

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche Scientifique

Faculté des lettres, langues et Arts

Département des langues latines

Ecole Doctorale de Français

Pôle Ouest

Mémoire de Magistère

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

Le texte entre fiction et diction

Cas d'étude : « **une enfance d'ailleurs » textes recueillis**

par Nancy Huston et Leila Sebbar

Présenté par :

Mme ETCHIALI Wassila Née Hadjidj

Membres du jury :

Président: Mme Dr.SARI Fewzia (Professeur. Université d'Oran)

Directeur : Mme Dr.OUHIBI Bahia (Maître de conférences. Université d'Oran)

Examineur : Mme Dr.BENDJELID Fouzia (Maître de conférences. Université d'Oran)

Année : 2009

Remerciements

Mes remerciements les plus sincères vont aux membres du jury qui ont accepté d'examiner mon travail.

Mme Dr.SARI Fewzia (Professeur. Université d'Oran)

Mme Dr.OUHIBI Bahia (Maître de conférences. Université d'Oran)

Mme Dr.BENDJELID Fouzia (Maître de conférences. Université d'Oran)

Je remercie particulièrement Mesdames **Sari et Ouhibi** qui m'ont suivie et dirigée tout au long de mon travail. Leur gentillesse, leur persévérance et leurs précieux conseils m'ont vivement encouragée à réaliser ce travail.

Je remercie aussi particulièrement mon Mari **Etchiali Abdelhamid** qui n'a épargné aucun effort à me soutenir alors que notre charmant bébé

Sidi Mohammed Abdelhamid Omar nous prenait une grande part d'affection.

Je remercie tous ceux et celles qui m'ont aidée et soutenue pendant les moments les plus difficiles.

Je remercie enfin tous les responsables et les professeurs encadreurs de l'école doctorale de français qui nous ont transmis le savoir et accordé toute leur attention afin d'élever la recherche au rang qui lui convient

Je dédie ce mémoire à mes chers parents que j'adore et à qui tout le mérite revient. Ils m'ont vu naître, m'ont comblée de tendresse et c'est à mon tour de leur rendre toute l'affection qu'ils m'ont donnée

Merci à tous mes amis et mes proches

INTRODUCTION GENERALE

En avant propos, nous voudrions d'abord définir le genre en accord avec notre sujet " le texte entre **fiction** et **diction**", genre, qui est considéré comme « *Un ensemble de caractéristiques de fond et de forme qui assurent à une production textuelle un certain type de décodage, une lecture intelligible. Les genres se redéfinissent constamment d'après la production d'une époque, suivant les œuvres considérées comme typiques. Ils font le lien entre la diversité des procédés possibles (y compris l'approche des contenus) et les effets recherchés dans les circonstances. Ils créent des attentes tant de forme que de fond, et d'intention. Ils font une synthèse actuelle mais aussi une prospective de la lecture générale des œuvres du moment*», nous nous sommes heurtés, dès le départ, à ce problème que tout chercheur affronte : le récit d'enfance est-il un genre autonome possédant ses propres caractéristiques et ses spécificités dans la littérature ou c'est un sous genre de l'autobiographie. Ce questionnement nous a orienté vers une démarche méthodologique propre. IL nous a été impératif de comprendre le genre autobiographique et sur le plan diachronique d'étudier l'émergence du récit d'enfance et sa constitution en tant que genre qui s'autonomise

Nous avons été également interpellé par le fait que le "**récit d'enfance**" en tant que concept désignant une création littéraire spécifique, indiquant un "*genre*" littéraire particulier en voie d'autonomisation, pratiqué par de nombreux écrivains, était mal connu par les historiens de la littérature et vaguement défini par les théoriciens et les critiques.

Ce constat nous a permis de dire que ce genre a été longtemps mal connu et vaguement défini que ce soit au niveau de la littérature française ou à celui de la littérature francophone: cela ne veut pas dire que ce phénomène n'a pas existé. Au contraire, le "**récit d'enfance**" était présent et s'est toujours manifesté au cours des siècles en tant que production littéraire, genre et création artistique, pratiqué par les auteurs.

E. Rosen l'a judicieusement remarqué en précisant que: "*La pratique, la création littéraire (du Récit d'enfance), a de loin précédé la critique ou la théorie du "genre" littéraire.*" ¹

Donc la théorie de ce genre littéraire ainsi que le concept critique sont apparus assez tardivement par rapport aux œuvres et aux textes. Il a fallu attendre approximativement le XX^{ème} siècle pour

¹ Elisheva Rosen: "*Pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire*": dans "La politique du texte", Presse universitaire de Lille, 1992, p.65.

qu'il y ait des études universitaires sérieuses portant sur la définition du sujet en question. (Le récit d'enfance)

Marie-Louis Terray ajoute à ce propos:

" Le récit d'enfance suscite actuellement un vif intérêt. Il s'en publie beaucoup et la critique a cessé de boudier ce genre que jadis elle considérait avec quelque dédain. Des travaux lui sont consacrés qui s'interrogent sur son histoire, sa spécificité et ses frontières." ²

Nous nous proposons dans cette étude d'étudier le récit d'enfance comme genre littéraire à partir de trois auteurs recueillis dans « **enfance d'ailleurs** » Paula Jacques (Egypte) « **L'Histoire de mon chat** », Leila Sebbar (Algérie) « **La Moustiquaire** » et Nancy Huston, Nancy (Canada), **deux voyages retour simple**»". ³

Nous avons choisi ces trois auteurs parce que d'une part, ils ne cessent de se réclamer d'un ailleurs, d'un exil aussi bien intérieur qu'extérieur, et d'autre part, ils appartiennent à trois cultures différentes et écrivent toutes dans la langue française, lieu de réconciliation et de refuge,

Annonçant nos hypothèse, nous supposons que le récit d'enfance est un genre qui s'autonomise par rapport aux autres genres avec lesquels il peut se confondre, notamment le récit autobiographique. Nous supposons aussi que, bien que les textes de ce genre possèdent des caractéristiques propres quant à leur macrostructure (le texte et son contexte psychosocial) et leur microstructure (le texte dicté par des instances narratives internes), il n'en demeure pas moins qu'il existe des variations d'écriture en fonction de la culture de chaque auteur et que l'écriture de ce genre varie entre fiction et diction. Nous supposons aussi dans notre troisième hypothèse de travail que l'auteur « dit », raconte son enfance mais que par moment les trous de mémoire l'obligent à revenir à la fiction pour éviter cette rupture entre fiction et diction dans ce genre qui ne cesse de se redéfinir à la lumière des nouvelles critiques

A ce propos, nous tenons à préciser que même si le concept "**récit d'enfance**" a figuré assez tardivement dans la critique occidentale, ce même concept n'existe dans la critique qui s'intéresse à la littérature francophone, que dans la mesure où elle applique les critères

² Marie-Louis Terray: "*La mise en autobiographie des bons-petits diables et petites filles modèles*"; **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988, p.156.

³ - Une Enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent, Belfond, 1993, J'ai lu, 2002.

occidentaux aux textes appartenant à une littérature francophone. D'où, à notre avis, l'intérêt de notre recherche qui estime étudier, entre autres, la naissance de ce concept et (l'hypothèse) de son passage de la culture occidentale à la culture francophone de nos auteurs.

Après avoir étudié tout le concept de récit d'enfance et l'émergence de ce genre par rapport à l'autobiographie et c'est ce que nous tenterons d'exposer dans cette introduction générale puisque nous concevons que plus cette notion de genre se clarifie, plus notre cas d'étude trouvera une base théorique appropriée pour étudier nos trois auteurs cités et les spécificités de leurs textes dans ce genre.

Dans la première partie, nous étudierons la structure du récit dans lequel nous essayerons de comprendre :

D'une part, en macrostructure l'importance des facteurs psycho-sociologiques et la fonction de la mémoire qui déterminent l'écriture de soi dans la fiction romanesque et provoquent un conflit entre l'accumulation d'expériences, de souvenirs banals, insignifiants, désordonnés, qui surgissent d'une manière souvent inexplicable et la forme littéraire du récit d'enfance qui exige une pensée cohérente et une structure logique dans la présentation des événements et des souvenirs. Par conséquent, il s'agit de reconnaître la part de vérité et la part de fiction

Et d'autre part, en microstructure, la notion de "*focalisation*" comme indispensable à l'étude du récit d'enfance, qui va à notre sens, permettre de voir dans quelle mesure le point de vue du narrateur adulte se superpose au point de vue de « **l'enfant** » jusqu'à devenir "identique" ou s'écarte et se distingue de ce point de vue. Mais également d'étudier la relation qui existe entre le narrateur et les personnages notamment « **l'enfant** » et le sujet du récit. L'étude du regard nous permettra de préciser la fonction des instances narratives délogées, à travers la comparaison des trois textes de notre corpus.

Dans la deuxième partie, nous essayerons de confirmer l'hypothèse posée qui est celle de savoir s'il existe des variations propres à chaque récit d'enfance de nos auteurs et donc d'aborder les procédés stylistiques de chaque auteur et étudier ainsi l'alternance de deux voix, celle de l'enfant et celle de l'auteur adulte en accord avec Lejeune qui explique que : "*Dans le récit d'enfance classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de « l'enfant » , il ne lui laisse guère la parole. (...). Il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut*

produire sur un lecteur." ⁴ Sans vouloir contredire Dominique Maingueneau qui voit plutôt, *deux "voix" inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage.* ⁵

Enfin, notre dernière partie, « fiction et diction » tentera de confirmer notre hypothèse de départ qui suppose que le caractère fictif du récit d'enfance n'enlève en rien sa part de vérité émergeant de la mémoire de l'auteur qui raconte sa jeunesse, nous serons confortés par l'approche de Gérard Genette qui nous dit que : « *La frontière qui partage les domaines de la "fiction" de ceux de la "diction" n'est peut-être pas aussi claire. On maintiendra cependant, comme point de départ, cette distinction entre, d'un côté, des textes qui donnent à entendre à leur lecteur le caractère imaginaire des objets décrits et fondent ainsi un pacte de lecture romanesque, avec dissociation de l'auteur et du narrateur, avec le déploiement d'un univers fictif qui a ses règles propres, et de l'autre, des textes au statut littéraire plus ambigu qui se présentent sous le signe d'un autre contrat de lecture, de nature autobiographique ou référentielle.* »

La conclusion de notre travail nous rappellera notre démarche, nos hypothèses de départ et l'aboutissement de cette étude qui comme nous l'avons souligné plus haut, contribuera à lever quelques voiles sur un genre autonome ou en voie d'autonomisation : le récit d'enfance, texte entre diction et fiction romanesque

Il est donc nécessaire d'aborder les domaines de définition et les approches diachroniques du récit d'enfance afin de vérifier nos hypothèses tout au long de notre travail.

Tout d'abord, nous savons avec Terray M.L qui explique que " *l'autobiographie sous ses formes multiples (...) me paraît être le faux jumeau du romanesque. C'est comme s'ils étaient nés le même jour. L'autobiographie littéraire a été conçue après le romanesque bien qu'elle apparaisse souvent comme un point central autour duquel gravite l'oeuvre fictionnelle et romanesque d'un auteur.*"⁶

⁴ Philippe Lejeune: **Je est un Autre**, op.cit., p. 10.

⁵ Dominique Maingueneau: **Éléments de linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Bordas, 1986, p.96.

⁶ Marie-Louis Terray: ***Op.cité p.54***

- a) identité du narrateur et du personnage principal,
- b) perspective rétrospective du récit.¹⁰

" Est autobiographie: toute œuvre qui remplit à la fois toutes les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genre voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes les conditions." précise Lejeune.

Pour qu'il y ait donc autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal.

Quant au roman-autobiographique, Ph. Lejeune l'appelle ainsi:

*" Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer."*¹¹

Il faut donc se référer au **contenu** de l'œuvre. A la différence de l'autobiographie, le roman-autobiographique comporte des "degrés" de ces "ressemblances" supposées par le lecteur. L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est **tout** ou **rien**.

Nous avons accordé une grande importance à la définition de l'autobiographie et au roman-autobiographique car ces deux genres aussi bien que le récit d'enfance se recoupent sur plusieurs points. Si nous avons cherché à mettre en relief les "signes" qui permettent l'identification de ces genres, c'est parce qu'ils tendent à s'enchevêtrer, à fusionner à tel point que la critique et la théorie littéraire contemporaines ont conclu que:

*" Dans ces dix dernières années,(...) le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indéfinie que jamais la frontière entre les deux domaines."*¹²

¹⁰ Ibid., p.14

¹¹ Ibid., p.25.

¹² Ph. Lejeune: Moi aussi, Paris, Seuil, 1985, p.24.

De même, le **récit d'enfance** fut d'abord pratiqué au début des autobiographies et faisait partie des romans à résonance autobiographique avant d'obtenir son "*autonomie*" comme "*genre*" littéraire. C'est ce que nous essayerons de montrer dans notre deuxième partie lorsque nous aborderons l'étude de nos corpus.

E.Rosen, en s'appuyant sur l'étude de R.N.Coe, consacrée au **récit d'enfance**, a noté qu'au départ, le récit d'enfance "*se voyait amalgamé à l'autobiographie mais il constitue toutefois à plusieurs titres un domaine distinct*". Elle ajoute:

" D'une part, il s'intègre souvent à l'autobiographie, mais il n'en est pas un passage obligé. D'autre part, il peut faire l'objet d'une œuvre distincte et achevée que rien n'oblige à considérer comme une autobiographie tronquée".¹³

En outre, ce rapport, ou cordon ombilical, qui lie l'autobiographie au récit d'enfance est justifié par le fait que l'Autobiographie récit rétrospectif qui cherche à mettre en valeur la formation de la personnalité de son héros-narrateur, le sens de sa vie, ne saurait en effet, être privé du récit d'enfance de ce héros/narrateur. Etroitement liés au point que le **récit d'enfance** est un moyen qui permet d'identifier l'autobiographie. Nous nous référons en cela aux travaux de Ph. Lejeune:

" Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative."¹⁴

Cependant, le récit d'enfance n'avait pas de "*statut*" jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Autrement dit, le récit d'enfance ne possédait pas de "*légitimité*" et ceci pour des raisons historico-sociales.

L'évolution qu'a connue le **récit d'enfance** dans la littérature française, est déterminée par une certaine vision du monde, et son essor au cours de l'Histoire correspond à l'image même de "*l'enfance*" dans la société et à l'intérêt qu'on lui porte. Ce qui nous mène à étudier le statut et l'image du récit d'enfance de Huston.N, «**deux voyages retour simple**» dans la tradition européenne surtout française afin de pouvoir cerner notre problématique: le récit d'enfance, son statut, ses traits caractéristiques puisqu'il s'agit avant tout de "*l'enfance*" comme thème-pivot, personnage-héros autour duquel gravitent les autres éléments de la narration.

¹³ E.Rosen: op.cit., p.70.

¹⁴ Ph. Lejeune: **L'Autobiographie en France**, Paris, Seuil, 1970, p.19.

Voyons par conséquent le statut de l'enfant dans l'histoire littéraire afin d'en dégager les critères

Si nous remontons (dans l'histoire de la littérature française) à l'image et au statut de «**l'enfance**» à partir des premiers textes qui appartiennent à l'ancienne littérature, nous remarquons que ce statut a connu une histoire assez mouvementée et l'est encore si on fait attention à ce passage lorsqu'elle dit :

*« Et puis un deuxième coup, fatal celui-là, est assené à notre beau projet : notre père et Lorne vont tester, à l'étang voisin, le radeau qu'ils viennent d'achever ; il coule à pic. Coulent alors. Dans la même éclaboussure, tous nos espoirs de joyeuses retrouvailles européennes... décidément, il était difficile, dans la famille Huston de quitter Edmonton »*¹⁵

Dans ce domaine, nous nous référons à la fameuse thèse de Jean Calve¹⁶ qui a le mérite de donner une image globale et précise de «**l'enfant**», de la place qu'il occupe dans l'histoire, dans la société et dans les œuvres littéraires aux différents moments de l'histoire de la littérature française.

Il s'agit des périodes où «**l'enfant**» est le héros privilégié, le thème "élu", "préféré" de la littérature et d'autres où «**l'enfant**» est abandonné ou "mal vu". Ceci suit les critères de la réception, l'horizon d'attente et surtout la vision du monde régnant à l'époque.

Dans les littératures classiques, J. Calvet précise que «**l'enfant**» tient peu de place. Il n'y figure que sous la forme d'un petit dieu "ailé" qui n'a de l'ingénuité que l'apparence. «**l'enfant**» n'a vraiment compté parmi les hommes que depuis que le fils de Dieu a pris la forme d'un enfant comme les autres. A partir de ce jour, «**l'enfant**» est devenu un être sacré. Essentiellement, l'art qui glorifie «**l'enfant**» est un art chrétien.

¹⁵ Une enfance d'ailleurs. O.P. page 44

¹⁶ Jean Calvet: **l'enfant dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours (1930)**, Paris VIe, F.Lanore, 1930 (2 volumes).

Soulignons que la littérature du Moyen-âge est une littérature d'action beaucoup plus qu'une littérature d'analyse. Par conséquent, elle s'intéresse peu à « **l'enfant** » Cette littérature s'intéresse à « **l'enfant** » dans la mesure où il représente une "enfance" exemplaire, ayant un caractère de "chevalerie". C'est l'épopée qui présente ce type d'enfant dont l'avenir est en train de s'affirmer. Nous avons comme exemple l'enfance de Charlemagne, la chanson de Roland surtout l'enfance de Jeanne d'Arc (le chevalier-enfant) dont, comme le dit J. Calvet: "*La très authentique vie ressemble à un miraculeux conte de fée*"¹⁷. Il s'agit de l'image des enfants qui ont passé par des épreuves dures avant de passer ou d'arriver à la gloire.

Notons donc que dans un premier temps « **l'enfant** » est une créature "divinisée" ensuite, dans un deuxième temps, il devient plutôt "humain" en ayant des traits héroïques, chevaleresques et nobles.

Avant la "Renaissance" au XVI^{ème} siècle, l'image de « **l'enfant** » connaît un nouvel essor puisque jusque là « **l'enfant** » tient peu de place dans les textes littéraires. Nimbé d'une auréole, il ne figure que dans les biographies des rois ou d'hommes célèbres, sinon dans les épopées.

"*Humanisé*, « **l'enfant** » acquiert une grande importance en figurant dans les textes littéraires surtout grâce aux Essais de Montaigne où il a recommandé d'élever les enfants avec douceur et de se faire aimer des enfants en les aimant.

L'intérêt accordé à « **l'enfant** » et à l'enfance s'épanouit et gagne en ampleur avec Rabelais à travers ses textes allégoriques Pantagruel et Gargantua.

L'époque classique du XVII^{ème} siècle marque une "rechute", une "rupture" de cette attention prêtée à «deux voyages retour simple», dans l'ensemble des genres littéraires. A cet égard J. Calvet note que:

" « **L'enfant** » est tenu à l'écart (...). On en parle peu. Sur les enfants, le roman est muet. (...) *Le théâtre les ignore.* " ¹⁸

¹⁷ Ibid., p.31

¹⁸ Ibid., p.44.

Bien que Racine dans **Athalie** ait porté Joas sur la scène, « **l'enfant** » n'avait pas encore d'importance littéraire. Même La Fontaine n'a vu que l'étourderie de ces enfants et leur cruauté naissante. Pourtant, nous pouvons dire qu'à cette époque l'heure du triomphe « **l'enfant** » dans la littérature s'apprêtait mais n'était pas encore venue.

Avec l'avènement du "Romantisme" qui a commencé au XVIII^{ème} siècle et qui a régné jusqu'à la première moitié du XIX^{ème} siècle, nous pouvons remarquer que les confidences, les écrits intimes où l'on relate l'enfance de la personne, est une mode de l'époque. Les romantiques analysent ce phénomène littéraire en déclarant que ces formes d'écriture répondent à un *instinct pressant qui porte l'homme* (l'auteur de ces écrits) *arrivé à un certain âge à se pencher sur son passé pour y retrouver son "Moi" d'avant les déceptions*"¹⁹

Les écrits les plus célèbres de l'époque sont **Les Confessions** et **L'Emile** de Rousseau et **Les Mémoires** de Chateaubriand, **Télémaque** de Fénelon, **Paul et Virginie** de Chénier.

J. Cavet relève dans sa thèse qu'il s'agit d'une abondance des mémoires enfantines et d'un intérêt particulier accordé à « **l'enfant** » à cette époque, pour plusieurs raisons:

- 1- La simple curiosité des écrivains et leur besoin de se voir petits maintenant qu'ils sont grands.
- 2- Un moyen d'allonger la durée normale de la vie en la faisant commencer plus tôt, en rendant l'enfance plus intéressante.

Contre cet instinct qui pousse l'âme romantique à se pencher sur son passé et à ressusciter les souvenirs d'enfance, se dressent la réception et la critique de l'époque en insistant sur la "déception" et la "frustration" qu'engendra, en 1782, la publication des six premiers livres des **Confessions** de Rousseau²⁰. D'après la critique avancée par Diderot dans **L'Essai sur la vie de Sénèque**, il précise que ce récit (**les Confessions**) s'inscrit sur un vide et ne vient en aucune façon combler une attente.

¹⁹ J. Calvet « **l'enfant** » dans la littérature française des origines jusqu'à nos jours (1930), 2^{ème} volume, Paris VIe, F. Lanore, 1930, p.9.

²⁰ Catherine Doroszczuk: "**Le récit impudique: Réception du récit d'enfance à la fin du XVIIIème siècle**", Cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, Paris X, 1988, p. 12-13.

Non seulement la critique de l'époque a dénoncé ces formes d'écriture de l'enfance fondée sur l'exhibition du détail personnel et solennel, jugé comme "*niaiserie*" et "*sottise*", mais aussi elle a rejeté ces œuvres jugées "*indécentes*" et qui heurte le public (cf. l'article de Fréron dans: **L'année Littéraire**)²¹:

" Tous les autres traits de l'enfance de Jean-Jacques sont extrêmement communs, et l'on est tenté de rire de la grande importance qu'il attache à ces puérités, de la gravité et de l'emphase philosophique avec laquelle il les raconte. Les circonstances les plus ordinaires sont toujours uniques pour lui: il s'imagine toujours que ce qui arrive à tous les enfants n'est arrivé qu'à lui... "

C'est donc une opposition qui se manifeste entre les écrivains et la réception dans la 2^{ème} moitié du XVIII^{ème} siècle et le XIX^{ème} siècle.

Constamment lié à l'Histoire et à la société, le thème de l'enfance a connu un âge d'or avec l'année 1870, année cruciale pour le récit d'enfance et pour la France. Après la défaite de 1870, « **l'enfant** » est à la mode. Il symbolise la tragédie nationale. C'est « **l'enfant** » qui porte les espoirs de la Nation. Au cours de cette année caractérisée par un climat "lourd", tous les petits garçons apparaissent comme futurs "vengeurs" de cette défaite²².

Répondant cette fois-ci à un "horizon d'attente" incarnant le "collectif", « **l'enfant** » est *valorisé* et acquiert de nouveau des traits épiques. On lui consacre des vers par milliers. Victor Hugo, virtuose du genre, participe à cette production littéraire. Rappelons le texte de **Gavroche**:

" Une masse de poèmes pour « l'enfant », réservoir d'explications, de récitations, destinée au système pédagogique qui resserre son maillage sur la France, comprend des poèmes de l'enfance surtout lyriques ". déclare D. Madelénat dans son étude sur le récit d'enfance²³

²¹ **L'année littéraire**: (1782), Genève, Slatkine reprints, 1966, p.320.

²² Francine Dugast: "*L'enfance manquée d'un chef: Etat civil de Drieu La Rochelle*", **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988, p.87.

²³ Daniel Madelénat: "*Versifier l'enfance: Françoise Coppée*", **cahiers de sémiotique textuelle**, no.12, Paris X, 1988, p.127

A partir de l'année 1870, « **l'enfant** » n'est plus considéré comme une créature candide, naïve, belle à admirer, mais un être en voie de maturité, conscient qui se prépare à passer à l'action, voire à la Révolution.

