateur du retour au « je »	254
4.1.	Le retour au « je » par le deuil	255
4.2.	Le patronyme où le lyrisme engagé	260
Chapitre III. Le retour à soi à travers le roman familial		266
1.	L'image de la mère	266
1.1.	La mère et le portrait idéaliste	267
1.2.	La relation mère/fille	268
1.3.	La mère des livres	270
2.	L'image du père	273
2.1.	L'instituteur combattant	273
2.2.	Le déshéritement par le silence énigmatique du père	276
2.3.	La relation père/fille	280
2.4.	La mort du père	282
3.	Le roman familial	286
Conclusion générale		290
Bibliographie		296
Annexes		316
Table des matières		323

Stratégies de la transgression dans l'œuvre de Leïla Sebbar

Résumé en français :

L'évolution scripturale de Leïla Sebbar au cours de sa carrière fait montre d'une infirmité que l'auteure déclarait d'emblée irréparable : la langue arabe. Absente dans le foyer familial et perçue comme marqueur identitaire fondamental dans la transmission de la mémoire familiale, la langue arabe s'avère être le moteur d'une écriture du détour chez Leïla Sebbar. L'écriture libératrice est à ce stade la seule initiative thérapeutique et résiliente qui peut assurer le retour à soi. Formée de fresques historiques, d'aperceptions mémorielles, l'œuvre s'organise spécifiquement par des stratégies transgressives à l'encontre du monde extérieur qui bouscule un « moi » déstabilisé. Deux facteurs sont alors incontournables dans l'acceptation créatrice chez l'auteure : la femme comme étant l'unique univers détenteur de la mémoire familiale, la fiction comme étant l'indispensable du retour à soi.

Mots clés : Ecriture- Mémoire-Langue- détour- retour- fille/femme-transgression- fiction-autobiographie- racines doublées.

Transgression strategies in the work of Leïla Sebbar

English abstract :

The scriptural evolution of Leïla Sebbar during her career has shown an infirmity that the author stated to be irreparable from the very beginning: the Arabic language. Absent in the family home and perceived as a fundamental identity marker in the transmission of the family memory, the Arabic language proves to be the motor of bend in Leila Sebbar's writing. The liberating writing is at this level the only therapeutic and resilient initiative which can assure the return to oneself. Built from historical overviews and memorial apperception, the work is organized specifically by transgressive strategies towards the outside world rushing a destabilized "me". Thus, two factors are to be unavoidable in the creative acceptance in the author's work: the woman being the unique universe keeper of family memory, and the fiction being the indispensable of oneself return.

Keywords: Writing – memory- language- divert- return- woman/girl – transgression-work fiction – autobiography – dual roots.

الملخص

استراتيجية التجاوزات في العمل الكفاحي لليلى صبار

ان التطور الكتابي خلال السيرة العلمية لليلى صبار يتميز باعاقه لطالما أكدتها الكاتبة بأنا غير قابلة للإصلاح الا و هي فقدان اللغة العربية، فهذا الأخير محرك لكتابة الإنعطاف عند ليلى صبار كما يلعب دورا أساسيا في تثبيت الهوية ، و في هذا الصدد، الكتابة التحريرية هي مبادرة هادفة للعلاج المقاوم لضمان إياب آمن إلى النفس

تتميز معظم نصوص الكاتبة بلوحات تاريخية و بإدراك حسي للذاكرة فتتنظم حسبها إستراتيجية التجاوزات ضد العالم الخارجي الذي يهز النفس الغير المستقرة

إذن يتواجد عنصران اساسيان للمفهوم النشائي ليلي ليلى صبار

المرأة باعتبارها المالك الوحيد لذاكرة العائلة و كتابة لخيال كعامل ضروري لإستقرار النفس

كلمات مفتاحية : الكتابة - الذاكرة - اللغة - الإنعطاف - الرجوع - الفتاة/المرأة - التجاوزات - الكتابة الخيالية - السيرة الذاتية - ازدواجية الجذور