Le courant "naturaliste", comme dans tous les domaines, a fait son œuvre en ce qui concerne le récit d'enfance qui commence à prendre forme.

J. Calvet souligne l'évolution qu'a connu le récit d'enfance avec le naturalisme, mentionne:

*" Là où d'autres ne voyaient que la grâce, il (le naturaliste) a discerné la laideur et la brutalité. "*²⁴

Les enfants représentés dans les œuvres littéraires de l'époque naturaliste sont malheureux, brimés, brutalisés mais se révoltent contre la destinée et deviennent des *"insurgés"*. Le texte le plus représentatif de cet esprit c'est: « **Deux voyages retour simple** ».de Nancy Huston Une des oeuvres qui analyse le mieux la psychologie de « **l'enfant** » à travers les détails tirés de la vie réelle et personnelle de l'auteur. Léon Cathlin précise que les détails cités dans «**deux voyages retour simple**» de Nancy sont plus vrais qu'il ne faudrait. Nancy a poussé tous les traits de son histoire jusqu'au drame par souci d'incarner le *"réel"*.

Le *naturel*, la *vérité*, conceptions recherchées par le naturalisme et le réalisme de l'époque. Réalité amère, vérité insupportable et qui dérange. Le personnage de «deux voyages retour simple» dans l'œuvre de Nancy adopte le ton de *"l'ironie haineuse"* dans sa révolte contre la société, les parents, l'école, etc.

" La plume (de l'auteur écrivant «deux voyages retour simple») a été trempée dans le fiel ou le vitriol. " dit Calvet²⁵.

Avec la première moitié du XX^{ème} siècle, on assiste à une tendance chez les écrivains de l'entre-deux guerres à supprimer, éliminer tout souvenir d'enfance dans leurs textes pourtant autobiographiques.

²⁴ J. Calvet: 2ème volume, op.cit., p.54.

²⁵ O.P.cité,p.45

Cette tendance est représentée par Mauriac, Bernanos et Malraux. Au début des **Antimémoires** Malraux se justifie:

*" (...) que m'importe ce qui n'importe qu'à moi? Presque tous les écrivains que je connais aiment leur enfance, je déteste la mienne (...) je ne m'y intéresse guère."*²⁶

Il est certes malaisé et imprudent de généraliser cette attitude à toute une génération. Il faut donc attendre la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (à partir de 1945) pour que le genre entre dans un processus de valorisation. Le Récit d'enfance arrive, par sa qualité et sa quantité, à s'imposer dans la production littéraire française et même francophone. Des textes célèbres, ceux de Simone de Beauvoir: (**Les mémoires d'une jeune fille rangée**) de Jean-Paul Sartre: (**Les mots**), de Roland Barthes: (**Roland Barthes par Roland Barthes**, 1975), Alain Robbe-Grillet (**Le miroir qui revient**, 1984), de Marguerite Duras: (**L'amant**) et Nathalie Sarraute (**Enfance**, 1984), marquent le triomphe du genre puisqu'ils ont eu un sort commun assez euphorisant: - L'audience de l'auteur s'est trouvée brusquement élargie et un public a été créé. C'est ainsi que la consécration de l'auteur et la légitimation du genre (**Le récit d'enfance**) s'accomplissent simultanément.

Le survol historique ainsi effectué montre que le récit d'enfance a connu des époques où il est le modèle "*sacré*", et d'autres où il est rejeté et dévalorisé, selon l'esprit du siècle, l'horizon d'attente, etc. Une histoire donc instable, mouvementée à travers laquelle il arrive finalement à triompher et à s'imposer à la production littéraire contemporaine. De même, cet aperçu historique montre le degré de sophistication atteint par ce "genre" qui suppose toute une série d'acquis.

Après cette brève approche diachronique de l'histoire de ce concept, nous allons essayer de redéfinir le récit d'enfance à la lumière des nouvelles données critiques:

Tout d'abord, Jean Salesse nous explique que le récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être."²⁷

²⁶ Jacques Lecarme: "*La légitimation du genre*", **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988, p.29

²⁷ Jean Salesse: "*Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des: Mémoires d'outre-tombe*", **Revue des sciences humaines**, no.222, Université de Lille III, 1991, p.11.

Cependant, selon Coe, ce qui caractérise le récit d'enfance c'est l'écart entre le narrateur-adulte et « l'enfant » qu'il évoque dans son récit. De toute évidence, c'est d'un autre moi que traite le récit d'enfance, un moi qui n'est plus et qui entretient avec le monde et les autres des rapports très différents de ceux du narrateur-adulte. La mémoire de cet autre moi et de ses agissements n'est pas vérifiable au même titre que le serait celle de l'adulte.

Tout en sachant ce que c'est le narrateur-adulte qui compose le texte et qui se rappelle de ses premiers souvenirs marquants qui choquent la naïveté de cet enfant, il ne s'agit pas non plus de la voix omniprésente de ce narrateur-adulte. Il s'agit d'une opération plus compliquée: *fabriquer*, mimer une "voix enfantine". C'est cette voix enfantine fabriquée par le narrateur qui fait la distinction *tranchante* entre un récit autobiographique classique et le récit d'enfance comme l'a bien précisé Ph. Lejeune:

" Dans le récit autobiographique classique; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de « l'enfant » il ne lui laisse guère la parole. (...) Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du naturel) autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme."²⁸

Parmi les techniques et les procédés utilisés et qui caractérisent le récit d'enfance:

" *Cette fragmentation délibérée du récit, cette disposition qui respecte le parataxe de l'émergence des souvenirs et le libre jeu des associations. A l'intérieur même des fragments, la rédaction repose sur les phrases nominales, les exclamations, les assertions brèves, les passages brusques de l'énonciation à l'énoncé, les temps verbaux mêlés.*"²⁹

Selon cette tentative pour déterminer les signaux et les caractères "génériques" qui nous permettent de reconnaître le récit d'enfance, nous soulignons qu'il s'agit jusqu'ici de marques "formelles": celles qui représentent les "traits communs" à la plupart des récits d'enfance, celles qui sont plus ou moins respectées par les auteurs/narrateurs.

²⁸ Philippe Lejeune: **Je est un Autre**, Paris, Seuil, 1980, p.10.

²⁹ Francine Dugast: *"L'enfance manquée d'un chef: Etat Civil de Drieu la Rochelle"*, op.cit, p.89

Il s'agit donc de:

- 1- Fabriquer une voix "*enfantine*" ainsi qu'un esprit d'enfant.
- 2- Procéder à une reconstitution du "*Passé*", des premiers souvenirs d'enfance.
- 3- Préférer l'utilisation de la première personne "*Je*".
- 4- Recourir à un temps verbal, le passé, pour souligner la rétrospection.

De même:

- 5- L'usage du terme "*enfance*" dans l'appareil du titre n'est pas nécessaire, souvent il ne figure pas dans le titre.
- 6- Les phrases sont en général courtes.
- 7- Abondance de l'interrogation, de l'exclamation.
- 8- Usage du style indirect libre.
- 9- Présence réduite du narrateur autobiographique.

Ces traits caractéristiques du récit d'enfance peuvent être partagés avec le roman autobiographique. C'est pourquoi il faut se référer également au "*contenu*" en l'associant aux marques "*formelles*" pour pouvoir déceler le récit d'enfance (c'est le travail du lecteur). Ce qui nous mène à dire que le récit d'enfance exige, comme d'ailleurs l'autobiographie, un "*Mode de lecture*", un "*pacte*" entre l'auteur et le lecteur (empruntons le terme à PH. Lejeune). C'est ce qui a été proposé d'ailleurs par Madame de Staël en parlant des **Confessions** de Rousseau. Madame de Staël incite tout lecteur qui s'intéresse à ce type de récit d'adopter un mode de lecture qu'elle appelle lecture "*à coeur*".

Catherine Doroszczuk³⁰ commente le texte de Madame de Staël:

³⁰ Catherine Doroszczuk: op.cit, p.11.

" Le lecteur écoutant la Confidence-confession de l'auteur (...) rapprochant d'autant plus que la parole est plus intime, ou plus enfouie, lorsqu'il est question des premières années de la vie. Le récit d'enfance amène un mode de lecture privée."

Une lecture "*privée*" laisse entendre qu'il est question d'une part de "*subjectivité*" dans l'interprétation et dans l'analyse ce récit (que ce soit de la part du lecteur qui interprète ou de la part du narrateur-enfant qui élit les événements qu'il va présenter dans son œuvre).

Parmi les traits qui aident à identifier le récit d'enfance, ce que Richard Coe met en relief: la "*fidélité aux impressions*" à la différence de l'autobiographie qui est marquée par la recherche de "*l'exactitude*" et la "*vérité*". En outre, le récit d'enfance accorde plus de place au récit d'événements même minimes, plus importants par leurs résonances affectives, à la différence du "*Roman*".

Nous savons maintenant avec ces auteurs critiques cités supra que le récit d'enfance a créé ses propres frontières avec l'autobiographie mais ces frontières sont-elles aussi géographiques. Qu'en est-il dans la littérature algérienne d'expression française ?

La littérature algérienne de langue française a produit un certain nombre de textes à résonance autobiographique. Nous pouvons même aller jusqu'à dire que le genre "*Autobiographie*" est fondateur de la littérature francophone du Maghreb, dès ses débuts et jusqu'aux publications les plus récentes. De même, nous pouvons remarquer une certaine "*abondance*" et une "*dominance*" de cette forme d'écriture, dans l'ensemble des œuvres littéraires algériennes. A notre connaissance, les romans autobiographiques qui s'attardent sur l'enfance du héros, sont le support préféré du projet autobiographique algérien.

Plongeant ses racines dans la civilisation arabo-musulmane, qui n'a connu l'écriture autobiographique que récemment (avec le XX^{ème} siècle), la littérature algérienne toutefois, a préféré s'exprimer, dès ses débuts, en adoptant une forme occidentale qui met en valeur le "Moi". Aussi faut-il souligner, que dans le cas du Maghreb et du Moyen-Orient (qui a connu la forme autobiographique au XX^{ème} siècle), l'autobiographie implique la littérature occidentale. Dans le cas du Moyen-Orient et du Maghreb, les auteurs ont vécu en Europe, ont eu accès à la littérature occidentale, ont été encouragés par des amis occidentaux. De même, ils ont écrit des œuvres pour attirer l'attention de la métropole. C'est le cas de l'œuvre de Leila Sebbar et de la littérature contemporaine algérienne.

Remarquons que L'influence de la littérature européenne est une des raisons e la prolifération de ce nouveau genre mais il y en a d'autres: par exemple la recherche de l'identité par un "Moi" perturbé, par la domination coloniale, et c'est là un trait caractéristique des littératures maghrébines. Ceci évoque la question suivante:- Pourquoi l'autobiographie est-elle la forme élue de la littérature algérienne? Il nous semble que cette prééminence de l'écriture autobiographique qui met en valeur le récit d'enfance est due à ce qu'elle est le vecteur privilégié de l'identité culturelle et de ses transformations. Elle correspond le mieux à la quête de l'identité, la quête des origines, à l'enquête généalogique à *"une volonté quelque peu maniaque de retrouver des traces susceptibles de fonder un être dont on ne doute pas"*. Cette littérature (que Mme de Staël qualifiera de *"républicaine"*) marque bien une coupure entre le monde du lignage, où l'histoire de l'individualité n'avait pas de sens et ce monde nouveau où l'aventure du sujet s' imagine prendre source dans l'enfance.

En outre, la nécessité autobiographique va bien au-delà de la simple quête des origines ou l'affirmation de "Soi". Elle est surtout un message à portée universelle.

Tout en ayant recours aux critères établis à partir d'une critique "occidentale" de textes européens surtout française, il convient cependant de les appliquer avec prudence à la littérature algérienne.

En effet, autobiographie européenne et algérienne ont des traits communs auxquels viennent cependant s'ajouter des traits caractéristiques et spécifiques de la culture algérienne, propres à une culture d'origine arabe, mêlée d'éléments berbères et confrontée à de douloureux problèmes d'identité dus aux dominations étrangères successives connus par l'Algérie et notamment la colonisation française. Ce qui explique sans doute cette tendance à *"déguiser"*, à *"voiler"* le projet autobiographique.

En voulant cacher son identité, certains auteurs ont eu recours aux différents procédés, différentes stratégies afin d'atteindre leur but, tout en maintenant leur projet initial: L'Autobiographie. Par exemple, il s'agit de donner un *"sous-titre"*: par exemple *"roman"* à une œuvre autobiographique ou à un récit d'enfance. C'est le cas du **Fils du Pauvre** de Mouloud Feraoun où les héros-narrateur porte un nom qui est l'anagramme du nom de l'auteur. Dans ce cas, l'auteur cherche à se raconter par le truchement d'un personnage *"fictif"* ou *"romanesque"*. Il suffit de chercher "hors du texte" les détails autobiographiques pour s'assurer qu'il s'agit du personnage-auteur. Cette opération est pratiquée par plusieurs auteurs de la même génération qui ont fondé cette littérature dite de *"Témoignage"* ou *"ethnographique"* des années 50.

Ceci est justifié par le fait que les auteurs tenaient compte de la réception de leur œuvre dans la société algérienne. Charles Bonn analyse cette position oscillatoire:

*" L'hésitation entre le roman et le journal intime ou l'autobiographie peut être lue comme une manifestation de ce scandale dans la civilisation arabe qui constitue à la fois le genre romanesque et le dévoilement de l'intimité de la Personne. Genre romanesque et récit autobiographique représentant, en effet, tous les deux le surgissement de la Personne comme une rupture face à l'unanimité du groupe dans le conformisme des normes morales."*³¹

- **La mémoire:** doit jouer un rôle primordial dans le récit autobiographique, ce qui fait la différence entre l'autobiographe qui doit faire un effort pour se rappeler autant que possible la réalité et le romancier qui par définition, a recours à son imagination.

Cependant, nous ne pouvons pas trancher et séparer définitivement entre genre autobiographique et romanesque, puisque très souvent les deux genres s'entrelacent et s'entremêlent.

Soulignons que dans le cas de l'autobiographie, l'auteur fait l'effort de "reconstituer" le passé, le "présentifier". C'est une opération de "résurrection".

Puisqu'il s'agit de revivre des souvenirs, de tout un travail de remémoration, il faut donc noter l'importance de l'imagination. Quelques remarques alors s'imposent:

- C'est un autobiographe adulte qui dévoile, retrouve son passé révolu, comme l'a très bien expliqué Bruno Vercier dans son article:

*" Nous reconstituons toujours nos souvenirs d'enfance avec et à partir de celui que nous sommes devenus: « l'enfant » est le père de l'adulte, il a donc le même âge que lui. Par exemple: Leiris. Chez Leiris c'est dans l'écriture que tout se passe, si l'individu est mémoire, la mémoire, elle, est langage."*³²

- La mémoire ne suit pas toujours l'ordre chronologique. B. Vercier ajoute:

³¹ Charles Bonn: Le Roman maghrébin de Langue Française, Paris, l'Harmattan, 1985, p.176.

³² B. Vercier: "Le Mythe du premier souvenir: Loti, Leiris": Revue d'histoire littéraire de la France, (numéro spécial l'Autobiographie), Paris, Armand Collin, 1975, p. 1029-1040.

" L'enchaînement des rubriques du récit autobiographique (...) ne correspond pas à l'ordre de la mémoire: Les souvenirs ne reviennent pas forcément dans l'ordre dans lequel ils se sont formés."³³

- Avec ce que les psychologues appellent les "Trous de mémoire", l'autobiographe a, consciemment ou inconsciemment, recours à l'imagination, à la fiction pour combler ces Trous de mémoire
- A ce propos Georges May écrit:

" René Démoris (...) conclut (...) et montre à quel point l'autobiographie véritable est guettée par la fiction qui, en une certaine mesure, lui permet de naître."³⁴

Nous pouvons alors déduire que le récit autobiographique repose essentiellement sur l'effort de la mémoire à tel point que les souvenirs sont la raison d'être du récit autobiographique. Ceci n'empêche que l'autobiographe a besoin d'avoir recours à l'imagination pour combler les Trous de mémoire, sinon, pour respecter ce que les critiques appellent "*L'effet de réel*".

Après cette brève étude introductive de ce genre : le "récit d'enfance" dans les littératures française et francophone, nous allons procéder à l'étude structurale des textes de notre corpus. Après avoir fait, bien sur, un résumé analytique de notre corpus en y intégrant tous les auteurs cités dans ce recueil.

³³ Ibid., p.1034

³⁴ G.May: L'Autobiographie, Paris, PUF, 1979, p.176.

Résumé analytique de l'œuvre

Dans notre corpus de travail³⁵, « une enfance d'ailleurs », dix sept écrivains³⁶ racontent dans un topos commun, leur écriture de soi qui est devenue l'espace privilégié, lieu de convergence de l'exil qui ne dit jamais assez ses mots.

Edité pour la première fois en 1993 par les éditions Belfond et réédité en 2002 par l'édition « J'ai lu » Nancy Huston et Leïla Sebbar recueillent des textes sur l'enfance. Ce n'est pas la première collaboration des deux écrivains qui publient en 1986 puis en 1999 « Lettres parisiennes »³⁷ : « autopsie de l'exil » Ce n'est pas non plus le premier recueil de récit d'enfance réunissant des textes d'écrivains que dirigera Leïla Sebbar.

En 1997 elle dirigera un recueil intitulé Une enfance algérienne puis en 2001 Une enfance outremer. Tous ces ouvrages s'inscrivent dans la même perspective de vouloir montrer que seule l'écriture rassemble lorsque l'histoire désunit. C'est donc le registre de la littérature d'enfance et du souvenir qui caractérise l'émergence de ce genre en évolution redéfinissant à chaque fois cette littérature de l'exil.

³⁵ - Une Enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent, Belfond, 1993, J'ai lu, 2002.

³⁶ - Adam Biro (Hongrie) « Coccinelles »
Colette Fellous (Tunisie) « Le Petit Casino »
Nancy Houston (Canada) « Deux voyages retour simple »
Paula Jacques (Egypte) « L'Histoire de mon chat »
Rauda Jamis (Cuba) « il y a peu de châteaux forts sous les palmiers »
Luba Jurgenson (Russie) « L'Outre-pays »
Mohamed Kacini el-Hassani (Algérie) « Une odeur de Sainteté »
Vénus Khoury-Ghaïa (Liban) « Les larmes de ma mère »
Henri Lopes (Congo) « Muluku au temps des bateaux à roues »
Maria Mailat (Roumanie) « L'Arc-en-ciel, l'accordéon, Dracula »
Edouardo Manet (Cuba) « Les Années soleil »
Daniel Maximin (Guadeloupe) « Les Antilles à l'œil nu »
Abdelwahab Meddeb (Tunisie) « La Maison de l'araucaria »
Rachel Mizrabi (Pologne) « Un jour j'irai »
Tiemo Monenembo (Guinée) « Une poignée d'arachide »
Leïla Sebbar (Algérie) « La Moustiquaire »
Morgan Sportès (Algérie) « L'Enfance d'un « cheikh »

³⁷ - Lettres parisiennes : autopsie de l'exil. Ecrit en collaboration avec Nancy Huston, Barrault, 1986, J'ai lu, 1999

En effet une introspection dans l'enfance par l'écriture nous présente chacun des 17 écrivains à travers leur texte. Ceux-ci habitent tous en France mais viennent tous de pays étrangers. Chaque témoignage est unique et différent mais toutefois participe d'une même volonté : La reconnaissance d'une littérature de l'exil que nous tenterons d'étudier à la lumière des nouveaux concepts opératoires développés par la nouvelle critique littéraire de ce genre et en particulier, par la théorie de Philippe Lejeune³⁸ et celle de l'autofiction développée par Serge Doubrovsky³⁹

Cette écriture autofictionnelle de nos auteurs se caractérise, nous le disons d'emblée, par un retour intérieur au pays d'origine dans une langue étrangère extérieure, la langue française. En effet, il semblerait que la recherche de cette « enfance d'ailleurs » ne puisse se faire que dans la langue de l'exil, la langue de l'ailleurs, de l'étrange par conséquent le français. La problématique de la langue refuge ou médiatrice est une des questions auquel se confronte ce recueil et tout récit de l'exil. C'est ce que nous essayerons de comprendre dans l'analyse de nos corpus.

Tous les écrivains de ce recueil écrivent en français et pourtant pour la majorité d'entre eux ce n'est pas leur langue maternelle. La langue est ce dont il va falloir prendre possession après l'exil mais il fallait aussi se déposséder de sa langue maternelle, « je ne parle pas la langue de mon père » disait Leila SEBBAR (2003)⁴⁰. « Mais c'est aussi ce qui marque ou même ce qui nous rattache à nos racines, à notre pays d'origine » Ecrire dans la langue de l'exil signifierait-il oublier une partie de soi ou converger vers les invariants culturels du genre autobiographique voire autofictionnel. Le fait d'écrire dans la langue de l'exil, la langue étrangère semble être un topos culturel commun chez nos auteurs.

Il s'agit donc de prendre un recul nécessaire au travail de mémoire auquel les écrivains se confrontent et comprendre cette écriture de l'ailleurs. Abandonner sa langue pour écrire dans la langue du pays d'exil devient un moyen de se réapproprier dans l'écrit la langue de l'enfance mais aussi l'enfance elle-même. La langue de l'exil ne prend pas la place de la langue maternelle mais elle la Corrobore. Elle est la langue de l'extérieur contrairement à la langue « intérieure: Cela serait donc la langue de l'exil, de l'extérieur qui permettrait ce retour à l'enfance, à l'« intérieur »

³⁸ - Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975.

³⁹ - Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*, Paris: Galilée.

⁴⁰ - Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*. Julliard, 2003

Il faut comprendre que le rapport entre la langue de l'exil et la langue de l'enfance n'existe pas sous le terme d'un rapport de supériorité ou d'infériorité mais sous les termes d'une cohabitation. On note d'ailleurs un travail de passage constant d'une langue à une autre et ce n'est pas un hasard si un grand nombre des écrivains de notre corpus sont traducteurs.

C'est en effet dans le travail de traduction qu'une cohabitation entre deux langues prend un sens nouveau. Certains écrivains de ce recueil comme Luba Jurgenson, Mohamed Kacimi El-Hassani ou encore Abdelwahab Meddeb sont traducteurs. Ils passent d'une langue à l'autre, traduisent un texte dans une autre langue ce qui permet non seulement à l'écrivain lui-même de passer les frontières que créent la différence de langues mais aussi de permettre à la littérature de passer ces mêmes frontières vers le translinguistique et le transculturel.

Ecrire dans la langue de l'exil c'est aussi affirmer sa liberté face à ces frontières. C'est ce que nous dit Rachel Mizrahi dans « Un jour j'irai » : « Je n'ai pas de langue maternelle. J'y ai échappé. J'ignore dans quelle langue j'ai prononcé mon premier mot et quel était ce mot. Les langues j'en fais collection, souverain remède contre les frontières. ⁴¹

Quant à Leila Sebbar, son rapport à l'écriture est celui du questionnement et de la suture car elle tente de recoudre avec ses mots une déchirure et de re-joindre les deux bouts d'un même amour : "Je. Continuerai à écrire, tant que. je n'aurai pas épuisé cette question : comment suturer ce qui a été séparé de manière grave par l'Histoire et la politique Elle souffre d'une "rupture généalogique" ? "[...] Je reste étrangère sans la gloire d'être l'Etrangère", écrit-elle dans *Mes Algéries en France*.⁴² "Dans l'histoire d'amour de ma mère pour l'Etranger et de mon père pour l'Etrangère, chacun demeure dans sa propre altérité. Et ces altérités ne seront jamais ni dominées ni désintégrées, alors que moi je suis un produit contaminé", explique-t-elle. Mais, pour Leila Sebbar, l'exil, plus qu'une déchirure, est avant tout un apprentissage, susceptible même de procurer du plaisir. Mais envisageable comme tel seulement à condition d'être armé intellectuellement, capable de transformer l'in tranquillité et le tourment en un matériau positif.

Notre corpus nous ouvre et nous fait découvrir une littérature de l'exil et de l'enfance. Il sera donc question des thématiques du deuil, de la nostalgie, de la souffrance ou des moments joyeux, de retour dans le pays d'origine à travers plusieurs témoignages. C'est en effet ce que nous

⁴¹ - " Rachel Mizrahi (Pologne) « Un jour j'irai » Une Enfance d'ailleurs, O.p. cité

⁴² - journal de mes Algéries en France, Bleu autour, 2005

connote le titre même de ce recueil. Les différents écrivains partent à la recherche de Tailleurs, du pays quitté soit dans la souffrance lorsque l'exil a été obligatoire, soit d'une manière plus heureuse lorsqu'il est un choix. Cette recherche va de paire avec un travail de mémoire fort, une redécouverte des origines et des racines de chacun des auteurs qui ne peut se trouver que dans l'enfance, cette « enfance d'ailleurs ».

Ces souvenirs que nous livrent ceux-ci sont le résultat d'un travail de mémoire qui se traduit par un retour à l'enfance et à l'exil dans leur écrit-On assiste alors à un passage d'un monde adulte à un souvenir d'enfant qui s'opère de différente manière dans ces récits autobiographiques.

Le premier récit « Coccinelles » annonce d'emblée la couleur du recueil Une enfance d'ailleurs. Dans son récit autobiographique Adam Biro⁴³ mêle souvenirs d'enfance très personnels et une objectivité historique. On note de même dans tous les autres récits des remarques sur la situation politique du pays et ce qui a poussé à l'exil qui ne peuvent provenir que d'un regard et un jugement d'adulte. Cette impression est accentuée par la présence d'un esprit d'adulte dans des souvenirs d'enfant, esprit du à l'époque : « C'était une époque trouble. Les enfants ne pouvaient pas s'abandonner au temps comme des enfants. Au moindre souvenir tendre ou simplement humain s'attache un bout d'époque à dimension d'adulte, incompréhensible, un bout d'histoire ». Ainsi, on trouve aussi de la nostalgie, des moments tendres et joyeux : « Ai-je oublié ? Ce geste imbécile et d'autres, semblable, illuminent ma vie » Cette phrase exprime à la fois cette nostalgie mais aussi un questionnement. Ici nous sommes face à une ébauche d'un travail de mémoire que l'on ressent grâce à un balancement entre l'enfance et le monde adulte par/dans l'écriture de soi

Le rattachement au monde adulte est aussi un moyen d'appréhender le souvenir douloureux et d'y faire face. « Car je reviens toujours. Toujours. Je refais le chemin. Je reprends des avions. Des trains. Des autocars. Je suis les traces. Je marche, je déambule, je parcours. Je hume. Je cherche et je trouve ». Cette phrase résume bien l'entreprise de chaque écrivain qui est aussi emblématique d'une écriture nomade, d'une inscription forte dans un travail de mémoire constant et une recherche dans l'enfance. Ceci montre par ailleurs une maturité dans le travail d'une écriture migrante qui explique ce balancement observé entre une objectivité d'adulte et une subjectivité de l'enfance vécue.

⁴³ - Adam Biro (Hongrie) « Coccinelles » Une Enfance d'ailleurs, O. p. cité

C'est donc grâce et avec cette distance que les écrivains nous parlent de l'enfance et de l'exil. Un lien fort entre ces deux derniers apparaît dans chaque écrit. Qu'il soit subit ou choisit, l'enfance renvoie directement au désir d'exil. Il est un choix dès l'enfance.. Pour ces écrivains, l'exil est lié à l'enfance et rien ne la sépare du sentiment d'appartenir à un « ailleurs »

L'enfance est aussi ce qui chez ces écrivains, mais aussi comme chez chacun d'entre nous, l'espace significatif qui va nous constituer en tant qu'adulte. Ne serait ce pas alors une tentative de réconciliation entre le monde de l'enfance et le monde de l'adulte auquel nous sommes face, mais aussi entre la terre d'origine et la terre de l'exil ? Ce recueil nous offre un espace privilégié de réconciliation.

Dans un premier temps on remarque donc un rapport fort à l'authenticité du à l'autobiographie mais aussi à la présence de photographies. En effet les textes racontent des souvenirs réels. D'autre part, avant chacun des textes il nous est montré des photographies des écrivains. Sur une même page, on voit d'abord une photo de l'écrivain étant enfant puis une photo de l'écrivain à l'âge adulte. Tout d'abord, on peut supposer que ces photos sont présentes pour apporter plus de poids et d'authenticité à l'œuvre et aux textes. Mais il semblerait que ces photos ouvrent aussi à lier ces deux mondes qui sont le monde de l'origine et le monde l'exil comme le monde de l'enfance et le monde de l'âge adulte.

Ces frontières donc franchies dans un premier temps par les photographies. Le choix de faire de cette œuvre un recueil semble de prime abord un choix logique. En effet, comme nous l'avons déjà dit précédemment, chaque écrivain raconte sa propre histoire. Il s'agit de réunir 17 récits, 17 fragments forme qui s'impose donc est le recueil. Mais ce choix logique ouvre à une poétique particulière. Comme nous avons pu l'aborder notamment sur la question de la langue, l'exil se pose souvent sous les termes d'un rapport d'appartenance ou de désappartenance à une langue mais aussi à un lieu. La forme du recueil semblerait apporter une réponse à cette interrogation constante. En effet, le recueil est la forme qui rassemble en un seul lieu. Chaque fragment unique est réuni en un seul lieu, celui de recueil, et chaque voix portée par les récits s'unissent en une seule. Ainsi, chaque partie fait partie d'un ensemble indissociable, d'un seul lieu.

Cet ouvrage semble alors l'occasion de créer une nouvelle terre neutre et paisible où toute réconciliation entre le pays d'origine et le pays d'exil est possible. L'écriture devient la terre qui défie les frontières et qui les réconcilie.

La forme devient dès lors importante et significative. Elle démontre que tous les récits racontent la même chose, qu'ils sont empreints d'une seule écriture de l'exil même si l'histoire est différente. Chaque récit d'enfance révèle une écriture singulière mais aussi commune de chaque écrivain : celle de l'ailleurs. Ici, nous ne sommes pas seulement face à une enfance d'ailleurs mais à une écriture de l'ailleurs.

Cet ouvrage est un emblème de ce que peut créer une littérature de l'exil, c'est-à-dire un pont et une réconciliation entre les frontières, un lieu unique créé par/dans l'écriture.

Notre travail aborde ce qu'on appelle traditionnellement le récit autobiographique. Nous nous sommes posés la question si nos auteurs étudiés s'inscrivent dans ce genre traditionnel ou dans la perspective du récit d'enfance car depuis la création du néologisme autofiction, une problématique nouvelle est apparue sur l'autobiographie.

Par conséquent, entre autobiographie, autofiction, récit d'enfance et écriture de soi, nous essayerons de comprendre dans quel système d'écriture s'inscrivent nos auteurs à la lumière des nouvelles théories du genre

CHAPITRE UN

I. ETUDE STRUCTURALE DU RECIT

1. LA MACROSTRUCTURE TEXTUELLE : LE CONTEXTE PSYCHO-SOCIAL DE « L'ENFANCE »

1.1 La fonction de la mémoire

Un récit d'enfance authentique repose essentiellement sur la mémoire même s'il s'agit d'une région incertaine et limitée de la mémoire, comme première source de ce récit. En outre, cette première source est généralement constituée à partir d'un grand nombre de souvenirs, souvent triviaux, banals, accumulés. Ces souvenirs sont la plupart du temps désordonnés, incohérents, mal organisés. Ils se présentent en chaos dans la mémoire, ils ne sont pas reliés. Ce qui pose un vrai problème à tout écrivain voulant reproduire son enfance à travers un récit. Ce nombre infini de souvenirs dispersés, détachés, représente un problème pour l'auteur du récit d'enfance. Il est obligé de faire face à ce désordre et de faire appel à son talent, à son intelligence et à son ingéniosité pour remettre en ordre, créer des relations, rendre cohérents et intelligibles ces souvenirs, ces éléments, afin de donner un texte valable, sensé, proportionné et harmonieux. Et ces affirmations se justifient dans notre corpus dans le passage suivant dans l'histoire de mon chat de Paula :

« A cette époque, lorsque commence l'histoire de mon chat, mon père souffrait de la maladie qui devait l'emporter quelques mois plus tard. Etait-ce le cancer ? Un mot banni au profit de l'ulcère ou, lorsque la douleur se montrait par trop bruyante, une hernie étranglée »

Sur ce point, le récit d'enfance se distingue nettement des autres genres littéraires avoisinants. Notamment, l'autobiographie Il se distingue, par exemple, des "**Mémoires**". Dans ce genre littéraire, si la mémoire doute de quelques souvenirs, ou de quelques événements, on peut facilement avoir recours aux références extérieures, par exemple, à l'Histoire, pour les vérifier et prouver leur véracité.

Dans le cas du "**Journal**", la mémoire ne pose pas un vrai problème, ni de difficulté puisque ce genre repose sur les expériences et les événements qui se sont passés le jour même de l'écriture

⁴⁴ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 51

Du journal. Ce genre repose donc sur le découpage et, parfois, le manque de continuité, c'est ce qui fait sa spécificité, à la différence du récit d'enfance qui, lui, recherche la continuité.

Le récit d'enfance relève, donc, de problèmes très spécifiques, liés à sa nature, à savoir:

1.2. Le fonctionnement de la mémoire:

La bonne ou la mauvaise mémoire et si la mémoire est complètement, et elle seule, responsable de tout ce qui concerne les souvenirs et les expériences déjà vécues et leur évocation ou bien si c'est l'inconscient qui intervient.

La vérité, dans le récit d'enfance, est une notion fortement liée à la subjectivité puisqu'il n'y a aucune possibilité de vérifier ces souvenirs, ou de mettre à l'épreuve le fonctionnement de la mémoire. Sur la base du **conflit** entre, d'une part, l'accumulation d'expériences et de souvenirs banals, insignifiants, désordonnés, et qui surgissent d'une manière souvent inexplicable et, d'autre part, la forme littéraire du récit d'enfance qui exige une pensée cohérente et une structure logique dans la présentation des événements et des souvenirs. Notre corpus en donne quelques éléments dans ce passage où nous constatons ce conflit dans l'incohérence de cette narration

« Des deux frères de mon père je préférais Albert, un peu brocanteur, un peu escroc, sa petite figure chiffonnée me faisait penser à simplet, le dernier des sept nains, et avec ça des réparties irrésistibles. Sauf pour sa cible habituelle : le dentiste. Celui-ci répliquait, moins finement, fortunée volait à son secours, la mêlée devenait générale. Il en allait toujours ainsi aux repas de famille : on se brocardait avec entrain, on s'injuriait avec recherche, les mots ne portaient pas plus loin que l'instant, on s'embrassait dans les mêmes excès. »⁴⁵

Au cours de cette étude, nous allons essayer de répondre à la question suivante: Pourquoi étudier la "**mémoire**" et l'opération de la remémoration à travers un texte littéraire autobiographique (Le récit d'enfance)? En d'autres termes, quel rapport y a-t-il entre la "**mémoire**", les souvenirs et le récit d'enfance? Une deuxième question s'impose: Peut-on considérer la psychologie de

⁴⁵ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 54

« **l'enfant** » représentée ici par la mémoire et son fonctionnement, comme étant "l'invariant" des trois textes?

Nous avons donc consacré ce chapitre à l'étude du contexte psychique du récit d'enfance, incarné par la mémoire et par l'opération, très compliquée, de la remémoration effectuée par « **l'enfant** » en mettant en lumière ses répercussions sur les récits d'enfance de chacun de nos écrivains.

Bruno Vercier essaye, dans une étude sur le premier souvenir, de répondre à ces questions en donnant une explication. Il dit:

" (...) Si l'on considère que l'autobiographie et/ou le récit d'enfance est avant tout une remontée vers l'origine, on comprend que le premier souvenir y joue un rôle tout particulier (...). N'est-il pas la première manifestation de la faculté qui permet à l'individu de se retrouver?"

" (...) L'individu et l'autobiographe, plus que tout autre, est mémoire. L'assimilation se fait très vite entre la faculté particulière et l'être tout entier (...)." ⁴⁶

Il cite ensuite l'exemple de Leiris et dit que:

"(...) Chez Leiris, c'est dans l'écriture que tout se passe: Si l'individu est mémoire, la mémoire, elle, est langage (...)." ⁴⁷

Donc, l'individu est mémoire et, sans la mémoire, il est amnésique, donc il est dépersonnalisé. Cette mémoire se manifeste dans un texte littéraire à l'aide et à travers le langage.

L'étude de la mémoire à travers les trois textes de notre corpus nous semble pertinente et presque obligatoire, puisqu'il s'agit d'une rétrospection, aussi bien que d'une auto-analyse. De même, la mémoire y joue un rôle fondamental dans les trois textes en général et dans le texte de « **l'Histoire de mon chat** » de Paula Jacques en particulier, puisque « **l'enfant-narrateur** » perçoit le monde qui l'entoure par ses sens et son syncrétisme: Il conserve les souvenirs, ensuite

⁴⁶ Bruno Vercier : « le mythe du premier souvenir : Loti, Leiris » Revue de l'histoire de la France (Numéro spécial : l'Autobiographie), Paris, Armand Colin, 1975 (1029-1040), p.1031.

⁴⁷ Ibid, p.10

il les reproduit en se référant uniquement à sa mémoire, son seul moyen de se souvenir du monde.

Rappelons également que Paula Jacques appartient à la culture égyptienne, qui est, avant tout, une culture qui repose sur l'expression orale, donc qui repose essentiellement sur la remémoration de ce qui a été dit, conté, gardé et ancré dans la mémoire "collective" et qui se transmet de bouche à oreille et de génération en génération. Il s'agit donc d'une mémoire collective, aussi bien que d'une mémoire individuelle.

L'étude de la mémoire nous est presque imposée pour les raisons suivantes:

- Les trois textes abondent en souvenirs d'enfance et expériences du passé et le héros-narrateur de chaque texte ne cesse d'attirer l'attention de ses lecteurs sur ces souvenirs d'enfance, l'opération de la remémoration, de la valeur de ces souvenirs que B. Vercier appelle "*mythique*", et de la vérité de ces expériences en essayant de prendre le lecteur pour témoin.

L'auteur du récit d'enfance est préoccupé par la présentation de ses souvenirs d'enfance et par la fidélité, la vérité concernant ses souvenirs. Il veut persuader les lecteurs de la véracité de son texte et de ses propos. R.Coe a bien souligné cette idée dans son livre sur le récit d'enfance.

Le héros-narrateur de chaque texte attire l'attention des lecteurs sur l'importance de ses souvenirs d'enfance. Ceci se manifeste, de prime abord, par l'emploi excessif et répétitif (sous toutes les formes: affirmative, négative, interrogative, etc..), des verbes: "*se rappeler*", "*se souvenir*" et le terme "*souvenirs*".

Nancy, par exemple, va jusqu'à consacrer tout son récit à ses souvenirs. Citons à titre d'exemple ce passage :

« Nous voila donc en janvier 1960. Mon père vient d'épouser Maria et un voyage

De noces serait à l'ordre du jour, n'était-ce la présence encombrante de trois

Enfants en âge plus au moins bas, allant de trois ans (pat) à huit ans (Lorne) en

Passant par six ans (moi). « Qu'à cela ne tienne ! »⁴⁸

⁴⁸ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 36

Paula Jacques utilise également les fonctions de la mémoire dans «**l'Histoire de mon chat**», excessivement : le champ sémantique du souvenir est employé 14 fois dans l'incipit. Elle a également consacré un long paragraphe intercalé dans la trame du récit pour parler et analyser le fonctionnement de la mémoire chez les enfants et les individus en général:

Ce qui souligne l'intérêt qu'il accorde à la mémoire et à son fonctionnement en général, citons ce passage très significatif de cette fonction de la mémoire chez Paula :

*« Je m'y rendais presque tous les jours à la sortie du lycée Français, parfois je séchais un cours. Sans repentir ni conséquences. En ces temps de grands bouleversements politiques – la république entrait dans sa quatrième année – mes parents n'avaient pas la tête à surveiller mon bulletin scolaire. A peine me demandaient-ils d'où je venais, ou j'allais. Au cas où mes divagations les auraient intéressés, ils n'auraient pas compris que leur fille se plût en un lieu voué aux mouches et aux domestiques des bourgeois européens. »*⁴⁹

Avant de passer à l'analyse des souvenirs d'enfance qui figurent dans les trois textes, nous pensons qu'il serait pertinent de bien expliquer la notion de "vérité" soigneusement recherchée par l'écrivain du récit d'enfance. Une question alors s'impose: De quelle vérité s'agit-il? Comment vérifier cette vérité? Et, y a-t-il des critères objectifs qui aident à la vérification?

La thèse de N.Coe nous a aidée à répondre à ces questions. Pour pouvoir écrire son récit d'enfance, l'écrivain doit cesser d'être enfant. Il faut donc admettre dès le début qu'il y a une certaine distance, un certain laps de temps entre le passé, les souvenirs du passé de « **l'enfant** » et le présent de l'adulte. Ceci mène à une autre question: Est-ce que les souvenirs de cet enfant sont ses propres souvenirs, ou ce qu'on lui a raconté sur son enfance? Et, si on admet qu'il y a de "propres" souvenirs, est-ce que l'adulte a une "mémoire directe" qui lui permet de remonter à l'événement originel, ou bien se rappelle-t-il cet événement qui s'est transformé au cours des années?

⁴⁹ Une enfance d'ailleurs O.P. Cité page.49

Selon Coe, il s'agit, dans ce cas, d'un problème philosophique plutôt que psychologique, puisqu'on manque de tout critère objectif⁴⁴ Freud, lui aussi, a déjà répondu à cette question:

" Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation. (...) Les souvenirs n'ont pas émergé; ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier souci, ont influencé cette formation (...)." et là, Freud avance la notion de "souvenir-écran": "il représente dans la mémoire des impressions et des pensées ultérieures dont le contenu est rattaché à son contenu propre par des relations symboliques et autres du même genre". Il s'agit donc des "impressions»⁵¹

Ce qui nous permet de déduire que l'écrivain est préoccupé par "Sa" vérité et non pas "La" vérité au sens littéral du terme, puisque la vérité est "subjective", elle est également relative bien qu'elle soit ardemment recherchée par l'écrivain du récit d'enfance.

Pour écrire le récit d'enfance et pour reconstituer le passé, l'écrivain doit tenir compte de cet écart entre la vérité d'une expérience vécue (sensuelle, émotionnelle) et la vérité de cette même expérience transcrite en mots, en langage. Selon Coe, aucun écrivain ne peut reproduire une expérience, entièrement comme elle s'est produite. Donc, reproduire la vérité dans sa totalité à travers le récit d'enfance est presque impossible et dépasse la capacité humaine. De même l'écriture poétique, transforme cette vérité, ses souvenirs et parfois les déforme, puisque tout texte littéraire a sa propre logique! Il s'agit alors de donner "les impressions" qu'on a actuellement à propos des souvenirs du passé, de parvenir à donner "l'effet de réel".

Afin d'atteindre ce but, l'écrivain aura recours à l'imagination et à quelques transformations pour, d'abord, combler les trous de mémoire, mais surtout pour faire de ces souvenirs un récit d'enfance, qui est, avant tout, une œuvre littéraire, une œuvre d'art où il y a une part de fiction. C'est peut-être pourquoi les écrivains de récit d'enfance préfèrent le récit d'enfance-romancé plutôt que le récit d'enfance autobiographique, car le premier genre permet de trouver un équilibre entre la vérité (subjective et relative) et la vérité (historique, objective), ce que le deuxième genre n'accepte pas

⁵⁰ R. Coe: ' When the grass was taller ', op.cit,p.80.

⁵¹ S.Freud: "Souvenir-écrans", dans Névrose, psychose et prévention, paris, P.U.F.1973 ? (p.113.à 132) p.131-132

1.3 Trois récits, un modèle

Passons donc à l'analyse de notre corpus. En abordant le texte Nancynien de plus près, nous avons remarqué qu'en dépit de son originalité, il suit tout de même le schéma habituel du genre littéraire "**le Récit d'enfance**" en ce qui concerne la présentation et l'évocation des souvenirs du passé :

« Il était difficile, dans la famille Huston, de quitter Edmonton en 1960. Nous fûmes deux couples à faire l'impossible pour le quitter – mon père et sa toute nouvelle épouse ; mon frère aîné et moi – eux rêvaient d'un voyage de noces et nous d'une fugue définitive – mais le destin nous a refusé, aux uns et aux autres, ces humbles joies. »⁵²

L'auteur-narrateur ne réussit pas à échapper à ce modèle pré-établi, ce modèle "*obligé*" du récit d'enfance, à savoir, l'évocation, premièrement, des lieux communs de son enfance, puis la famille et la scolarité, ensuite les voisins, les résidences successives de la famille, les professeurs d'école etc.

Comme nous nous proposons de déceler l'invariant et les variations à travers les textes littéraires, rappelons dès l'abord, que les éléments mnésiques constituant le récit sont presque les mêmes dans toutes les œuvres sur l'enfance. Mais ce sont les différentes combinaisons de ces éléments qui varient d'un texte à l'autre. D'où l'originalité de chaque œuvre littéraire, et la singularité de chaque écrivain

Nancy respecte donc consciemment ou inconsciemment le schéma originel, initial du récit d'enfance, notamment en ce qui concerne la forme. La succession des chapitres correspond à la forme classique du récit d'enfance: à commencer par le chapitre concernant les lieux communs (incipit), puis dans la mise en abyme :

« Quand en s'en va, dans cette partie du monde, on s'en va. » dit-elle en guise de mise en abyme du texte.⁵³

⁵² - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 35

⁵³ – Ibid. page 36

Nous tenons à signaler que cette succession des souvenirs correspond à l'évolution de la conscience de « l'enfant », à l'univers de « l'enfant » qui est en train de s'élargir, à son entourage, à ses expériences et ses connaissances qui se multiplient (ce qui nous rappelle le roman d'apprentissage), mais aussi et surtout à la sélection et à la structure de la mémoire.

Tandis que chez Paula Jacques et Leila Sebbar, les souvenirs sont organisés différemment. Sebbar commence par l'univers des souvenirs les plus marquants de son enfance sa maigreur : « *Je suis maigre, j'entends dire que je suis maigre alors que mes sœurs non, et je comprends qu'elles sont plus « gracieuses » que moi, des femmes disent de mes sœurs – elles sont « gracieuses » - ce qui signifie, je le sais, qu'elles sont jolies, souriantes, moins sauvages que moi, on peut les aimer, moi non. Je suis maigre, je peux tenir sur la marge de ciment contre la moustiquaire.* »⁵⁴

Ensuite, elle passe à l'univers de la maison à celui de son « moi » elle introduit les personnages de son récit que pour imager son univers d'enfance. Tout le long du texte, il y a une oscillation entre la mémoire et les sentiments (perception d'enfance). Sebbar cherche peut-être à échapper à ce modèle-imposé, à ce récit d'enfance à la française en suivant un autre modèle qu'elle a créé elle-même, ayant sa propre chronologie, sa propre linéarité qui correspond à un récit d'enfance maghrébin, un récit d'enfance "collectif". Ce modèle qu'elle a créé est donc conforme à la réalité de la "grande famille" propre à sa société.

Soulignons que Sebbar, dans **La moustiquaire**, met l'accent sur cette concordance d'une destinée individuelle et d'une vision de l'Histoire. Comme le souligne cette épigraphe :

*« A Hennaya, près de Tlemcen, Algérie »*⁵⁵

N'oublions pas que Sebbar a préféré écrire un récit d'enfance-romancé, ce qui lui permet d'avoir sa propre chronologie et un libre enchaînement des souvenirs, ainsi qu'une part de fiction,

Les souvenirs sont organisés autour de deux espaces-pivots: le « moi » psychologique et le « sur-moi » psycho-social. Tous les événements, l'action et les souvenirs se déroulent entre ces

⁵⁴ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 199

⁵⁵ – Ibid. page 199

deux espaces qui représentent l'univers de « **l'enfant** » C'est le lieu qui détermine, ici, l'action,. Ce qui explique la succession des événements dans « **La moustiquaire** »

On retrouve le même phénomène chez Nancy. L'ensemble des souvenirs s'ordonne autour de quatre lieux: Les résidences successives de la famille, et la ville élue « **l'enfant** » :. Le récit suit les déplacements successifs « **l'enfant** » à travers les souvenirs des lieux. Cependant, le récit n'est pas régi par la stricte chronologie. Il y a souvent une émotion intense qui se dégage de la façon dont le narrateur peint l'entourage de « **l'enfant** » et son cadre de vie, quand il s'agit du souvenir de ces lieux où il a passé une partie de son enfance. Ces lieux sont parfois transfigurés par la mémoire et/ou le regard de l'adulte se rappelant le passé.

Les souvenirs liés aux différents lieux surgissent dans la mémoire suscitée par la nostalgie et apparaissent dans le récit pour donner cette illusion réaliste, comme l'a bien dit Henri Mitterrand ⁵⁶

"C'est le lieu qui fonde le récit (...). C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité. Balzac donne pour vrai l'histoire d'Auguste et de Maulincour, de Mme de Jules (...) en décrivant de manière reconnaissable les rues et les demeures où elle s'est déroulée. Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai".

Quant à Paula Jacques, elle aussi, a sa propre façon d'organiser son récit d'enfance. Elle a également accordé une grande importance à l'espace et aux souvenirs liés aux lieux. Deux lieux principaux (comme Sebbar): « la famille et l'enfance topographique c'est-à-dire le souvenir des lieux. Paula Jacques a renversé l'ordre du récit suivi par Nancy. Elle ne commence pas par sa mère, son père, la famille, au contraire, elle débute son texte en attaquant le problème de la remémoration. Dès l'incipit, elle met en question la mémoire et traite cette difficulté, voire l'impossibilité de la remémoration, mais cette fois-ci, elle laisse entendre que cette difficulté est liée à un problème personnel: son exil. Il me semble dit-elle dans ce passage :

« Il me semble aujourd'hui, mais je noircis peut être le tableau, que ma mère et mes frères ne se rendaient pas compte de l'état de mon père. Moi, moi seule,

⁵⁶ – Henri Mitterrand : O.P. Cité page 194.

*réalisais à quel point il supportait mal la situation qui lui était faite dehors et dedans notre maison. »*⁵⁷

Les évènements qui vont succéder au premier seront bâtis sur le modèle de ce premier. C'est l'incipit (où s'installe le contrat de lecture) qui sera la pierre de touche et qui va déterminer le reste du récit et justifier beaucoup des détails qui suivront.

À la différence de Nancy et de Sebbar, Paula Jacques insiste vivement dans l'incipit sur la difficulté et le mal qu'il éprouve à remonter au premier souvenir et se rappeler d'un jour en particulier

Cette déclaration permet à l'écrivain de classer les évènements et les enchaîner suivant l'émergence d'un souvenir ou selon le flot des souvenirs. Cette déclaration lui offre également une certaine liberté quant à l'agencement des réminiscences et des événements. Elle lui permet, en outre, de produire un effet de réel. Par ailleurs, elle justifie le manque de linéarité, bien qu'elle soit recherchée, et le manque de chronologie, puisqu'il y a un enchevêtrement des temps narratifs, ainsi que la juxtaposition des paragraphes (la parataxe) et des passages (due souvent à la sélection étrange de la mémoire

Un autre exemple : le souvenir du lieu commun de la famille qui, en principe, représente et explique la raison d'être de ce récit aurait pu être placé au début du récit comme souvenir introductif du récit, ou unité narrative "préfaciale". C'est-à-dire une porte d'entrée Tandis que l'auteur a préféré le garder pour la fin comme c'est le cas ou elle évoque la mort de sa mère :

« Maintenant ma mère est morte. Elle est morte il y a quatre semaines, alors que je finissais d'écrire l'histoire de mon chat. Elle est morte toute déginguée de vieillesse, l'esprit égaré, les membres paralysés. La veille j'étais allée la voir à la maison de retraite de boulogne-Billancourt. Je ne sais si elle me reconnut, elle souffrait trop pour me parler. Son dos couvert d'escarres l'obligeait à se tenir assise dans son lit, sa tête fléchissait en avant. J'ai soutenu sa nuque avec mon bras, une main d'enfant en aurait fait le tour, j'en sentais à peine le poids. Elle a eu un geste, de sa main décharnée elle repoussait mon bras. Je me fis connaître, c'est moi Paula ta fille, lui dis-je, mais elle criait à présent. Elle criait Farida, le

⁵⁷ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 53

*prénom de sa mère. J'ai remarqué dans sa voix une intonation impatiente et puérile, une petite fille plaignait en elle, qui voulait dormir avec sa maman et en même temps le sommeil, obscur, lui faisait peur. Je l'ai embrassée, étreinte d'une infinie pitié () pour les jours qui lui restaient à vivre et je ne l'ai plus revue. Je veux dire dans la peine. Elle reposait bien le lendemain. Je n'avais jamais vu le visage de la mort. Il est calme c'est vrai, lisse et comme aspiré de l'intérieur par une dernière pensée heureuse.*⁵⁸

Revenons à «**deux voyages retour simple**» de Nancy ; nous remarquons que la mise en abyme n'est qu'indirectement concernés par la catégorie narratologique de "l'ordre". En effet, les souvenirs évoquent des événements de réminiscences sans respecter leur succession temporelle, en les regroupant sous des entrées thématiques

« **Le narrateur/enfant** » ne cherche pas à les classer selon un calendrier bien précis. Il s'agit d'un flot de souvenirs appartenant à des moments différents de la vie de « **l'enfant** » . Et le récit d'enfance se prête mieux à cet agencement des souvenirs par "analogies".

Dans l'incipit, l'auteur-narrateur ne tente pas de réordonner le matériel mémoriel et laisse les réminiscences dans leur aspect esthétique dans le désordre, comme pour imiter, au niveau des structures textuelles, le surgissement anarchique des réminiscences.

B. Vercier explique ce phénomène en ce qui concerne les récits d'enfance en général, et dit:

*"L'enchaînement des rubriques du récit d'enfance (...) ne correspond pas à l'ordre de la mémoire: Les souvenirs ne reviennent pas forcément dans l'ordre dans lequel ils se sont formés"*⁵⁹

Aussi Nous avons remarqué dans les trois récits que le lecteur peut se perdre ou s'égarer dans ce flot de souvenirs qui s'écoule, entre lesquels il n'y a apparemment de liaison que dans l'esprit de l'adulte se souvenant de son enfance. Le récit d'enfance est donc composé de fragments juxtaposés sans raccords apparents entre eux, sinon un ordre chronologique assez lâche.

⁵⁸ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 58

⁵⁹ B.Vercier :op.cit., p : 1034

On peut se demander: N'y a-t-il pas toutefois un autre ordre que le narrateur-enfant essaye de créer? Par exemple, l'absence de descriptions précises? Ou bien s'agit-il pour autant d'associations libres? D'après ces remarques, nous pouvons déduire que chacune de ces trois œuvres a sa propre logique, sa propre conception de la chronologie, de la linéarité, sa propre structure et composition des chapitres liée le plus souvent à la mémoire, à la remémoration et au choix de cette mémoire.

Guettant la vérité de leurs paroles et la véracité de leurs récits, les écrivains du récit d'enfance pensent - ainsi que le souligne Freud - que la mémoire et les souvenirs d'enfance sont liés à la valeur de leur contenu. Freud précise que:

" Le contenu le plus fréquent des premiers souvenirs d'enfance consiste d'une part en circonstances qui ont provoqué de la peur, de la honte, des douleurs physiques et des choses semblables, d'autre part en événements importants tels que maladie, mort, etc..⁶⁰

Nancy introduit son texte par son premier souvenir, sans préciser la date exacte de l'événement puisque ce qui importe pour elle c'est le contenu du premier souvenir. Elle ne mentionne pas non plus son âge.

Le premier souvenir est, donc, étroitement lié à un événement marquant qui a tatoué la mémoire de « **l'enfant** » comme c'est le cas de ce souvenir :

« Il était difficile, dans la famille Huston, de quitter Edmonton en 1960. Nous fûmes deux couples à faire l'impossible pour le quitter – mon père et sa toute nouvelle épouse ; mon frère aîné est moi – eux rêvaient d'un voyage de noces et nous d'une fugue définitive – mais le destin nous a refusé, aux uns et aux autres, ces humbles joies »⁶¹

Chez Leila Sebbar, on ne peut parler d'un premier souvenir puisque elle-même n'a pas voulu avouer qu'il s'agit, dans son texte, de souvenirs personnels. Il a fallu qu'on se réfère à la biographie de l'auteur ou à une référence "extra-textuelle" (ou hors texte) pour apprendre la

⁶⁰ - Freud: "Souvenir-écrans", op.cit., p. 115.

⁶¹ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 35

vérité de ses souvenirs. Cependant, le texte s'ouvre sur une scène marquante qui donne au récit un caractère de réminiscence

Par conséquent, Nous remarquons, d'après les trois œuvres, que le premier souvenir est étroitement lié à un événement marquant, qui a tatoué la mémoire de « **l'enfant** »

Qu'il soit marquant ou insignifiant, le premier souvenir est conservé, plutôt ancré dans la mémoire, car ce sont ces tous premiers souvenirs qui laissent des traces ineffaçables dans notre intériorité psychique et qui vont déterminer, former et marquer notre personnalité d'adulte.

Le premier souvenir est donc fixé dans la mémoire de « **l'enfant** » narrateur car il est affecté d'une valeur dite "*mythique*"

On parle donc d'un "*culte*", d'une "*mythologie*" du premier souvenir; quand chaque écrivain se vante d'avoir des souvenirs ou un premier souvenir plus reculé que celui de ses rivaux.

De nombreuses indications chronologiques, soit des dates, la précision de l'âge du héros, les noms propres, figurent dans les trois textes, qui représentent les points de repère pour la mémoire, et qui permettent à l'écrivain de situer les éléments racontés, produire cet "*effet de réel*", afin de permettre au lecteur de croire à ces événements et d'avoir confiance en l'écrivain qui se donne la peine de donner les détails, les précisions, défiant ainsi les "*failles*" de la mémoire.

Dans «**deux voyages retour simple**», le narrateur tâche de situer les événements, les souvenirs par rapport à son âge afin de témoigner de la vérité et de l'exactitude. Il tente de ne pas se laisser aller à la voie des associations libres; il essaye de suivre l'ordre temporel, la vraie succession des événements. Cependant, il ne réussit pas toujours à réaliser cet objectif. ; Voici le passage le plus significatif :

« Nous voila donc en janvier 1960. Mon père vient d'épouser maria et un voyage de noces serait l'ordre du jour, n'était-ce la présence encombrante de trois enfants en âge plus ou moins bas, allant de trois ans (Pat) à huit ans (lorne) en passant par six ans (moi) »⁶²

⁶² - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 36

Quant à Paula Jacques et Leila Sebbar, elles se distinguent de Nancy à ce sujet.

Sebbar ne précise l'image de ses personnages qu'au début du récit alors que Paula Jacques ne précise le caractère de son héros-enfant que vaguement,

Les indications concernant l'image précise disparaissent et n'apparaissent que des indications "vagues" pour désigner le portrait des personnages chez « **l'enfant** » et nous sentons dans ce passage cette incertitude :

« Maintenant que je soumets mon enfance à la lumière d'un jugement adulte, je comprends avoir nourri une passion jalouse pour mon père. S'en était-il alarmé ? Il repoussait mes élans, je n'ai pas souvenir qu'il m'ait prise dans ses bras, les soucis l'assombrissaient sans doute ou le cheminement de sa maladie, je me faisais une raison. Une espérance me soutenait, elle était désespérément lente : vieille femme, je ressemblerais à ma mère. Je soumettrais un homme à mon pouvoir, une maison à ma volonté, le monde à mes désirs. En attendant, dans ma huitième année, je détestais mon âge et mes forces débiles puisque je ne pouvais même pas obtenir de posséder un chat. »⁶³

Francine Dugast donne une explication et une justification de ce phénomène (le manque de précision concernant l'image et les événements qui caractérisent particulièrement les récits d'enfance arabe) d'après son analyse d'un ouvrage égyptien méconnu (écrit en langue française) de A. Bonjean et A. Deif intitulé "**Mansour**"⁶⁴. Elle appelle ce phénomène "*le fatalisme musulman*".

Par conséquent, le temps évoqué est le fondement de la temporalité, mais aussi un élément mnésique très important. L'analyse spatio-temporelle à travers les trois récits d'enfance nous a paru pertinente, puisqu'elle nous permet de mieux comprendre le fonctionnement de la mémoire et la question de la remémoration.

⁶³ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 53

⁶⁴ Francine Dugast: L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930, Tome 1, Lille, 1981, p. 114-115.

Cependant, chez Paula Jacques, nous pouvons déceler une poétique des évènements précis. L'œuvre elle-même est intitulée: "**L'histoire de mon chat**". Dans «**L'Histoire de mon chat**» de Paula Jacques, le narrateur, généralement ne donne pas de précisions concernant les dates. Il cite quelquefois: Il s'agit des jours où elle se prépare à partir pour le Caire et du jour où elle a fini de se ressouvenir de son adolescence à Jérusalem elle ne mentionne que les dates (avec tous les détails possibles) dramatiques, les dates - charnières qui ont complètement bouleversé la vie de «**l'enfant**» à savoir la date de son premier départ.

Notons que dans le récit d'enfance, l'évocation du temps entraîne un changement de l'écriture, du style de l'écrivain pour mettre en relief cet événement important. Sebbar a eu recours aux phrases nominales pour renforcer ce sentiment rétrospectif et pour annoncer un avenir, un espoir :

« Derrière la moustiquaire rouillée par endroits.... L'espace étroit entre les volets de bois et les battants de la fenêtre..... Souriantes, moins sauvages que moi »⁶⁵

Par conséquent, nous avons remarqué que le récit d'enfance accorde une grande importance pour les dates, puisque la référence à l'enfance, inscrit l'œuvre dans un déroulement temporel.

D'après l'analyse spatio-temporelle, des souvenirs et des réminiscences liées à ces repères, nous avons pu constater que le temps intérieur et extérieur, dans les trois récits d'enfance, évoquent souvent des visions sur l'avenir. Il s'agit des temps qui marquent, en général, un tournant décisif dans la vie de «**l'enfant**» Et à partir de ces unités de temps, «**l'enfant**» cesse d'être enfant et rompt avec l'enfance à jamais.

1.4 Trois récits, une logique propre

Nous avons pu également déduire que chacune de ces trois œuvres a sa propre logique, sa propre conception de "*chronologie*", de linéarité, sa propre structure et composition des chapitres liées très souvent à la mémoire, à la remémoration et au choix de cette mémoire.

⁶⁵ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 200

La sélection de la mémoire se fait à partir d'expériences généralement "*marquants*" qui se transforment en obsession pour l'écrivain du récit d'enfance. Cet écrivain a souvent besoin de confier ce qui l'obsédait à ses papiers ou à ses lecteurs pour se libérer de ce fantasme qui le hante jusqu'au moment où il décide d'écrire son récit d'enfance. Il a peut-être l'impression qu'une fois qu'il se sera confessé, il connaîtra la délivrance, la tranquillité et la sérénité. C'est pourquoi les souvenirs prennent parfois la forme d'une confession!

La remémoration de ce genre de souvenirs "*marquants*" entraîne, généralement, et comme nous l'avons décelé chez nos trois écrivains, un changement de style (au niveau de l'écriture): par exemple, le recours à la description imagée. (Mais aussi change l'attitude de « **l'enfant** » et sa vision du monde). Soulignons l'emploi de l'anaphore chez Paula Jacques : « ***un de ces cadeaux du ciel dont on se demande si on l'a mérité et combien de temps encore il vous sera donné d'en jouir. A cette époque (...)**⁶⁶ »), de la répétition ternaire (redondance) et aux images poétiques et figures de style chez Nancy et, enfin, le recours à la description motivée chez Sebbar :*

En analysant la mémoire et l'opération de la remémoration à travers les trois récits d'enfance, nous avons pu noter que la mémoire a parfois recours à quelques "*auxiliaires*" qui lui permettent de reconstituer une ou plusieurs expériences ou événements du passé. Nous appellerons ces "*auxiliaires*" les "*stimulants*" de la mémoire. Ces stimulants sont, par exemple, le parfum des fleurs lié à un événement en particulier. Il s'agit donc des parfums, des couleurs, le goût, l'odeur, la musique, etc.

Au terme de cette étude portant sur la mémoire et l'opération de la remémoration à travers les trois récits d'enfance et, d'après l'analyse des dates et leurs rôles dans les oeuvres, l'étude de la composition et la structure des chapitres, nous pouvons donc déduire que l'évocation de certaines dates et certains événements de l'enfance, l'émergence de certaines expériences du passé recherché, et l'absence d'autres dates et d'autres expériences, sont étroitement liées à un choix soigneusement opéré par l'inconscient de l'écrivain. Le choix donc des événements et des

⁶⁶ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 51

réminiscences conservés et enregistrés par la mémoire, ensuite remémorés, n'est ni arbitraire ni hasardeux. Au contraire, il est prudemment effectué par l'inconscient de l'écrivain parmi d'innombrables autres possibilités ou événements. L'absence de quelques souvenirs ou événements liés à l'enfance, dans la mémoire, est liée donc à un "*refoulement*" ou une "*répression*". Comme l'a bien expliqué, Freud dans son étude: Et ceci révèle alors l'identité que la personne se rappelant dans son intimité. Chercher la signification de ces éléments mnésiques parfois insignifiants ou anodins et la justification de leurs surgissements dans la mémoire, parmi d'autres oubliés, est peut-être le rôle du critique plutôt que le rôle de l'écrivain, au dire de Coe

Cependant, ces quelques exemples de récits d'enfance, nous amènent à constater que, malgré l'amplification à laquelle se livre l'écrivain, l'exaltation du retour à l'enfance recouvre un échec presque généralisé, et ceci à toutes les étapes de l'élaboration: celle de la reconstitution du passé, celle de la transcription, celle de la satisfaction qui pourrait suivre la tentative de retour en arrière, c'est à cause de la prise de conscience de l'irréversibilité du temps. Le souvenir lui-même n'est qu'un leurre: Il s'agit "*d'impressions*" sur le passé et non "*des souvenirs*". Et les impressions retracées montrent bien qu'il s'agit de mirages, et que l'issue de la recherche est décevante. Le souvenir prend vraiment l'apparence de cet "*a la recherche du temps perdu* »

2. la microstructure textuelle

2.1. La focalisation

Dans cette analyse, nous nous concentrerons sur la notion de "*focalisation*" comme indispensable à l'étude du récit d'enfance, qui va à notre sens, permettre de voir dans quelle mesure le point de vue du narrateur adulte se superpose au point de vue de « **l'enfant** » jusqu'à devenir "identique" ou s'écarte et se distingue de ce point de vue. Mais également d'étudier la relation qui existe entre le narrateur et les personnages notamment « **l'enfant** » et le sujet du récit. L'étude du regard nous permettra de préciser la fonction des instances théoriques dégagées, à travers la comparaison des trois textes de notre corpus.

Nous nous proposons d'analyser, dans un premier temps, les instances narratives qui partent du regard - le point de vue - pour dégager ensuite les discours - qui parle? D'où notre intitulé du mémoire : « **le récit d'enfance entre fiction et diction** »

Nous partirons de la constatation suivante de Genette:⁶⁷

" Je ne puis à aucun instant négliger la présence du narrateur dans l'histoire qu'il raconte."

Ce qui nous amène à préciser et à définir dès l'abord, la notion de focalisation

Le focalisation" selon Paul Ricur ⁶⁸:

"Désigne dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages, les uns vers les autres (...). Dès lors que la possibilité d'adopter des points de vue variables - propriété inhérente à la notion même de point de vue - donne à l'artiste l'occasion systématiquement exploitée par lui, de varier les points de vue à l'intérieur de la même œuvre, de multiplier et d'en incorporer les combinaisons à la configuration de l'œuvre".

Ce qui nous intéresse, c'est la notion de focalisation considérée comme une catégorie *structurelle* du récit.

Comme nous sommes devant trois textes littéraires ⁶⁹(trois récits d'enfance), il s'agit de voir non seulement comment le narrateur voit ses personnages, comment « **l'enfant** » voit le monde et se voit mais surtout de quelle manière l'écriture reflète cette vision ⁷⁰

Le regard de « **l'enfant** » sera donc déterminé par la vision et le point de vue du narrateur, tels que les révèle le texte littéraire. Il s'agit alors d'une multitude et d'une variété de points de vue dans une même œuvre d'où l'importance d'étudier cette notion pour permettre d'esquisser le portrait de « **l'enfant** » Nous allons nous appuyer sur le point de vue des personnages selon le "narrateur", celui des personnages orienté vers « **l'enfant** » également sur le regard de « **l'enfant** » orienté vers le monde adulte La notion de "*point de vue*" nous permettra donc de

⁶⁷ G. Genette: **Figures III**, Paris, Seuil, 1972, p.225

⁶⁸ P.Ricur: **Temps et Récit II: La configuration dans le récit de fiction**, Paris, Seuil, 1984, p.140.

⁶⁹ Nancy Houston (Canada) « Deux voyages retour simple », Paula Jacques (Egypte) « L'Histoire de mon chat » et Leila Sebbar (Algérie) « La Moustiquaire »

⁷⁰ Alain Robbe-Grillet précise que: " Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet? Sous quel angle? A quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-t-il longtemps, ou passe-t-il sans insister? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe?

déterminer le statut de « **l'enfant** » et le statut du narrateur dans le récit d'enfance, de même que la comparaison nous permettra d'étudier les variations de ce statut, aussi bien que les invariants que l'on peut dégager des trois récits d'enfance.

Le récit convoque une représentation du monde. Il aura donc à faire le choix d'un narrateur - une "voix" pour le proférer - et aussi d'un "regard" par la médiation duquel le monde sera "vu". L'auteur peut ainsi choisir de jeter sur les événements, les lieux, les personnages, le regard sans limites d'un dieu omniscient, le regard - restreint et singulier - d'un personnage de la diégèse, enfin le regard extérieur objectif.

Il s'agit donc d'une tri-partition, nommée par Jean Pouillon⁷¹, vision "par derrière", vision "avec", et enfin vision du "dehors". G. Genette a proposé, dans **Figures III**, de rebaptiser ces trois types: récit à focalisation zéro (récit non focalisé), récit à focalisation interne, récit à focalisation externe.⁷² C'est la terminologie que nous utiliserons, désignant comme G. Genette par le mot "focalisation" l'instance "qui voit?".

Le choix entre ces trois possibilités détermine un degré d'intériorité (ou d'extériorité) par rapport aux personnages. Dans le premier cas, le regard a tout pouvoir de pénétrer dans l'intimité des pensées, des personnages en général. Quand le regard se confond avec la vision d'un personnage, le narrateur peut pénétrer dans les pensées de celui-ci, mais sa vision sera restreinte, puisqu'il n'aura des autres personnages qu'une perception externe. Enfin, dans le dernier cas, le narrateur ne pénètre dans aucune conscience et laisse le personnage s'exprimer librement, sans aucune intervention de sa part. Ce parti pris détermine également, en principe, un degré de savoir.

Aussi faut-il souligner, comme l'a bien expliqué Genette, que cette tripartition est toute théorique, puisque tout récit comprend généralement les différents types de focalisation. L'utilisation de ces différents types détermine des effets de sens, propres à un genre et à une esthétique.

⁷¹ *Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé. Ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, un homme. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un il d'homme. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur.*

⁷² Alain Robbe-Grillet: "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque". **La Revue des Lettres Modernes**, No. 36/38, (No. spécial: **Cinéma et Roman**), (Volume V), été 1958 (p.256/258) p.257/258.

Les œuvres de notre corpus se présentent comme étant des récits rétrospectifs ; la distance temporelle qui sépare le narrateur du personnage enfant s'assortit d'un écart entre deux subjectivités, entre deux savoirs. En principe, c'est « **l'enfant** » qui voit mais c'est le narrateur-adulte qui raconte l'histoire, décrit les décors et les personnages. Autrement dit, le récit d'enfance attribue à « **l'enfant** » le regard et au narrateur-adulte, la parole. Le sujet de l'action « **l'enfant** » est soumis au regard du narrateur qui sait plus que lui. Nous allons voir que la focalisation sur « **l'enfant** » qu'annonce le récit fonctionne comme une restriction du champ, mais non comme une rétention de savoir comme le montre ce passage de notre corpus :

« La voiture de mon père date de 1948. C'est une Plymouth Deluxe. Quand nos camarades d'école se moquent d'elles la traitant de « casserole », par exemple, Lorne et moi somme heureux de pouvoir nous défendre en soulignant qu'il ne s'agit pas d'une simple Plymouth mais d'une Plymouth Deluxe, dès lors son âge n'a plus aucune espèce d'importance, et tant pis pour eux s'ils ne comprennent pas le sens du mot Deluxe. Il en ira de même, un peu plus tard, pour la religion de notre nouvelle « mère » : à l'école tout le monde est protestant, et quand on nous lancera la tête cette injure terrible : « votre mère est une catho! Nous répondrons, imperturbables : « Mais non, vous ne comprenez rien à rien, c'est une catholique romaine », le mot « romaine » servant à annuler « catho » de la même mystérieuse manière que « Deluxe » annulait « casserole ».⁷³

Le récit d'enfance à résonance autobiographique impose que « **l'enfant** » soit toujours présent comme héros des histoires: Chacun des épisodes a son origine dans le "regard" et dans la "conscience" du personnage. Par exemple, la description d'un lieu ou d'un personnage, le récit d'un événement, sont le plus souvent subordonnés à la présence explicite de « **l'enfant** » -héros. La description est placée sous le regard attentif, scrutateur du héros. :

« Je n'avais pas oublié ma promesse de retourner voir « opa » en Allemagne, accompagnée de mon grand frère, avant qu'une année ne s'écoule. Mais Lomé m'explique solennellement que nous sommes pauvres maintenant :

⁷³ - Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 37

*jamais notre père ne pourra nous offrir une deuxième traversée de l'Atlantique en paquebot. Il n'existe donc qu'une seule et unique façon de tenir ma promesse : la fugue. »*⁷⁴

« **l'enfant** » est le personnage-pivot du récit d'enfance, tout ce qui existe, soit dans sa vie, soit dans le récit, est distribué et ordonné par rapport à lui, par rapport à son regard. Par exemple, la description de l'espace des personnages et des objets sera déterminée par son regard,... comme l'écrit Benveniste:⁷⁵

" Montrant les objets, les démonstratifs ordonnant l'espace à partir d'un point central, qui est Ego. Selon des catégories variables: L'objet est près ou loin de moi ou de toi, il est ainsi orienté (devant ou derrière moi ou toi, en haut ou en bas), visible ou invisible, connu ou inconnu, etc. Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n'importe quel champ une fois que celui qui l'ordonne s'est lui-même désigné comme centre et repère."

C'est ainsi que la description de l'espace est faite, par « **l'enfant** » c'est le cas du récit «**l'Histoire de mon chat**», qui s'est désigné dès le début comme "centre" et "repère", notamment à cause de sa focalisation.

Souvent, « **l'enfant** » de «**l'Histoire de mon chat**» perçoit le monde autrement que par les yeux: puisque ce sont ces sens qui sont convoqués « **l'enfant** » n'est plus qu'ouïe, odorat et toucher, mais il demeure le personnage-réflexeur, source première de l'information. La description inaugurale des «**l'Histoire de mon chat**», repose donc sur le contrat de lecture de l'incipit

Le « je » du narrateur Nancy Huston utilise aussi ses "sens", mais autrement et pour d'autres raisons, ainsi que pour produire d'autres effets ; producteur du récit, il est aussi personnage; narrateur ou héros, « **l'enfant** » de l'œuvre de Nancy se désigne uniformément comme "je". Mais il importe aussi de distinguer le narrateur en train d'écrire ses souvenirs, engagé dans l'action et « **l'enfant** » qui demeure le foyer visuel dans la diégèse où la description profite de sa

⁷⁴ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 42

⁷⁵ Benveniste, cité dans: Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981, p.93.

présence pour se proliférer. La description est, là encore, subordonnée à la présence du « je hybride ». (narrateur-personnage)

Mais il s'agit aussi dans ce cas de la description des autres personnages, de son entourage: Et voici inaugurée dès l'incipit, la présentation d'une "galerie de portraits". Les portraits ne sont faits qu'au moment où « **l'enfant** » peut les voir:

Quant à la description dans «**la moustiquaire**», elle semble non-focalisée (à focalisation zéro). Mais, dès la deuxième ligne, le récit introduit « **l'enfant** » sans le désigner explicitement comme "regard" et foyer visuel, il s'autorise de sa présence pour poursuivre la description et le portrait des personnages extérieurs à sa focalisation primaire c'est-à-dire à son moi réfracté sur le « moi » des autres :

« Depuis la moustiquaire où je suis accroupie ; de l'autre côté de l'étroite esplanade sans clôture qui leur est interdite, c'est encore le périmètre de l'école jusqu'au porche à arcades qui indique la limite à ne pas franchir, je vois, au lieu des filles de la galline que j'attends, des garçons, ils sont trois. Je ne sais pas s'ils sont les frères ou les cousins des filles qui ne m'appellent pas. J'entends les mères qui lancent par-dessus le mur des cours intérieures les noms qu'elles répètent, inlassables, jusqu'à la colère et la rage. Où sont les filles ? Où sont celles qui ont l'âge d'aider à la maison et de porter, à cheval sur la hanche ou sur dos, les petits à consoler ? Où sont celles qui peuvent encore aller chercher l'eau, sans craindre le regard des hommes ? Où sont les filles ? Elles courent entre les orangers protégés par les cyprès qui entourent le domaine du colon. Personne ne les surveille, pas même les frères à qui le gardien armé interdit l'accès au verger. La femme du gardien, la grosse Lalla, les enlève à la maison de leur mère pour la servir : griller les piments et les tomates ; ranimer les braises dans le Kanoun avec l'éventail en alpha tressé ; arroser la terre chaude à petits coups précis ; balayer sous l'auvent où Lalla les séduit avec des galettes trempées dans l'huile d'olive du colon... Les mères crient les noms de leurs filles, en vain. La dernière syllabe, la même, repris, prolongée, excédée, le « a » modulé, chant

*de guerre, roule, d'un olivier à l'autre jusqu'à la petite maison de Lalla en contrebas, mais Lalla n'entend rien. »*⁷⁶

Alors que chaque texte de nos trois corpus affirme nous livrer ce que voit chaque enfant des trois récits, les choix des mots pour le dire, les procédés et techniques utilisés différemment sont soumis au narrateur-adulte. C'est son point de vue qui transparaît dans une épithète, une comparaison, un jugement de valeur, etc. comme dans ce passage :

« L'orpheline vagabonde, celle qui joue au foot avec les garçons dans la rue, sur le stade ouvert derrière l'école, celle que les mères n'aiment pas parce qu'elle parce qu'elle n'écoute pas les femmes et qu'elle relève ses jupes jusqu'aux cuisses pour donner des coups de pied dans le ballon, safia, a peut être entraîné les filles sages vers le ravin où on jette les déchets de la cave vinicole, on dit que l'odeur rend joyeux et rieur. Safia n'est jamais triste. Je n'ai pas vu safia ni les filles passer, pour aller jusqu'à la cave où le colon et ses amis vont chercher leur vin. Elles m'auraient appelée, non pas pour descendre ver le ravin interdit et d'ailleurs, safia, en chef de bande me ferait peur, mais pour la galline tracée déjà le long du muret bordé d'églantines. Elles viennent à la fin de la sieste, c'est bientôt l'heure où il faudra travailler pour la maison, elles chez leurs mères, moi à la longue table dans la véranda où je fais mes devoirs avec mes sœurs, elles ne sont pas là, elles ne m'ont pas appelée, elles ne m'appellent pas. »

Nous allons alors essayer de déceler, d'une part les moments où la vision du narrateur-adulte se superpose à la vision de « **l'enfant** » donnant ainsi une focalisation *interne*), et d'autre part, les moments où la vision du narrateur-adulte est "*omnisciente*", qui domine la vision de « **l'enfant** » (focalisation zéro), et le moment où le narrateur adopte la vision *extérieure* et cherche l'objectivité.

Nous essayerons ensuite de déterminer le statut du narrateur du récit d'enfance et les fonctions qu'il exerce dans ce récit.

Philippe Lejeune nous prévient que:

⁷⁶ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 201

" le narrateur autodiégétique du roman personnel exerce ouvertement à des degrés divers ses fonctions de narrateur, et en particulier sa fonction de narration".⁷⁷

Genette ajoute à ce propos que, quand le narrateur est absent, l'absence est totale, mais la présence a ses degrés.

Le narrateur-adulte est généralement omniscient, constamment présent dans le récit. Il est omniprésent, son savoir est sans limites. Tout est filtré par sa vision et sa conscience. Tout est jugé, commenté selon omniscience.

Des fois, le point de vue du narrateur s'associe, voire se confond, avec celui du héros. Mais rarement, il laisse le point de vue de « **l'enfant** » se présenter indépendamment du sien. C'est ce que nous allons démontrer dans ce procédé de variabilité narrative

2.2. La variabilité narrative

A l'opposé du narrateur de « **l'Histoire de mon chat** », le narrateur de « **deux voyages retour simple** » se présente d'une manière originale. Nancy a voulu choisir un procédé de présentation (de son récit d'enfance) qui occulte la voix du narrateur, ou du moins la relègue au second plan. Elle cherchait à donner un récit, non seulement à focalisation variable, mais à voix variable. Le narrateur de « **deux voyages retour simple** » a l'air de faire parler « **l'enfant** » au lieu d'en parler. Si bien que jamais le point de vue et/ou la voix du narrateur ne sembleront nous parvenir directement, en voici une illustration à titre d'exemple :

« En fait Jim n'est pas tout à fait aussi rassuré qu'il en a l'air. Ce n'est pas que la glace à la surface du lac risque d'être trop mince, non : en cette saison son épaisseur varie entre un et deux mètres. Ce n'est pas non plus la crainte de se perdre, car ses années d'études météorologiques lui ont planté comme une boussole dans la tête. Le problème, c'est que des camions-grues viennent parfois sur ces lacs (page 38) en hiver, et y découpent des blocs immenses de glace pour des besoins de réfrigérations. Ça, par contre... si la voiture tombait à pic dans le trou laissé par un de ces blocs, atterrissant violemment sur le niveau de glace

⁷⁷ Ph.Lejeune: **je est un autre**, *op.cit.*,p.15

Inférieur... eh bien oui, cela pourrait entraîner un certain nombre de difficulté ⁷⁸

Le but de l'auteur-scripteur », selon Philippe Lejeune, "n'est pas d'éliminer le narrateur-adulte pour céder entièrement la parole et (le regard) à « l'enfant » Il cherche à démanteler le narrateur autobiographique classique, à tirer parmi ses fonctions, qu'il n'exercera plus toutes, ni complètement ni ouvertement, de manière à dégager l'espace nécessaire à un récit, non seulement à perspective variable, (...) mais à voix variable ⁷⁹

D'emblée, nous remarquons que le narrateur de notre auteur Paula Jacques tend à créer une certaine distance entre lui et son personnage, en utilisant la 3^{ème} personne.

L'emploi de la 3^{ème} personne permet à l'auteur de faire la distinction entre « **l'enfant** » et le narrateur adulte, et lui permet de présenter les événements à travers le point de vue de «deux voyages retour simple», et au narrateur de juger et d'avancer ses commentaires selon son point de vue.

Philippe Lejeune pense que le même procédé peut produire des effets différents. : *Des effets totalement différents du même procédé peuvent être imaginés, de contingences, de déboulement ou de distance ironique* ⁸⁰

Dans «**la moustiquaire**», le narrateur adopte généralement la focalisation "interne". Le lecteur a l'impression que le narrateur accompagne le héros-enfant du récit. Son savoir ne dépasse pas le savoir de l'enfant. Si, à des moments, il apparaît "omniscient", c'est dans la description des lieux, ou l'attitude des personnages. Le narrateur de «**la moustiquaire**», tâche de s'attacher à son personnage principal,

⁷⁸ une enfance d'ailleurs.O.P. Cité page 39

⁷⁹ Ph.Lejeune: *"La technique narrative dans « l'enfant »"*, Les actes du colloque (1975)., Presses de l'université de Lyon, 1976, (p.51-74)

⁸⁰ Ph.Lejeune: Le pacte autobiographique, op.cit., p.16/17.

Quant à la question des pronoms utilisés, elle ne se pose pas. Dès le début, Sebbar annonce qu'il s'agit d'un "récit d'enfance" ce qui implique que les personnages, y compris « **l'enfant -héros** » sont des êtres fictifs (romanesques) et il a donc préféré leur assigner des portraits fictifs

En affichant dès le départ qu'il s'agit d'un "récit d'enfance", la question des pronoms est donc résolue. On se demande s'il ne s'agit pas d'une "fictionnalisation de soi"? Et si Sebbar, comme d'ailleurs Nancy - ne cherche pas, elle aussi, à se dédoubler en donnant un nouveau portrait à son double!

Nancy, dans son œuvre "**«deux voyages retour simple»**", essaye de résoudre le problème posé par le genre littéraire (le récit d'enfance), à savoir le problème de l'identité. Nancy tend alors à abolir toute possibilité d'ambiguïté ou de problématique, non seulement par l'emploi du "Je", mais surtout en reposant entièrement sur les noms propres. Elle emploie donc le pronom "Je" pour désigner à la fois le narrateur-adulte et le personnage-enfant.

A d'autres moments, le narrateur de Paula s'associe à « **l'enfant** » essayant ainsi d'adopter le même point de vue. Le narrateur s'approche de son personnage à tel point que nous avons, nous lecteurs, l'impression qu'il habite la conscience de « **l'enfant** » sa mémoire et son esprit. Nous avons également l'impression que le narrateur s'incarne dans le personnage de « **l'enfant** » Il pénètre même dans ses pensées, ses contemplations:

Dans ce cas, nous avons une focalisation interne. Cette focalisation interne marque l'identification du narrateur à son personnage, mais aussi souligne ce caractère omniscient du narrateur puisqu'il dévoile tout ce que « **l'enfant** » cache même au niveau du sentiment, des rêves,

Il se peut que « **l'enfant** » se confesse au narrateur, tandis que le narrateur dévoile, et raconte tous les secrets à son narrataire. Toutefois, le narrateur ne donne pas l'occasion à « **l'enfant** » d'exprimer son point de vue indépendamment du point de vue de ce premier.

Le narrateur de «**l'Histoire de mon chat**» adopte d'une manière générale une focalisation interne-fixe puisqu'il accompagne son personnage « **l'enfant** » tout le long du récit. Il est son "ange gardien". Contrairement au narrateur de **Paula** le narrateur de **Huston** laisse « **l'enfant** » s'exprimer, présenter son point de vue, extérioriser ses sentiments et émanciper ses pensées assez

librement. Ceci est rendu par l'emploi du pronom "Je", le présent de la narration, le recours au style indirect libre, la pratique d'une narration segmentée qui mime le discours oral, le choix d'une perspective, qui est souvent, celle de « **l'enfant** » comme le montre ce passage :

« L'amour étant capable d'accomplir certains miracles, le jeune couple arrive sain et sauf à la cabane, la bonne cabane, au bord du bon lac ; ils sortent une clef et c'est la bonne clef. Chargés de buches, de sacs de couchage et de couvertures, ils s'engouffrent dans la petite maison en bois (c'est-à-dire, soyons clairs, en planches nues), et referment vite la porte pour que la neige ne s'y engouffre pas à son tour.

Ils se regardent.

Ils ne voient rien. »⁸¹

De nouveau, le narrateur de **Paula** n'hésite pas à nous faire savoir qu'il accompagnera le héros jusqu'à l'adolescence déclarant ainsi son omniscience et son savoir qui dépasse le savoir de « **l'enfant** ». Nous avons donc des passages "au futur" ou des phrases qui indiquent l'avenir, intercalés dans la trame du récit qui, lui, est au "passé"

Aussi, faut-il mentionner qu'il s'agit ici d'une interférence (intersection) des temps narratifs en ce qui concerne les événements importants et cruciaux. En outre, la présence du narrateur omniscient est mise en valeur, son savoir est illimité (il anticipe) et, dans ce cas, le point de vue du narrateur se distingue de celui de « **l'enfant** »

Le narrateur anticipe également quand il évoque son passé, l'enfant n'a la parole que beaucoup plus tard, cependant le narrateur de **Huston** se focalise sur ses personnages distinguant ainsi entre la conscience du narrateur adulte et la conscience « **l'enfant** ». De nouveau, il anticipe pour prouver son omniscience et que son savoir dépasse le savoir de « **l'enfant** »

En ayant recours à l'anticipation, le narrateur brise l'enchaînement logique et chronologique

Quant au narrateur de «**la moustiquaire**», il anticipe présentant des événements futurs. Il crée un effet de "suspense" pour avertir le lecteur. Le narrateur, aidé par l'auteur, réserve à cet événement

⁸¹ une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 39

un espace d'écriture important, ainsi qu'une écriture prédicatrice qui marque "l'omniscience" du narrateur. L'omniscience est présentée par la typographie et la mise en page, mais aussi par l'interférence des temps verbaux.

Cependant, le narrateur de «**Histoire de mon chat**», ne se contente pas d'étendre son pouvoir uniquement sur «**l'enfant**» mais aussi sur les autres personnages. Il se charge de rapporter les points de vue des autres personnages. Le narrateur a donc recours à la focalisation zéro, procédé qui lui permet de pénétrer, et de s'installer dans les consciences de ses personnages. Il focalise une "scène" ayant comme centre (champ focal) «**l'enfant**» puis il déplace graduellement le regard et change de perspective pour focaliser les autres personnages de son récit. Il évoque les réactions diverses des actants et acteurs du récit. :

« Stella, fit-elle à l'adresse de ma mère, ta fille est maigre à faire peur. Ce n'est pas sain pour la santé. Tu sais quoi ? Si elle continue, elle ne trouvera pas un mari.

- *Même le fil de fer trouve à s'enrouler sur une bobine », répondit Nonna Farida.*

Ma grand-mère maternelle abritait de l'indulgence et de la compassion pour tous les êtres vivants, elle m'aimait donc.

« Le mariage, à huit ans ? dit ma mère. On marie les filles en socquettes blanches chez toi, Fortunée, pas chez moi.

- *Socquettes ou pas, il faut pouvoir les remplir, reprit la tante Fortunée d'un ton fielleux.*

- *Little by little, ça viendra avec la dot », dit l'oncle Edouard*

Nous avons donc, les différents angles de vision des récits de nos auteurs: où le narrateur rapporte tout, et les réactions et les pensées de «**l'enfant**» et des personnages. Il ne lui donne presque jamais l'occasion de s'exprimer, ni la liberté d'agir. Les personnages sont, eux aussi, complètement soumis au narrateur-dicteur. Ils sont tous "muets" après cette étude de la variabilité narrative nous allons maintenant étudier les attitudes et leur variabilité

⁸² une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 54

2.3. Les attitudes des personnages et leur variabilité

Les personnages sont peints généralement à travers leurs *attitudes*. Le portrait de ces personnages est construit par le biais de la description beaucoup plus que par des analyses psychologiques. A cause de l'omniscience du narrateur, ces personnages se laissent aisément définir. Le narrateur explique à son lecteur leurs comportements. Ceux-ci sont donc clairement perçus et nommés.

Dans «**la moustiquaire**» comme on l'a déjà mentionné, Sebbar a préféré utiliser la focalisation "*interne*" multiple et variable. Elle a choisi de pénétrer autant que possible dans la conscience de son héros, mais aussi de pénétrer dans les consciences des autres personnages. Elle tâchait, tout le long de son récit, d'observer avec beaucoup d'attention son personnage et souvent elle fait une analyse psychologique des sentiments de son personnage. Elle rapporte ses sentiments et ses pensées:

Le narrateur réussit à pénétrer profondément dans les pensées les plus intimes l'enfant au point de devenir son double. Mais le narrateur ne s'arrête pas là. Il n'hésite pas à envahir les consciences de tous ses personnages..

Il va même jusqu'à dévoiler leur pensée et à analyser leur sentiments comme ce fut le cas de cette narration :

*« Accroupie derrière la moustiquaire, je lis. Je lis Heidi, « la fille de la montagne », elle était petite fille, elle est jeune fille, elle vit dans l'école de « l'Alpe » où les enfants viennent en guenilles, les cheveux ébouriffés, et Heidi leur apprend l'hygiène, l'ordre, à lire, écrire et dessiner, comme ma mère aux garçons du quartier arabe qui vont pieds nus. Je lis Heidi avec passion.les cinq volumes de sa « merveilleuse histoire ». Elle se marie avec pierre le chevrier dans la petite église en bois comme les chalets de « l'Alpe ».*⁸³

Le narrateur de «**la moustiquaire**» ne se prive pas d'analyser l'attitude des personnages en donnant des explications.

⁸³ une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 203

C'est donc grâce aux fonctions multiples du narrateur de chaque récit d'enfance étudié que nous savons maintenant comment le ce genre se différencie de l'autobiographie classique

2.4. Les fonctions du narrateur et son statut privilégié

Même si le texte des «**l'Histoire de mon chat**» semble déterminer intimement la conscience enfantine, il n'est pas exempt de jugements du narrateur adulte, et de ses interventions très fréquentes, dans la trame du récit. Le narrateur des «**l'Histoire de mon chat**» remplit plusieurs fonctions, marquant par là la supériorité de son savoir par rapport à celui de «**l'enfant**».

Quant à «**deux voyages retour simple**» de Nancy : sa structure fait que le narrateur a l'air de s'abstenir d'exercer la fonction de régie: il l'exerce pourtant et cela par le jeu de son organisation discursive

La présence du narrateur dans les «**l'Histoire de mon chat**» se manifeste également par l'emploi de tours syntaxiques propres à la langue écrite et au registre littéraire; des exagérations où se lit clairement l'intention de produire tel ou tel effet, l'emploi d'un vocabulaire aux connotations ironiques ou pathétiques s'inscrivant dans la stratégie du narrateur adulte, affirmant sa présence qui tient compte de la littérarité de son texte. Il se manifeste d'une manière stylistique, d'où l'emploi de *l'anaphore comme nous l'avions déjà montré supra*

Le narrateur de «**la moustiquaire**» a lui aussi une présence "stylistique". A l'instar de Paula Jacques, qui a eu quelquefois recours à *l'anaphore*: De même, le narrateur de Nancy a eu recours aux descriptions motivés au niveau du temps et de l'espace

En outre, Sebban a tendance à utiliser fréquemment les phrases "*adjectivales*", commençant par un adjectif (mis en apposition). : «*Presque blonde, la plus petite, serre ma main, nous marchons contre la tempête jusqu'au sifflet qui se prolonge pour avertir les égarés* » page 205

La présence stylistique du narrateur-auteur se manifeste également par l'emploi des figures de style et de tours de phrase propres à la langue et au registre littéraires, et l'emploi de la métaphore:

Nombreuses sont les incursions du narrateur dans «**la moustiquaire**»: La fonction de régie est habilement assumée par le narrateur. Il réserve des pages entières à la description pour s'éclipser

et laisser parler le vraisemblable. Mais Sa présence se manifeste explicitement dans les pages écrites en focalisation lorsqu'il résume, condense et intensifie les événements passés ou à venir, et qui font surtout la liaison des événements extérieurs et intérieurs qu'on appelle le sommaire.

Genette définit le *sommaire* ainsi:

" C'est (...) la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de parole. (...) Le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le "fond" sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène" ..⁸⁴

Apparemment absent, le narrateur de Nancy, a lui aussi, une présence stylistique: l'emploi des phrases, de vocabulaires propres au registre littéraire ou ce qu'on appelle "*les reliques du romantisme*":

Il crée et formule des slogans:

Il met en œuvre un art de la comparaison et utilise ingénieusement les métaphores: le nombre des métaphores utilisées semble infini:

La métaphore est l'image poétique élue par excellence dans l'œuvre de Nancy . La métaphore est généralement liée à la littérarité du récit d'enfance.

Dans "**L'histoire de mon chat**", la présence du narrateur-adulte se manifeste explicitement dans son intervention pour commenter ou juger ou attester. Il exerce fort peu la fonction d'attestation.

Dans "**«deux voyages retour simple»**", le narrateur apparaît distinctement quand il exerce ses fonctions au cours du récit. Nous avons pu remarquer qu'il exerce, lui aussi, comme Paula Jacques, fort peu la fonction d'attestation qui est une marque de présence réelle de l'auteur

Mais le narrateur de **«l'Histoire de mon chat»** ne se prive guère de la fonction de commentateur. Ses commentaires se présentent souvent sous la forme didactique des leçons de morale: Genette l'appelle "*fonction idéologique*", ou fonction "*évaluative*".

⁸⁴ G.Genette: op.cit., p.130/131.

"La fonction évaluative" est aussi bien définie par Jaap Lintvelt:

*"Comparaisons et commentaires par lesquels le narrateur prononce un jugement intellectuel ou moral sur l'histoire ou sur les acteurs impliqués"*⁸⁵

Le narrateur de "**«deux voyages retour simple»**" ne manque pas d'avancer ses commentaires, ayant la forme d'une vérité générale:

De tels énoncés émanent du narrateur, ils révèlent des opinions, une idéologie. Dans ce cas, le narrateur se dissocie nettement du personnage de « **l'enfant** » son point de vue se distingue nettement du point de vue de « **l'enfant** » et devient dominant. Ce passage l'illustre :

« Les Etats-Unis, enfin, parce que c'est là – plus précisément à Chicago – que ma mère décida en 1960, une fois entériné le divorce avec mon père, de poursuivre ses études supérieures et ses rêves. »⁸⁶

Cependant, Le narrateur des «**l'Histoire de mon chat**» tend à s'adresser à son narrataire remplissant ainsi la fonction de communication. Ou bien il s'associe à son narrataire.

Aussi, le narrateur des «**l'Histoire de mon chat**» saisit l'occasion de s'adresser à son narrataire en vue de lui expliquer, un terme ou un élément de l'histoire; exerçant ainsi la fonction "explicative" définie par J.Lintvelt ⁸⁷

" Discours utilisé par le narrateur pour fournir des explications de certains éléments de l'histoire."

Le narrateur de «**la moustiquaire**» exerce la fonction de commentaire, d'une manière modérée, contrairement au narrateur des «**l'Histoire de mon chat**». Le narrateur de «**la moustiquaire**» a recours à des phrases courtes pour faire passer ses commentaires.

⁸⁵ Jaap Lintvelt: Essai de Typologie narrative, Le Point de vue, Paris, José Corti, 1981, p.64.

⁸⁶ une enfance d'ailleurs. O.P.Cité page 36

⁸⁷ Jaap Lintvelt o.p.p.63

Assumant cette fonction, il n'en a pas abusé. Cependant il exerce la fonction idéologique par le truchement d'un de ses personnages. En assumant la fonction idéologique, le narrateur a une présence "transparente". L'idéologie du narrateur se manifeste donc, par exemple, à travers le discours des personnages

Dans ce cas, le point de vue du narrateur rejoint le point de vue d'un des personnages "secondaires", certains points de vue se superposent. La focalisation est interne (variable). Il charge un des personnages de refléter le point de vue du narrateur.

Le narrateur de «**la moustiquaire**» implique volontairement et consciemment son lecteur. Toutefois, il s'adresse au lecteur français particulièrement, il lui explique ses pensées transcrites Dans son récit.

Le narrateur implique le lecteur français en lui avançant des définitions et des explications de ses propos nuancés, assumant ainsi sa fonction explicative (ou de métalangue), d'une manière explicite

Le narrateur de "«**deux voyages retour simple**»" assume, lui aussi, la fonction explicative. Il implique le narrataire quand il justifie ou explique ses intentions ou les intentions des autres personnages, par exemple:

Il explique également les intentions des autres personnages:

Il a recours à la "métalangue" pour expliquer les propos adressés aux lecteurs directement:

En outre, il interprète et analyse les situations qui peuvent paraître, aux yeux du lecteur, énigmatiques ou incompréhensibles:

Dans «**L'histoire de mon chat**», le récit affirme la suprématie du point de vue du narrateur-adulte. Il abandonne complètement le personnage de «**l'enfant**» et son point de vue, et se livre à la critique "acerbe" de la société, de la vie, de l'ignorance, de la société, des actants et acteurs du récit. :

« L'amour qu'il portait à sa femme emplissait la maison, occupait ses pensées, aux dépens du reste, ses affaires, ses enfants, lui-même. Jamais je ne vis mon père défendre un point de vue personnel. Jamais il ne courut le risque de

*contredire ma mère, de la contrarier en prenant mon parti par exemple. Un lâche, me disais-je du haut de mes huit ans, un faible, un pauvre type... il m'a fallu un certain nombre d'années pour entrevoir la vérité. »*⁸⁸

le narrateur manifeste son engagement: en attaquant l'ignorance et célébrant l'éducation moderne. En assumant les fonctions explicative, idéologique et de communication, le narrateur-adulte impose son point de vue dans le récit. Son point de vue est généralement dominant, à tel point qu'il ne laisse que rarement, ses personnages s'exprimer ou présenter leur point de vue.

Vers la fin de son récit, le narrateur avoue, pour la première fois, que le personnage est la seule source d'information, et qu'il n'est plus omniscient. Pour la première fois, il laisse « **l'enfant** » s'exprimer librement, sans son incursion. A ce moment-là, il utilise le pronom "je" pour souligner son indépendance.

Il souligne donc la supériorité du point de vue de « **l'enfant** » par rapport au point de vue du narrateur-adulte.

En outre, le narrateur des « **l'Histoire de mon chat** » a eu recours au troisième type de focalisation: focalisation du dehors (caméra). Ce type de focalisation cherche l'objectivité et l'exactitude en ce qui concerne la description. Il s'agit donc de décrire une scène en particulier, saisie à un moment bien précis (où nous avons une unité de lieu, unité de temps). Visant alors l'objectivité de la caméra, le narrateur décrit la scène minutieusement en tenant compte de la succession logique et de l'exactitude de la scène. Par exemple, la scène de la préparation du frère pour assister aux fêtes religieuses:

Tout en étudiant le point de vue, nous avons pu remarquer qu'une isotopie du regard court dans tout le récit de « **la moustiquaire** », Philippe Hamon⁴⁶ a recensé comme motifs introducteurs de la description chez Zola, le travail, la parole, le regard. C'est ce dernier motif que Sebbar privilégie. Le vocabulaire de la "vision" est abondant et varié. Le verbe introducteur du spectacle est, le plus souvent, "regarder" ou par un synonyme, "voir", "observer", "scruter", "apercevoir".

⁸⁸ une enfance d'ailleurs. O.P.Cité page 51

⁸⁹ Philip J. Déjeux: Leila Sabbar , écrivain algérien, Québec, Naaman, 1977, p.27.

Il arrive qu'il indique les sentiments qui accompagnent la vision:

J. Déjeux justifie ce phénomène en disant: Ce regard sur soi est aussi terrible à supporter que celui de l'Autre. "*Quand on se regarde dans le miroir, c'est une image sombre qui paraît.*"⁹⁰.

Par conséquent chaque regard est variable en fonction du style de l'auteur. Nous essayerons d'étudier donc ces notions de variabilité dans le récit d'enfance.

⁹⁰ Ph. Hamon: Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981

CHAPITRE DEUX

II. ETUDE DES INVARIANTS ET DES VARIATIONS

1. les procédés stylistiques

1.1. La voix narrative

Dans le récit d'enfance classique, en principe, la transmission de l'information, des événements se fait de la façon suivante: un regard témoin, celui de « **l'enfant –héros** », qui enregistre la scène et la voix-adulte qui la transmet.

A ce sujet, nous devons reprendre la définition proposée par Philippe Lejeune:

" Dans le récit d'enfance classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de « l'enfant », il ne lui laisse guère la parole. (...). Il ne s'agira plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur. "⁹¹

Il y a des moments où la voix du narrateur-adulte domine la voix de « **l'enfant** » marquant ainsi la supériorité du point de vue du narrateur au détriment de celui de « **l'enfant** »

A d'autres moments, les deux voix, du narrateur et de « **l'enfant** » s'entremêlent et s'entrelacent, réalisant une sorte de "fondu" de ces deux voix, afin de "fabriquer" cette voix enfantine. Dans ce cas l'effet produit est également celui d'une superposition de deux voix, mais aussi de deux points de vue:

" Il s'agit, comme l'explique Dominique Maingueneau⁹², de deux "voix" inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage. (...). On perçoit deux "énoncia-teurs" mises en scène, dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux "voix". Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux "voix", deux "points de vue" auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté. Le lecteur ne repère cette dualité que par la discordance qu'il perçoit entre les deux "voix", discordance qui lui interdit de tout rapporter à une seule instance énonciative."

⁹¹ Philippe Lejeune: Je est un Autre, op.cit., p. 10.

⁹² Dominique Maingueneau: Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1986, p.96.

1..2 le style

le style indirect libre produit sur le lecteur un effet de "*confusion*", car il ne reconnaît plus si ce sont les réflexions du personnage ou bien celles du narrateur.

Dans cette étude, il s'agit donc d'analyser dans quelle mesure l'un ou l'autre de ces discours (direct, indirect, indirect libre) domine l'économie du texte et la parole du narrateur. Nous allons désigner, comme Genette, par le mot "*voix*": l'instance "*Qui parle?*".

D'après notre analyse des trois récits d'enfance, nous avons pu relever l'abondance du style indirect libre, notamment dans «**la moustiquaire**» de Sebbar et dans "**«deux voyages retour simple»**" de Nancy.

Le style indirect libre est, comme le décrit Dominique Mainguenu⁹³: "*un mode d'énonciation original, qui s'appuie crucialement sur la polyphonie*", ou comme le définit Philippe Lejeune⁹⁴:

" Le style indirect libre est une figure narrative, fondée en partie sur des phénomènes d'ellipse. Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de "fondu" à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer.

(...) Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations: on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. Cette voix n'est pas citée, elle est en quelque sorte mimée."

Le style indirect libre permet à l'écrivain de résoudre les problèmes posés, par exemple, par un genre littéraire en particulier ou d'autres problèmes. Dans "**«deux voyages retour simple»**" de Nancy et «**la moustiquaire**» de Sebbar, le recours au discours indirect libre permet de résoudre une difficulté suscitée par la revendication "*naturaliste*" (pour "**«deux voyages retour simple»**") et "*réaliste*" pour «**la moustiquaire**». D'un côté les deux romanciers cherchent à restituer la "réalité", donc reproduire avec la plus grande fidélité le langage de « **l'enfant** » de l'autre élaborer un récit efficace et dont la valeur esthétique est indiscutable.

⁹³ Ibid,p.96.

⁹⁴ Philippe Lejeune: **Je est un Autre**, op.cit., p.18-19.

Ce "mode d'énonciation original" permet de concilier ces deux exigences (apparemment contradictoires), et de faire entendre les deux "énonciations": la voix du narrateur qui maîtrise la citation, et celle de « **l'enfant** » qui vient inscrire un certain nombre d'effets dans l'écriture romanesque.

Dans le but de créer "une voix" enfantine (l'association du narrateur au personnage en tenant compte de la situation actuelle et la personnalité du narrateur), Sebbar ne laisse pas la parole tout le temps à « **l'enfant** » ni au narrateur. Elle s'arrange pour faire "fusionner" les deux voix, d'où l'utilisation du style indirect libre qui convient le mieux à la réalisation de ce projet. Comme le montre ce passage pour ne citer que celui là:

« Je n'ai pas bougé. Accroupie depuis combien de temps sur la margelle étroite, le livre jeté à ma gauche. Est-ce que la moustiquaire qui noircit le ciel ? Je vois soudain, le ciel n'avait pas la couleur des cyprès, des nuages qui roulent vers la fenêtre de la chambre, dans le fracas noir et bleu de l'orage.

Les filles de la galline ne m'appellent »⁹⁵

1.3. Le monologue

Le monologue intérieur, est intercalé entre deux énonciations au style indirect libre. Nous tenons à signaler que le monologue intérieur est rarement utilisé dans «**la moustiquaire**», tandis que l'usage du style indirect libre domine l'économie du texte dans tous les passages où il est question d'une réflexion autour d'un sujet ou d'une interrogation, ou d'un jugement de valeur, ou d'une remise en question. Ce procédé exprime le mieux la perspective et la pensée de « **l'enfant** » et met en relief cette "voix enfantine". Il suffit de se référer à notre corpus pour voir le style indirect libre lié aux personnages.

Contrairement à «**l'Histoire de mon chat**», le narrateur de «**la moustiquaire**» est assez tolérant. Il laisse les personnages s'exprimer en style direct en respectant le langage de chacun, réalisant ainsi la première revendication: rendre la "réalité" sociale avec la plus grande fidélité

⁹⁵ Une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 207

Quant aux «**l'Histoire de mon chat**» de Paula Jacques, la voix du narrateur est presque toujours dominante. S'il met en scène quelquefois la perspective de «**l'enfant**», il ne lui laisse guère la parole. Tout est filtré à travers la conscience du narrateur, et tout est rapporté, même les pensées et les sentiments. Il a recours, d'une manière générale, au style indirect, style de la narration et peu de fois au style indirect libre pour rapporter les actes et les pensées des personnages:

Le style indirect libre est utilisé quand il s'agit d'une réflexion ou pour extérioriser ou rapporter les pensées du héros.

Si le narrateur de «**la moustiquaire**» laisse ses personnages s'exprimer, le narrateur des «**l'Histoire de mon chat**» ne se contente pas de dominer fermement la voix de «**l'enfant**», mais surtout la voix des personnages en général. Il rapporte leurs paroles, leurs actions et leur réactions, témoignant ainsi son omniprésence. Rares sont les énonciations au style direct.

La voix du narrateur s'élève, marquant une présence stylistique de celui-ci quand il emploie, volontairement, un vocabulaire, ou des phrases aux connotations ironiques s'inscrivant dans la stratégie du narrateur-adulte.

Quant à Nancy dans "**deux voyages retour simple**", le narrateur a un but ultime, à savoir créer une voix enfantine, qui domine la voix du narrateur-adulte classique, transgressant ainsi toutes les règles rigides de la composition traditionnelle et classique du récit d'enfance. Il voulait rompre avec les habitudes de la lecture et créer cet "*effet d'étrangeté inquiétante*" selon Freud. Il construit une nouvelle voix qui résulte d'un mélange insidieux de deux voix (celle du narrateur-adulte et celle de «**l'enfant**» qui produit sur le lecteur un effet troublant et suggestif.

Pour ce faire, il a recours à l'emploi du pronom "je", avec le présent de la narration (qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanéité). On repère donc très difficilement la voix du narrateur de la voix de «**l'enfant**» et on demeure souvent dans l'ambiguïté et l'incertitude. Ce qui accentue l'ambiguïté et l'incertitude sur l'origine de la voix, et qui renvoie également à la focalisation, c'est l'emploi du style indirect libre, associé à l'emploi du présent et à la première personne, et qui recouvre beaucoup de passages de «**l'enfant**»

Notons que dans "**deux voyages retour simple**", comme dans «**la moustiquaire**», le style indirect libre est très souvent associé aux questions indirectes :

« Les filles ne pensent à les faire taire, absorbées par le jeu lorsqu'ils se bousculent, s'approchant doucement de nous, répétant entre eux, à voix basse – Chouf chouf... regarde, regarde – au moment où l'une d'entre nous, les filles de la française, les « Roumiettes » ? Se penche vers le palet et la jupe courte, plissée, découvre la culote blanche. Les filles de la galline portent des jupes longues et larges dont elles relèvent un coin pudique pour jouer et prendre le palet sur la terre rouge »⁹⁶

Philippe Lejeune explique ce phénomène en disant:

" ... dans un discours indirect libre situé dans une narration autodiégétique faite au présent de narration, toute distinction de temps et de personne devenant impossible, il n'y a plus, sur ce plan, de différence entre un discours indirect libre rapportant un énoncé du personnage principal, et cet énoncé lui-même. On se trouve donc devant un discours rapporté en style indirect libre. Et si ce discours se développe sur quelque longueur, la tentation sera grande de parler d'un "monologue intérieur" du personnage." ⁹⁷

Alors que ce n'est pas encore le "monologue intérieur" puisque ce qui définit le monologue intérieur, c'est son autonomie. Comme au théâtre, le discours du personnage doit être présenté indépendamment de toute autre énonciation, tandis que dans le cas présent, ce n'est pas un enfant qui parle, mais "un adulte qui se fait une voix d'enfant". Le discours qui semble venir du personnage est, en fait, un discours mimé et "dans lequel flotte la présence diffuse et insidieuse d'un narrateur" selon Lejeune.

Contrairement aux «l'Histoire de mon chat» et à «la moustiquaire», le monologue intérieur est abondant, bien exploité et anime le texte Nancynien. Aussi, faut-il définir le monologue intérieur:

"(...) discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique,

⁹⁶ Une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 206

⁹⁷ Philippe Lejeune: je est un autre op.cit., p.20.

c'est-à-dire son état direct réduit au minimum syntaxical, de façon à donner l'impression de "tout venant"'.⁹⁸

Ce monologue intérieur n'est pas encore celui du "Nouveau Roman" dont la syntaxe plus sinieuse, plus décousue, tente de reproduire un langage plus incohérent, celui de la pensée subconsciente. Chez Nancy, le monologue intérieur, selon M. Jurtin⁹⁹:

" Reproduit des tâtonnements, les hésitations d'une pensée consciente, lucide, raisonnante. Epousant le mouvement de la pensée qui se formule, la syntaxe prend une tournure particulière. Nous y rencontrons souvent des phrases courtes commençant par "je". Le fréquent retour à la ligne constitue un procédé typographique propre à suggérer le mouvement de la pensée, où la pensée, les silences et les moments d'arrêt sont figurés par les blancs".

Ayant une enfance malheureuse comblée de frustrations, « **l'enfant** » se réfugie dans le silence, dans le rêve. Sa pensée se développe: il pense, il se parle à lui-même. Le monologue intérieur domine donc, l'économie du texte.

Penser, c'est se parler et très souvent se poser des questions. Nombreuses sont les interrogations du moi-enfant à lui-même. Sa première question porte d'ailleurs sur le lien qui l'unit à sa mère ou à son père et que notre auteur laisse émerger dans son écriture :

« J'avais envie de posséder un chaton. Dans ma huitième année et de toute ma vie, je ne me souviens pas d'avoir en un désir plus violent, plus désespéré, m'en ouvrir à ma mère entraînait ses cris : un animal engendre toutes sortes de maladies, il est impur dans une maison juive bien tenue, et d'ailleurs la bonne n'est pas payée pour torcher tes saletés... Imaginons un instant, poursuivait-elle, que tes frères manifestent de tels caprices ? Dieu merci, aucun des deux, le grand et le petit, ne lui avait jamais donné le dixième de mon fil à retordre... Elle me renvoyait à ma mauvaise nature, lassé par mon bruit, et cette chaleur mon Dieu, ce n'est pas permis... Elle s'éventait de la main, je voyais palpiter ses seins rebondis sous la dentelle du peignoir très décolleté. La plénitude laiteuse de sa chair me terrassait.

⁹⁸ Philippe Lejeune: La technique narrative dans « l'enfant » op.cit., p.72.

⁹⁹ M. Jurtin: "Le sens du monologue intérieur dans «deux voyages retour simple» de Huston Nancy ", Revue des Langues vivantes, no.5, Paris, 1972, (p.470).

J'écrasais mes poings sur ma poitrine insignifiante, c'était un malheur qui n'aurait pas de fin. Je fondais en larmes, rien n'était plus agréable que le monde de mes larmes. J'entamais un jeûne susceptible de durer plusieurs jours. Ce chantage affolait ma mère. Bien nourrir ses enfants confinait chez elle à une obsession, et je me demande aujourd'hui si ce soin mis à me graver ne trahissait pas, outre le sens de ses responsabilités, une manière d'affection, la seule qu'elle ait été en mesure de me manifester. Cause toujours... je ne mangeais pas, je ne mangeais rien. Elle finissait par en appeler à mon père avec une sorte de lassitude hautaine. Le pauvre essayait le mépris de sa femme, la bouderie de sa fille »¹⁰⁰

Le monologue intérieur est employé quand « **l'enfant** » évoque les moments heureux, loin de sa mère jouissant de la liberté: Le monologue intérieur se traduit par le recours aux phrases nominales, exclamatives, qui se pressent:

En principe, le monologue intérieur semble être le procédé qui reflète le mieux les pensées les plus intimes du personnage sans l'interposition du narrateur. Cependant, il y a un glissement inaperçu qui se fait et on tend à confondre le "je" avec le moi de « **l'enfant** » ou plutôt avec ce "moi" recréé que l'auteur. Mais ailleurs, c'est le moi "adulte" du narrateur, que l'auteur désigne toujours par le même "je". Détaché, il observe « **l'enfant** »

La distance temporelle et affective et l'écart entre les deux "je" sont établis par l'emploi de l'imparfait et du passé simple:

L'emploi de l'indicatif présent peut aussi nous plonger dans la durée du narrateur-adulte, tout en nous faisant glisser insensiblement vers le temps vécu du "moi" enfant:

Philippe Lejeune ajoute à ce propos, que Nancy laisse entendre qu'elle a décidé de ne tenir aucun compte des lois d'opposition qui fondent les systèmes des temps dans le récit: "**Comme si elle se vengeait des règles sacro-saintes de la concordance des temps.**"¹⁰¹. Il précise que sa narration est fondée sur une pratique délibérée de la "discordance", l'oscillation permanente entre trois régimes:

¹⁰⁰ Une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 50

¹⁰¹ Philippe Lejeune: **La technique narrative dans « l'enfant »** op.cit., p.72.

Celui du: présent de narration, narration rétrospective (passé composé/ imparfait), narration aux temps historiques (passé simple/imparfait). Souvent, d'ailleurs, l'auteur joue sur l'ambiguïté de ce "Je":

Dans «**l'Histoire de mon chat**» comme dans «**la moustiquaire**» on ne retrouve que peu d'analyses psychologiques

Alors que «**deux voyages retour simple**» de Nancy abonde en analyses psychologiques: surtout la psychologie de l'enfant.

Notre analyse des trois récits d'enfance révèle que les trois récits abondent en style indirect libre. Celui-ci apparaît comme le style privilégié du récit d'enfance. C'est le procédé préféré des trois narrateurs, utilisé pour rapporter et extérioriser les pensées de leurs personnages (notamment «**l'enfant**» et pour libérer leurs voix, tout en les maintenant sous l'égide du narrateur. En outre, le recours à ce style donne lieu à une multiplicité de points de vue. Ce style relève également de la "sous-conversation", selon Lejeune, et qui représente ce que «**l'enfant**» pense sans pouvoir le dire, en même temps que s'y reflètent les jugements de valeur de l'adulte.

Dans «**deux voyages retour simple**», l'usage du style direct est réservé au personnage principal. Alors que dans "**L'histoire de mon chat**", le style direct est employé, tout au long du récit et dialogue entre les personnages (dialogue entre «**l'enfant**» ses adjuvants pour mettre en relief les moments, considérés par le narrateur comme cruciaux et décisifs. Nous avons remarqué que le narrateur après avoir présenté le dialogue entre les personnages, passe de nouveau à la narration pour commenter le dialogue. Le style direct est utilisé également pour souligner l'acuité de la confrontation entre les actants et «**l'enfant**» comme le montre clairement ce passage :

« Des deux frères de mon père je préférais Albert, un peu brocanteur, un peu escroc, sa petite figure chiffonnée me faisait penser à simplet, le dernier des sept nains, et avec ça des reparties irrésistibles. Sauf pour sa cible habituelle : le dentiste. Celui-ci répliquait, moins finement, fortunée volait à son secours, la mêlée devenait générale. Il en allait toujours ainsi aux repas de famille : on se brocardait avec entrain, on s'injuriait avec recherche, les mots ne portaient pas plus loin que l'instant, on s'embrassait dans les mêmes excès.

Je dus rire trop fort du porteur de perruque, il se retourna contre moi.

« *My little one, me dit-il, si le grotesque est une vertu, le ridicule un mérite, le ciel te réserve une place de choix. Et d'abord qu'est-ce que tu as à gigoter comme ça ? Serait-ce, chérie, que notre compagnie te déplaît ?*

- *Ne vous occupez pas d'elle, dit ma mère. Mangez, buvez, pour faire honneur à mes trente-deux ans.*

- *Espérant cent ans, lui souhaita mon père. Et toi, Paula, arrête de quitter la table à tout bout de champ . »¹⁰²*

Tandis que «**deux voyages retour simple**» privilégie le "monologue intérieur" qui reflète le mieux l'état d'âme de « **l'enfant** » C'est un moyen parfait pour livrer les "*Vues intérieures*" des personnages. Le monologue intérieur garantirait "*la transparence et la fidélité aux plus profonds remous du "courant de conscience" ou "d'inconscience"*", comme le précise Genette¹⁰³.

Rappelons ce que dit Wayne Booth à ce sujet:

" Tout point de vue intérieur soutenu, et quelque soit sa "profondeur", transforme momentanément en narrateur, le personnage dont la conscience est dévoilée."

1.4. Le portrait

1.4.1 Un facteur commun

Un des éléments les plus pertinents du récit d'enfance est "*le Portrait*".

A travers notre lecture des trois œuvres, nous avons pu constater que "*le Portrait*" est un facteur commun aux trois récits. Nombreux sont les portraits tracés par le narrateur et qui figurent dans le récit d'enfance; à tel point que le lecteur peut avoir l'impression que la présentation de ces portraits, très variés et longuement décrits, est la raison d'être de l'oeuvre. La peinture de ces

¹⁰² une enfance d'ailleurs. O.P.Cité page 55

¹⁰³ G.Genette: op.cit, p.199.

¹⁰⁴ Wayne Booth: **Distance et point de vue**, dans **Poétique du Récit**, Collection point, Paris, Seuil, 1977, p.109 et 110.

portraits est déterminée par le point de vue, le regard et la voix de « **l'enfant-narrateur** ». Elle est également déterminée par la mémoire de l'adulte se rappelant les personnes qui ont constitué l'univers de son enfance et qui ont laissé leur impact sur lui et sur sa vie.

Dans ce chapitre, nous allons essayer d'étudier et d'analyser ces portraits. Passons d'abord à la définition de ce terme.

En essayant de trouver une définition exhaustive du portrait, nous avons été frappée par la rareté des recherches et des études consacrées à ce sujet. Nous nous sommes reportée d'abord aux définitions données par les dictionnaires, par le livre de Michel Beaujour, **Miroirs d'encre**, et de P. Fontanier, **Les Figures de discours**. Dans **Le Robert**, nous trouvons:

" Représentation d'une personne réelle, spécialement de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure.

Fig: Description orale, écrite d'une personne, voir portrait physique ou moral d'une personne. (...)

(...) Le portrait genre littéraire au XVII^{ème} siècle. "¹⁰⁵

Alors que Pierre Fontanier considère le portrait comme une figure du discours:

" On appelle souvent du nom de portrait, soit l'éthopée (description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif), soit la prosopographie, (description qui a pour objet le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif), toute seule; mais le portrait, tel qu'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. C'est la description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif. "¹⁰⁶.

Quant au **Dictionnaire des Littératures**, il note que le portrait est:

¹⁰⁵ **Le Robert**, Tome I, Paris, Dictionnaire **Le Robert**, 1991, p.1489.

¹⁰⁶ Pierre Fontanier: **Les Figures du Discours**, Paris, Flammarion, 1977, p.428.

" Une des formes fixes de la prose. Les règles de sa composition semblent dater du XVII^{ème} siècle, où il apparaît comme un genre en honneur tant dans les conversations mondaines (...) que dans la littérature précieuse-caricaturée (...). Il est alors tour à tour laudatif ou satirique. (...) La fonction essentielle du portrait est de refléter le caractère d'un personnage, réel ou imaginaire. (...) Le personnage surgit alors au moment de l'écriture et le portrait, loin de prétendre copier un modèle pré-existant, se réduit donc aux mots, au langage qui le connote en tant que séquence spécifique de l'univers romanesque, ou plus généralement littéraire." ¹⁰⁷

1.4.2 L'autoportrait

Ce qui nous paraît très intéressant, c'est la définition donnée par Pierre Pillu. Dans son article "**L'autoportrait chez Nancy** ", il distingue entre deux catégories de portraits qui se présentent dans les œuvres d'inspiration autobiographique:

*" Schématiquement on peut distinguer, parmi les œuvres d'inspiration autobiographique, deux catégories: celle qui laisse entièrement au lecteur le soin de reconstituer le portrait de (l'écrivain) à partir d'indications dispersées et surtout d'ordre moral: l'autoportrait reste alors implicite; d'autre part, les œuvres qui regroupent, de façon plus systématique, les éléments caractéristiques de la personnalité (de l'auteur) et notamment les éléments physiques. C'est à cette seconde catégorie, à vrai dire, que l'expression d'autoportrait convient le mieux dans la mesure où l'on peut y voir l'équivalent dans le domaine littéraire, de ce qu'il est dans le domaine de la peinture. »*¹⁰⁸.

Quant à Michel Beaujour, il précise que le terme portrait ou "*autoportrait*"... "**Dans le contexte littéraire, reste obstinément métaphorique.**" ¹⁰⁹

De toutes ces définitions, nous pouvons retenir les notions suivantes: Le Portrait, dans le contexte littéraire est formé à partir de la description et du dessin. A l'instar du peintre, l'écrivain puise sa plume dans l'encre des mots, pour dessiner, peindre le personnage de son récit, voire se peindre lui-même.

¹⁰⁷ **Dictionnaire des Littératures: Larousse**, Paris, Larousse, 1990, p.1280.

¹⁰⁸ Pierre Pillu: "**L'autoportrait chez Nancy** " dans La revue **Les amis de Huston Nancy** revue littéraire no. 2, octobre 1985,(p.91-99) p.91.

¹⁰⁹ Michel Beaujour: **Miroir d'encre**, Paris, Seuil, 1980, p.7.

Donc, il s'agit d'une relation étroite entre *"Description-Dessin-Ecriture"*, qui se manifeste dans la structure syntaxique des mots, dans enchaînement des phrases. Selon la définition précédente: *"Le personnage surgit alors au moment de l'écriture et le portrait (...) se réduit aux mots, au langage qui le connote en tant que séquence spécifique de l'univers romanesque*, nous pouvons déduire que: la description est faite à travers la narration qui, à son tour, fait surgir le portrait et dans le texte et dans l'esprit du lecteur.

En étudiant de près le récit d'enfance à travers nos trois textes, nous avons été interpellé par ce réseau assez complexe de relations qui détermine la vie et la personnalité de « **l'enfant** » et qui nous permet de reconstituer son *"autoportrait"* puisque dans le récit d'enfance, il s'agit essentiellement de l'autoportrait de « **l'enfant** »

Dans la vie, « **l'enfant** » n'existe que par et à travers ses relations avec les autres. Dans l'univers du récit d'enfance, les autres personnages n'existent que par rapport à lui. *"Ils ne surgissent dans le texte qu'au fur et à mesure de son cheminement (...) même la logique des actions dépend de lui"*¹¹⁰, comme l'a bien montré Henri Mitterrand. Ces relations sont représentées dans le récit d'enfance particulièrement, par une **"galerie de portraits"**. Ce sont les portraits des personnes qui ont constitué, dès la naissance, l'univers de « **l'enfant** » et à ce titre, l'auteur nous dit :

*« Les filles de la française qui marchent, collées l'une à l'autre, le front baissé obstinément, ces filles-là vont jambes nues. Les cheveux bouclés ou lisses ne sont pas cachés, la plus petite est presque blonde, des rubans écossais rouge et vert se dressent en larges nœud sur les côtés du visage au-dessus de l'oreille. Les socquettes blanches s'arrêtent à la cheville et les chaussures, blanches elles aussi, se ferment par une bride boutonnée sur le côté gauche, un bouton blanc, rond, à cœur doré. Longtemps, entre eux, les garçons se racontent dans le détail ces êtres étranges, des filles, des écolières qu'ils guettent avant le sifflet du maître. Les robes et les jupes ne sont pas les mêmes chaque jour, ni les rubans, ni les socquettes. Les filles des maisons pauvres, les filles de la galline changent de robe seulement les jours de fête »*¹¹¹

¹¹⁰Henri Mitterrand: Discours du Roman, Paris, PUF, 1981, p.78

¹¹¹Une enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 201

Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est l'art du portrait utilisé comme "*Technique*" bien exploitée par l'écrivain et déterminé par le regard et la voix de « **l'enfant-narrateur** » dans le récit d'enfance, visant à ce que le lecteur puisse, au bout de sa lecture, avoir le portrait-total de « **l'enfant** » son autoportrait. Qu'il s'agisse de récit d'enfance autobiographique ou romanesque, ce qui nous intéresse c'est qu'il s'agit surtout de "*l'autoportrait de « l'enfant »*". Pour ce faire, maints éléments s'unissent et s'entrelacent pour achever la peinture du portrait de « **l'enfant** »

2. Les catégories

Reprenons la distinction faite par Pierre Pillu entre les deux catégories de portrait:

La première concerne le portrait formé à partir des indications dispersées tout le long du texte. C'est au lecteur de regrouper les différents éléments pour reconstituer le portrait: Nous allons le nommer: portrait- "*semi complet*".

La deuxième catégorie est celle qui regroupe systématiquement les éléments caractéristiques de la personnalité (physique et morale) dès le début et d'une manière assez condensée, et qu'on appellera: portrait- "*complet*".

Nous tenons à préciser que notre intérêt ne porte pas sur les portraits en eux-mêmes, mais les portraits dans leur participation à la peinture du portrait de « **l'enfant** » et leurs fonctions dans l'œuvre.

Selon «**deux voyages retour simple**» de Nancy, nous avons pu constater qu'il y a des portraits qui ne figurent dans le texte que parce qu'ils font partie d'un autre portrait plus important. Nous pouvons considérer ces portraits comme "**Profils**" (partiel) par rapport à un autre portrait. Ceci dépend de la dimension et de l'importance accordée à la personne représentée par le portrait.

Par exemple: le portrait des actants dans «**deux voyages retour simple**» de Nancy représente, dès l'incipit, un portrait complet et condensé: Le narrateur saisit son actant à un moment très précis, dans une situation donnée, ensuite il essaye de donner le maximum de détails concernant cette personne en vue de compléter son portrait par la suite.

Le portrait de l'actant tend, dans le premier chapitre, à être complet, pourtant il reste inachevé et il sera repris et modifié, tout au long du texte, par le narrateur qui va, à son tour, lui ajouter des détails moraux ou physiques et donner quelques retouches à son portrait.

Dans l'œuvre de Nancy, il y a d'une part les portraits qui représentent des personnes d'une grande importance pour « **l'enfant** » Ce sont les personnages qui ont une présence *constante*, et dans la vie de « **l'enfant** » et dans le récit. Ces portraits seront donc repris et réapparaîtront au fur et à mesure qu'on avance dans le texte. La fréquence de leur apparition sera comme un "*Leimotiv*", "*un refrain*" qui va scander le rythme du récit

Le portrait de **l'actant** appartient à cette catégorie ainsi que le portrait de l'acteur dans « **l'histoire de mon chat.** »

D'autre part, il y a des portraits qui apparaîtront une fois pour toutes: que ce soit un portrait-complet et condensé (important en soi), ou même un portrait-partiel et inachevé qui sert de "*profil*" à un autre portrait ou tout simplement qui surgit dans le texte à cause d'une association libre d'idées due au fonctionnement de la mémoire.

Nous allons voir par la suite que ces deux catégories de portraits, finalement, vont servir au portrait de « **l'enfant** » "*l'autoportraits*".

Cette deuxième catégorie de portrait est représentée par le portrait de **l'adjuvant** tout le long récit.

Considérons de plus près la structure et la composition du "*portrait*" à partir de ces différentes distinctions.

Le portrait principal de « **deux voyages retour simple** » est celui « **l'enfant** ». Son portrait final est constitué à partir de portraits multiples; de portraits-complets et condensés, de portraits-partiels ou dispersés qui, à leur tour, sont formés à partir d'autres portraits. Nous proposons de les nommer "*micro-portraits*": Ils servent de "*profils*" aux portraits qui les englobent.

Nous avons comme exemple d'illustration le portrait de l'actant qui est le premier responsable de la formation de la personnalité. Pour peindre son portrait, le narrateur a eu recours à la galerie de "*portraits-partiels*". Il introduit l'acteur à travers un réseau assez complexe de relations qu'elle entretient avec d'autres personnes. Cet actant est saisi, est pris de vue, dans des situations bien définies, et à des moments très précis. Il commence déjà à l'incipit. Le narrateur-adulte présente cet actant en mettant en doute cette relation sainte et sacrée, en voulant nier sa fonction initiale:

Pour mieux tracer le portrait de l'actant, il aura recours aux autres portraits qui ne servent qu'à refléter et à mettre en relief le caractère et la personnalité de celui-ci. Non seulement ces différents portraits représentent des "Profils", mais aussi des "Miroirs" dans lesquels l'actant se regarde, se montre, se voit. Son portrait se complète à travers ses relations avec les autres personnages.

.Henri Mitterrand nous a guidée dans cette analyse du portrait du personnage, en soulignant que:

*" Le statut romanesque du personnage repose précisément sur un jeu d'oppositions, ou plus généralement des corrélations, tel qu'aucun personnage ne peut être étudié isolément sans que l'étude risque de tomber en dehors du domaine de la critique. »*¹¹²

Sebbar a consacré sa mise en abyme) au tracé du portrait de ses actants. leur portrait complet et condensé, s'étale tout au long du récit avant d'introduire leur portrait-physique, le narrateur a souligné, à travers leur portrait moral, leur caractère discret et mystérieux:

C'est peut-être le portrait le plus long, le plus complet et condensé dans **La moustiquaire**. Nous remarquons que Sebbar voulait s'attarder sur les menus détails concernant le portrait de ses acteurs issu de la mémoire de l'enfant

2.1 L'autoportrait de « l'enfant »

L'autoportrait de « l'enfant » de « **La moustiquaire**, à l'image des deux autres récits d'enfance, se fait à travers le portrait d'un "double".

Dans **La moustiquaire**, il s'agit plutôt de ce "micro-portrait", qui sert de profil au portrait de « l'enfant »

« l'enfant » est, lui aussi, le double de l'auteur. Il a le même âge que lui. Il souffre des mêmes problèmes. Ils sont presque identiques.

« l'enfant » se fait à travers le portrait de "tous les enfants" de sa génération. Le narrateur voulait tracer le portrait « l'enfant » parmi et par ses semblables, ses compatriotes

¹¹² Henri Mitterrand: op.cit., p.50.

« **l'enfant** » n'existe que parmi ses semblables: Le narrateur peint le portrait de ces enfants tout au long du récit

Au terme de l'analyse du portrait comme technique employée par les trois écrivains, nous avons pu remarquer, que le "portrait" fait partie des "invariants" du récit d'enfance.

Tous les trois ont favorisé le recours à ce procédé dans leurs récits. Il représente donc une nécessité: ces portraits concernent les personnages qui constituent l'univers de « **l'enfant** » . On ne pourrait jamais, avoir le portrait complet de « **l'enfant** » qu'à travers les portraits des autres personnages pour se situer et pour souligner leur impact sur lui comme dans ce passage très significatif :

*« Stella, fit-elle à l'adresse de ma mère, sa fille est maigre à faire peur. Ce n'est pas sain pour la santé. Tu sais quoi ? Si elle continue, elle ne trouvera pas un mari. »*¹¹³

Si les portraits se multiplient et prolifèrent comme c'est le cas dans «**deux voyages retour simple**», c'est parfois à cause des associations libres due au fonctionnement de la mémoire.

Ces portraits sont également déterminés par le regard et la voix du narrateur-enfant.

Dans « **l'histoire de mon chat** » de **Paula Jacques**, le narrateur a accordé une grande importance aux portraits "secondaires" par contre il abandonne d'autres portraits tels que le portrait des acteurs passifs dans le récit

Les portraits de « **La moustiquaire** » sont moins nombreux que dans les deux autres textes.

Le narrateur-auteur n'a dépeint que les portraits des personnes qui ont eu un impact direct sur lui et qui ont laissé leurs empreintes dans sa mémoire.

D'après notre analyse, il nous semble que le nombre de portraits est infini dans «**deux voyages retour simple**» de Nancy.

Selon l'analyse de ces portraits-complets nous pouvons déterminer les éléments caractéristiques et communs (surtout formels) de ces portraits:

¹¹³ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 54

Le portrait-complet tend à être présenté sous la forme d'une unité narrative indépendante par rapport au reste du texte

Le portrait complet est dépeint à partir de plusieurs portraits-partiels qui représentent les "*profils*". Ces profils sont comme un "glossaire" où le narrateur plonge sa plume pour décrire et peindre le portrait-complet. Ces profils remplacent, dans le texte, les couleurs et ses nuances, par rapport au portrait-complet, dans un tableau.

Nous pouvons considérer le portrait-complet comme une unité descriptive. Tous les deux (le portrait et l'unité descriptive choisissent un moment bien précis pour décrire « **l'enfant** » mais en le fixant, en le focalisant et en le mettant en lumière. Tous les deux choisissent une situation particulière: c'est un moment important de la vie de la personne représentée par le portrait.

Dans l'unité descriptive et dans le portrait-complet, la personne est dépeinte à travers un

Notons que Nancy a eu recours à l'enchâssement, une des techniques de la prolifération du récit, ingénieusement utilisée dans ce texte. Les portraits-partiels sont "*enchâssés*" dans les portraits-complets qui, à leur tour, sont enchâssés dans l'autoportrait « **l'enfant** »

Dans les chapitres précédents, nous avons essayé de dégager les structures formelles dans la microstructure du "récit d'enfance" à partir de l'analyse des catégories de la « focalisation » et du "regard", des "voix" et de la "parole", du "portrait" et des « unités descriptives et de leur comparaison dans les trois textes.

Nous nous proposons maintenant de situer ces textes dans leur contexte macrotextuel. La fonction de la mémoire nous permettra de reconstituer le contexte psychique des processus de l'oubli et de la mémoration, tandis que "l'ironie" montrera le dédoublement du regard critique porté par chaque narrateur sur sa société en crise. Enfin, le "refus" précisera la forme d'une révolte sociale contre les structures périmées de mondes traditionnelles, notamment à travers la mise en cause des systèmes de l'oppression familiale ou coloniale de l'éducation et de l'enseignement.

C'est donc l'analyse du texte entre diction et fiction qui nous permettra de comprendre la réalité littéraire du récit d'enfance puisque nous concevons dans nos hypothèses que la fiction servira à étoffer la diction entre le réel et le vraisemblable.

CHAPITRE TROIS

III. FICTION ET DICTION

1. La langue refuge

La reconnaissance d'une littérature de l'exil que nous tenterons d'étudier à la lumière des nouveaux concepts opératoires développés par la nouvelle critique littéraire de ce genre et en particulier, par la théorie de Philippe Lejeune⁽¹¹⁴⁾ et celle de l'autofiction développée par Serge Doubrovsky⁽¹¹⁵⁾ est édifiée sur la reconnaissance de chaque témoignage unique mais aussi différent qui toutefois participent d'une même volonté : un retour intérieur au pays d'origine dans une langue étrangère extérieure, la langue française. La problématique de la langue refuge ou médiatrice est une des questions auquel se confronte notre corpus et tout récit de l'exil car la langue de l'exil ne prend pas la place de la langue maternelle mais elle la Corrobore. Elle est la langue de l'extérieur contrairement à la langue «intérieure». Cela serait donc la langue de l'exil, de l'extérieur qui permettrait ce retour à l'enfance, à l'intérieur. Comme le montre ce passage :

*« Accroupie derrière la moustiquaire, je lis. Je lis Heidi, « la fille de la montagne », elle était petite fille, elle est jeune fille, elle vit dans l'école de « l'Alpe » où les enfants viennent en guenilles, les cheveux ébouriffés, et Heidi leur apprend l'hygiène, l'ordre, à lire, écrire et dessiner, comme ma mère aux garçons du quartier arabe qui vont pieds nus. Je lis Heidi avec passion.les cinq volumes de sa « merveilleuse histoire ». Elle se marie avec pierre le chevrier dans la petite église en bois comme les chalets de « l'Alpe ».*¹¹⁶

Il faut comprendre que le rapport entre la langue de l'exil et la langue de l'enfance n'existe pas sous le terme d'un rapport de supériorité ou d'infériorité mais sous les termes d'une cohabitation. On note d'ailleurs un travail de passage constant d'une langue à une autre et ce n'est pas un hasard si un grand nombre des écrivains de notre corpus sont traducteurs.

Ne serait ce pas alors une tentative de réconciliation entre le monde de l'enfance et le monde de l'adulte auquel nous sommes face, mais aussi entre la terre d'origine et la terre de l'exil

¹¹⁴ Philippe Lejeune, le Pacte autobiographie ? 1975.

¹¹⁵ Doubrovsky, Sege (1977). fils,Paris : Galilé.

¹¹⁶ une enfance d'ailleurs. O.P.Cité page 205

dans /par réécriture ? Notre corpus nous permettra de comprendre et d'analyser cet espace privilégié de la réconciliation entre une langue étrangère et une origine lointaine dans un lieu commun : Une réconciliation dans nouvelle terre neutre et paisible ou toute réconciliation entre le pays d'origine et le pays d'exil est possible : L'écriture devient la terre qui défie les frontières et qui les réconcilie.

On comprendra aussi que derrière l'autobiographie existe un « pacte » conclu entre le lecteur et l'auteur : l'autobiographe prend un engagement de sincérité et, en retour, attend du lecteur qu'il le croie sur parole Celui de l'auteur, du narrateur, et du personnage principal. Ce pacte, disons le toute de suite semble fragile de part la tyrannie de, l'exil et la tension discursive entre une langue étrangère et une mémoire native : des écrivains qui n'appartiennent pas originellement à la langue ou à la culture françaises mais qui ont la particularité de s'y être intégrés - à des degrés divers, par choix ou fatalité - et d'en être devenus des acteurs à part entière. Des écrivains qui « s'exilent » provisoirement ou définitivement de leur langue maternelle pour écrire en français leur exil linguistique peut être lié à un exil géographique d'hommes et de femmes venus d'ailleurs et installés momentanément ou pour toujours dans un pays francophone. Leur grand voyage s'accomplit dans l'enfance et même la petite enfance qui rend problématique une vie d'écrivain adulte lié soumise aux tensions de deux langues, deux cultures mais une seule mémoire, celle de l'écriture.

2. Autobiographie ou autofiction

L'autobiographie (du grec ancien auto, soi, bios, vie, et graphein, écrire) est un genre littéraire de popularité relativement récente, en tous cas le mot l'est (première occurrence en 1836 selon le dictionnaire petit Robert) — on parlait autrefois surtout de « mémoires »). Philippe Lejeune¹¹⁷, qui s'est spécialisé dans son étude, le définit comme « un 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. »

Selon Philippe Lejeune¹¹⁸, on trouve derrière l'autobiographie un «pacte» conclu entre le lecteur et l'auteur : l'autobiographie prend un engagement de sincérité et, en retour, attend du lecteur qu'il le croie sur parole. C'est le « pacte autobiographique ». L'auteur doit raconter la vérité,

¹¹⁷ - Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, 1975.

¹¹⁸ - Philipp Lejeune, Autobiographie en France, 1971.

se montrant tel qu'il est, quitte à se ridiculiser ou à exposer publiquement ses défauts. Seul le problème de la mémoire peut aller à rencontre de ce pacte.

Le projet autobiographique se caractérise donc par la présence de trois «je». Celui de l'auteur, du narrateur, et du personnage principal. Dans le cas de l'autobiographie, trois «je» se confondent, tout en étant séparés par le temps. L'alliance de ces trois «je» fait partie du pacte autobiographique.

L'autobiographie conjugue deux mouvements complémentaires :

l'introspection : observation méthodique de l'auteur sur sa vie intérieure,

la rétrospection : regard en arrière sur les faits passés.

C'est aujourd'hui un genre diversifié et en pleine expansion, à travers les genres parallèles que sont l'autofiction et l'écriture de soi

3 Double définition de l'autofiction

Le terme d'autofiction est un néologisme apparu en 1977, sous la plume de l'écrivain Serge Doubrovsky, qui l'a employé sur la 4^{ème} édition de couverture de son livre *Fils*. Ce néologisme a connu¹¹⁹ depuis un succès grandissant aussi bien chez les écrivains que dans la critique. Il est intéressant de remarquer que la paternité du terme revient à quelqu'un qui a été à la fois un critique universitaire français enseignant à New York (spécialiste de Corneille) et un écrivain menant une carrière littéraire (après *Fils*, il a publié une suite de livres d'inspiration autobiographique).

Cette double obédience, universitaire et littéraire, me paraît significative de l'esprit dans lequel cette notion d'autofiction a été forgée. On pourrait dire qu'il s'agit d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie. La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage. A la suite de Doubrovsky, d'autres écrivains-professeurs, comme Alain Robbe-Grillet ont écrit des autofictions dans lesquelles ils soumettaient leur propre biographie au crible de leur savoir critique. Encore récemment, en 1996, des réflexions théoriques sur l'autofiction ont été élaborées

¹¹⁹ - Serge Doubrovsky, O.p.cité

par Marie Darrieusecq ¹²⁰ qui est à la fois une universitaire et une romancière à succès, auteur notamment du roman *Truisme*.

Il faut cependant reconnaître que, depuis une dizaine d'années, la notion d'autofiction est sortie des cercles intellectuels et qu'elle s'est vulgarisée. On la trouve même sous la plume d'écrivains à scandales comme Christine Angot.¹²¹ Le mot est donc très répandu. Que signifie-t-il exactement? On peut d'abord remarquer que c'est ce qu'on appelle un mot-valise, suggérant une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. Mais la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses.

Dans tous les cas, l'autofiction apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Mais selon un premier type de définition, stylistique, la métamorphose de l'autobiographie en autofiction tient à certains effets découlant du type de langage employé. Selon un second type de définition, référentielle, l'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.

La thèse générale défendue par les tenants de la première définition, c'est donc qu'indépendamment de la véracité des faits racontés certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer ce qu'on pourrait appeler un effet de fiction. Pour certains, c'est là un défaut irréparable de l'autobiographie, qui met en question sa prétention à la vérité. D'autres, au contraire, voient dans le genre autofictionnel la possibilité d'une autobiographie critique de sa vérité et consciente de ses effets de discours.

4. Le récit d'enfance et réécriture de soi

Arrivons maintenant à la définition du Récit d'enfance. En cherchant à définir ce concept littéraire, nous avons eu recours à la définition proposée par Jean Salesse: ¹²² "Un récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours

¹²⁰ - Darrieusecq, Marie (1996). *L'autofiction, un genre pas sérieux*. Poétique n°107, septembre 1996

¹²¹ - Angot, Christine (1998). *Sujet Angot*. Paris: Fayard

¹²² - Salesse, Jean: "Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des mémoires d'outre-tombe". *Revue des sciences humaines*, no.222, université de Lille III, 1991. p.21

et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être."

Selon Salesse¹²³, « ce qui caractérise le récit d'enfance c'est l'écart entre le narrateur-adulte et l'enfant qu'il évoque dans son récit » (p.54). De toute évidence, c'est d'un autre moi que

traite le récit d'enfance, un moi qui n'est plus et qui entretient avec le monde et les autres des rapports très différents de ceux du narrateur adulte. La mémoire de cet autre moi et de ses agissements n'est pas vérifiable au même titre que le serait celle de l'adulte

Tout en sachant ce que c'est le narrateur-adulte qui compose le texte et qui se rappelle de ses premiers souvenirs-marquants qui choquent la naïveté de cet enfant, il ne s'agit pas non plus de la voix omniprésente de ce narrateur-adulte. Il s'agit d'une opération plus compliquée: fabriquer, mimer une "voix enfantine". C'est cette voix enfantine fabriquée par le narrateur qui fait la distinction tranchante entre un récit autobiographique classique et le récit d'enfance comme l'a bien précisé Ph. Lejeune:¹²⁴

"Dans le récit autobiographique classique; c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. (...) Pour le récit d'enfance, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du naturel) autobiographique et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur le lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme. "

5. Les techniques et les procédés

Parmi les techniques et les procédés utilisés et qui caractérisent le récit d'enfance:

"Cette fragmentation délibérée du récit, cette disposition qui respecte le parataxe de l'émergence des souvenirs et le libre jeu des associations. A l'intérieur même des fragments, la rédaction

¹²³ - Ibidem.P.54

¹²⁴ - Le jeune , Philippe, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in : Michel CONTAT (éd.), L'auteur et le Manuscrit, Paris, Presse, universitaires de France, 1991, p.51

repose sur les phrases nominales, les exclamations, les assertions brèves, les passages brusques de renonciation à l'énoncé, les temps verbaux mêlés."¹²⁵ " Selon cette tentative pour déterminer les signaux et les caractères "génériques" qui nous permettent de reconnaître le récit d'enfance, nous soulignons qu'il s'agit jusqu'ici de marques "formelles": celles qui représentent les "traits communs" à la plupart des récits d'enfance, celles qui sont plus ou moins respectées par les auteurs/narrateurs.

Il s'agit donc de:

Fabriquer une voix "enfantine" ainsi qu'un esprit d'enfant. Comme c'est le cas ici :

Procéder à une reconstitution du "Passé", des premiers-souvenirs d'enfance.

Préférer l'utilisation de la première personne "Je".

Recourir à un temps verbal, le passé, pour souligner la rétrospection. De même:

L'usage du terme "enfance" dans l'appareil du titre n'est pas nécessaire, souvent il ne figure pas dans le titre.

Les phrases sont en général courtes.

Abondance de l'interrogation, de l'exclamation.

Usage du style indirect-libre.

Présence réduite du narrateur autobiographique.

5.1. Un mode de lecture

Ces traits caractéristiques du récit d'enfance peuvent être partagés avec le roman autobiographique. C'est pourquoi il faut se référer également au "contenu" en l'associant aux marques "formelles" pour pouvoir déceler le récit d'enfance (c'est le travail du lecteur). Ce qui nous mène à dire que le récit d'enfance exige, comme d'ailleurs l'autobiographie, un "Mode de lecture", un "pacte" entre l'auteur et le lecteur (empruntons le terme à Ph. Lejeune). C'est ce qui a été proposé d'ailleurs par Madame de Staël en parlant des Confessions de Rousseau. Madame de

¹²⁵ - Ibidem.P.58

Staël incite tout lecteur qui s'intéresse à ce type de récit d'adopter un mode de lecture qu'elle appelle lecture "à cœur ". Catherine Doroszczujc commente le texte de Madame de Staël: "Le lecteur écoutant la Confidence-confession de l'auteur (...) rapprochant d'autant plus que la parole est plus intime, ou plus enfouie, lorsqu'il est question des premières années de la vie. Le récit d'enfance amène un mode de lecture privée." Une lecture "privée" laisse entendre qu'il est question d'une part de "subjectivité" dans l'interprétation et dans v l'analyse ce récit (que ce soit de la part du lecteur qui interprète ou de la part du narrateur-enfant qui élit les événements qu'il va présenter dans son œuvre). Parmi les traits qui aident à identifier le récit d'enfance, ce qui se met en relief c'est la "fidélité aux impressions" à la différence de l'autobiographie qui est marquée par la recherche de "l'exactitude" et la "vérité". En outre, le récit d'enfance accorde plus de place au récit d'événements même minimes, plus importants par leurs résonances affectives. A la différence du "Roman" ? C'est la problématique d'un « je » hybride qui pose toute l'empreinte du récit d'enfance

6. Emergence du « je » hybride dans le récit d'enfance (cas de LEILA SEBBAR)

« 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. »

Entre le « je » de l'enfance et celui de l'adulte s'inscrit un « je » de narration qui remonte d'une biographie lointaine et une autobiographie du présent sachant que Leila Sebbar est née à Aflou. en Algérie, durant la période coloniale. Son père algérien et sa mère française étaient tous deux instituteurs et ont élevé leur fille en français. Adolescente, Leila Sebbar a vécu la guerre d'Algérie. Une fois celle-ci terminée, elle est partie en France réaliser des études supérieures. A partir de ce moment-là, elle n'est plus revenue dans son pays natal que pour de très courts séjours.

Leila Sebbar a écrit de nombreux romans — dont le tout dernier s'appelle Les Femmes au bain (Bleu autour, 2006), plusieurs recueils de nouvelles, des essais ou encore des textes destinés à accompagner des photos. Son œuvre est traversée par les thèmes de l'identité, de l'appartenance communautaire, de l'exil, de la mémoire, de la langue et de la guerre. Parallèlement à son travail d'écriture, Leila Sebbar collabore également à différentes revues littéraires et à France-Culture.

Le 22 novembre 2006, elle est venue converser en français, à la MFO, avec Toby Garfitt, président de séance, et avec le public venu en nombre. Elle avait choisi elle-même le thème et le titre de la séance, « L'exil de la langue du père, l'arabe », qui font référence au rapport particulier qu'elle entretient avec la langue arabe. La conversation ne s'est cependant pas limitée à ce sujet : Leila Sebbar a également évoqué les notions du conflit et de l'exil : « Je n'apprendrai pas la langue de mon père »

Leila Sebbar a été élevée exclusivement en français par ses parents instituteurs. Son père, d'origine algérienne, parlait couramment le français et avait d'ailleurs obtenu un diplôme dans une école normale francophone prestigieuse. Il a donc fait don de la languette sa femme, de la langue de l'amour, à sa fille et ne lui a par contre jamais parlé dans sa langue maternelle, l'arabe.

Leila Sebbar revendique son monolinguisme et fait du rapport à la langue un des thèmes principaux de ses écrits. Ainsi, elle termine le récit *Je ne parle pas la langue de mon père* (Julliard, 2003) par ces mots :

« 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. »

6.1. Un rapport ambigu

Ce passage résume bien le rapport ambigu qu'entretient Leila Sebbar à l'arabe, qu'elle ne veut ni apprendre, ni parler. Il peut sembler, à la première lecture de ces mots provocateurs, que l'écrivaine rejette, voire renie, les origines géographiques, culturelles et linguistiques de son père. Elle ne fait pourtant qu'écrire, dans ses nombreux ouvrages, « en hommage à mon père et pour mon père ». Ainsi, Sebbar a d'abord et avant tout écrit *Je ne parle pas la langue de mon père* pour son père. Si elle dédie l'ouvrage « à ma mère, à mon frère et à mes sœurs, à mes fils », il ne lui a même pas semblé utile de spécifier « à la mémoire de mon père » ; son père y est partout, à toutes les lignes. La mère de Sebbar a d'ailleurs reproché à sa fille d'être absente du livre. Mais selon Leila Sebbar, sa mère est également présente dans l'ouvrage, par la langue française qu'elle lui a transmise depuis tout bébé et même depuis sa conception.

Si Sebbar n'apprend pas la langue de son père, c'est qu'elle refuse que l'arabe soit réduit à un outil de communication. Sebbar veut d'abord et avant tout « entendre à l'oreille et à l'œil » l'arabe, tout comme s'il s'agissait d'une musique. Elle écoute l'arabe pour son côté mélodieux, comme on peut

apprécier la beauté d'une messe en latin, sans rien y comprendre. Cette musicalité linguistique revient dans son roman lorsqu'elle écrit :

Les mères crient les noms de leur fille, en vain. La dernière syllabe, la même, reprise, prolongée excédée, le « a » modulé, chant de guerre, roule, d'un olivier à l'autre jusqu'à la petite maison de Lalla en contrebas, mais Lalla n'entend rien. Les filles de la galline m'oublient. Mes sœurs jouent aux osselets et aux roseaux de l'autre côté des chambres, sur les marches de la véranda. Les garçons, sur le chemin de terre qui descend vers la gare désaffectée, ne sont plus trois, je les compte, sept garçons qui s'appliquent à fabriquer avec du fil de fer, des roseaux et du bois de récupération, des carrioles à guidon que les cailloux de la cote renversent et désarticulent.

Je les regarde. Ils ne me voient pas, occupés à leurs machines. Je n'entends pas l'appel des filles, seulement les mêmes noms criés par les voix vieilles et jeunes des mères invisibles. Fatimaaa... Aichaaa... Zohraaa...Khadijaaa... Yaminaaa... »¹²⁶

Si le français est sa langue de l'écriture et la seule langue qu'elle parle, l'arabe est la langue de l'émotion et de la terre algérienne dont elle est exilée.

Une autre raison interdit à Sebbar d'apprendre l'arabe. Elle estime qu'on ne peut pas apprendre une langue — ni une religion d'ailleurs — si on ne l'a pas acquise dans la petite enfance. On peut remédier à ce manque, par des cours par exemple, mais ce substitut ne permet jamais d'« accéder » à la langue — ou à la religion. Pour ce qui concerne la religion, d'ailleurs, Sebbar a été élevée de manière complètement laïque. Si sa maison de parents instituteurs était emplie de livres, on n'y trouvait pas de livres sacrés, tels que le Coran ou la Bible.

6.2. Une écriture laïque

« La paix ne m'intéresse pas »

¹²⁶ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 203

Née dans un pays colonisé, adolescente pendant la guerre d'Algérie, Leila Sebbar est conditionnée depuis sa naissance par l'histoire de guerre et de violence qui caractérise son pays. C'est sans doute pour cela qu'elle puise son inspiration dans les situations conflictuelles, dans lesquelles elle repère un énorme potentiel romanesque. Le recueil de nouvelles « Soldats⁵ 4C qui traitent des guerres contemporaines et de leurs rapports compliqués avec la mémoire et la conscience collective, est révélateur de cette source d'inspiration.

La description d'une photo de presse sur la guerre d'Algérie revient régulièrement dans ses livres. Au premier plan, un soldat français. En arrière-plan, quatre personnes qui portent le corps de leur camarade mort enveloppé dans un linceul. Sous couvert d'un enterrement civil se trame également une réunion de maquisards algériens. Sebbar dit s'inspirer beaucoup d'images lorsqu'elle écrit. C'est qu'elle a principalement vécu la guerre d'Algérie derrière le petit écran ou depuis la chambre de son internat. Accoudée derrière la vitre, elle voyait d'ailleurs régulièrement défiler des enterrements musulmans. Elle a donc toujours vu la guerre en filigrane, « à travers une moustiquaire ». Si donc Sebbar s'inspire du conflit, ce dernier est sans cesse filtré par cette image récurrente : « Je ne suis pas un écrivain francophone. [...] Je suis un écrivain de l'exil. »

Leila Sebbar se considère comme une écrivaine française, même si on la classe souvent parmi les écrivains maghrébins francophones. Elle dit se différencier de ces derniers car elle a pour langue maternelle le français, et non le berbère, le kabyle ou l'arabe. En outre, de par l'état civil, Leila Sebbar est française. La loi de l'époque attribuait en effet la nationalité française à tout enfant né d'au moins un parent français. Sebbar s'affirme donc, à double titre, écrivaine française. Et elle ne considère en aucun cas la langue française comme une langue coloniale, vu qu'elle a été élevée en français.

Pas plus que l'étiquette d'« écrivain francophone », Sebbar n'accepte celle d'écrivain du post-colonialisme. Même si, c'est vrai, le questionnement des rapports conflictuels entre l'Occident et l'Orient d'une part et entre le dominant et le dominé d'autre part l'ont toujours intéressée. Sebbar se définirait plutôt comme « un écrivain de l'exil, l'exil faisant référence à la frontière (c'est-à-dire l'espace des conflits religieux, linguistiques, territoriaux, etc.) entre l'Orient et l'Occident ».

Si le passage suivant, extrait de *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* (Bernard Barrault, 1986) n'a pas été commenté lors de la rencontre, il aurait très bien pu illustrer la définition que donne d'elle-même l'écrivaine.

« Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission [...]. C'est dans la fiction que je me sens sujet libre [...] et forte de la charge de l'exil. C'est là et seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval... »

Elle ne parle pas l'arabe. La langue de son père. Elle est donc écrivain. Étrange syllogisme approchant le mystère d'un destin : celui de Leila Sebbar., pendant la seconde Guerre Mondiale, dans l'Algérie coloniale. Son père est algérien, "républicain musulman laïque", et sa mère française. "Je suis née d'un enlèvement d'amour", dit joliment l'auteure. Tous deux sont instituteurs de français dans l'école de la République. Et ce ci se trouve dans son roman lorsqu'elle dit : « *j'attend les sœurs des garçons arabes qui vont à « l'école de garçons indigènes », l'école de mon père, l'instituteur du bled, le maître indigène formé avec d'autres fils du pauvre et des fils de colons à « la bouzaréah » d'Alger, l'unique et fameuse école normale d'instituteurs de la colonie, d'où sortiront maîtres et élèves, dressés à civiliser ceux qui appelleront plus tard à la révolution nationale contre la métropole impériale et républicaine* »¹²⁷

Leila Sebbar, qu'on n'appellera jamais par son prénom occidental contrairement à son frère et ses sœurs, fait toute sa scolarité en Algérie jusqu'à ses dix-huit ans, âge auquel elle arrive en France pour y étudier la langue et la littérature. Elle devient, à son tour, professeur de lettres et publie, fin des années 70, ses premiers essais. D'abord un travail de réflexion sur les violences faites aux filles en France puis des textes sur l'histoire coloniale. "Sans que ce soit conscient, je réfléchissais déjà à la désintégration par la domination, qu'il s'agisse de la colonisation, de l'esclavage, etc."

¹²⁷ une enfance d'ailleurs. O.P.Cité page 200

7. La didactique de l'exil

Au fil des publications, l'Algérie fait retour. Pas une Algérie pour elle-même mais en lien avec la France, toujours. "Je suis conditionnée par ma naissance", explique Leila Sebbar qui, désormais, tente de recoudre avec ses mots une déchirure et de re-joindre les deux bouts d'un même amour. "Je continuerai à écrire, tant que je n'aurai pas épuisé cette question : comment suturer ce qui a été séparé de manière grave par l'Histoire et la politique ?", poursuit l'écrivain. Résultat : les livres se succèdent. Autant de variations littéraires explorant chaque fois un nouveau pan d'une histoire singulière. Et un constat en forme de blessure : Leila Sebbar, où qu'elle se trouve, est en exil car ceux de ses parents la séparent de ses deux familles, française et algérienne. Elle souffre d'une "rupture généalogique[...] Je reste étrangère sans la gloire d'être l'Étrangère", écrit-elle dans *Mes Algéries en France*. "Dans l'histoire d'amour de ma mère pour l'Étranger et de mon père pour l'Étrangère, chacun demeure dans sa propre altérité. Et ces altérités ne seront jamais ni dominées ni désintégrées, alors que moi je suis un produit contaminé", explique-t-elle. Mais, pour Leila Sebbar, l'exil, plus qu'une déchirure, est avant tout un apprentissage, susceptible même de procurer du plaisir. Mais envisageable comme tel seulement à condition d'être armé intellectuellement, capable de transformer l'intranquillité et le tourment en un matériau positif. Ce qu'elle fait notamment dans son échange de lettres avec Nancy Huston, intitulé *Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil*.

8. Écriture d'une littérature « étrangère »

Ne maîtrisant pas la langue de son père, celle du peuple colonisé, l'auteur écrit donc dans sa langue, le français, une littérature presque... étrangère. "Dans la langue de ma mère, j'écris des romans avec de l'étranger." Sa littérature ressemble à sa vie. Partout où elle voyage, et en France notamment, Leila Sebbar cherche les marques d'une altérité. Son livre-album *Mes Algéries en France* en est la preuve. Des tombes musulmanes dans les cimetières de Colmar ou d'Auberive aux machines à coudre Singer de son enfance algérienne, en passant par les cartes postales de l'époque coloniale qu'elle collectionne et les boîtes de tabac à chiquer qu'elle ramasse sur les trottoirs parisiens, l'écrivain est sensible à ces "objets de trace". "Les boîtes de tabac à chiquer disent la présence des immigrés maghrébins en France. Bientôt, ces boîtes vont disparaître. Elles marquent la différence et parfois le conflit entre générations. Les fils fument des cigarettes de cow-boy quand les pères et les grands pères chiquent en se retrouvant dans les cafés arabes où ne vont jamais les fils." Leila Sebbar réfute pourtant toute nostalgie d'un temps révolu : "Ce qui m'intéresse, c'est la dynamique passé/présent". En effet, si Leila Sebbar, par ses essais, ses

fictions ou ses témoignages autobiographiques, participe à un travail de mémoire, ce n'est jamais pour fixer une histoire dans un passé mais pour lui construire un avenir. Et par ses livres, bâtir des ponts »

8.1. L'espace de réécriture

Concernant l'espace de son écriture, elle répétait souvent que « L'espace et le temps intermédiaires sont l'espace et le temps des fictions que j'ai écrites et publiées. Et ce passage nous conforte lorsque Nancy Huston écrit dans la fiction :

« Jim allume la lampe à pétrole, il se regardent à nouveau et, debout parmi les ombres dansante que jette lampe, ils s'aiment. Mais il fait trop froid pour se regarder longtemps ainsi : ils se dépêchent de faire du feu.

Je pense qu'ils rient en entassant dans le poêle du papier journal froissé, du bois d'allumage et des buches ; je pense qu'ils rient en frottant des allumettes contre le fer rêche puis en frottant leurs mains l'une contre l'autre, leurs joues l'une contre l'autre, je pense qu'ils rient en ouvrant, avec un ouvre-boîte rouillé que leur doigts engourdis ont du mal à manipuler, une grosse boîte de fèves au lard et en versant dans une casserole, rouillée elle aussi. Je pense qu'ils rient aux éclats en avalant leurs fèves au lard et qu'ils s'adorent.

Probablement font-ils l'amour mais cela ne me regarde pas, ce qui est sûr c'est que leurs chaussettes en laine ne quitte pas leurs pieds pendant la nuit, ni leurs pulls en laine leurs poitrines. Passons le reste sous silence, sous ce beau silence inimitable de l'hiver canadien qui les entoure »¹²⁸

Dans les fictions de Sebbar, ce que j'ai remarqué aussi, c'est que tout se passait dans ce croisement bizarre entre l'Algérie et la France. Les Algériens en France, les Algériens de l'immigration, se trouvent en général dans des espaces périphériques, c'est-à-dire qu'ils cernent les villes capitales importantes de la France, les villes de la grande immigration. Je me suis rendu compte que cet espace périphérique était l'espace périphérique de mon enfance, parce que dans mon enfance et mon adolescence, j'ai toujours vécu dans l'école de mon père, qui était une France républicaine idéale avec ses instituteurs laïques, les Hussards de la République.

_____ ¹²⁸ Une Enfance d'ailleurs. O.P. Cité page 39

Donc la France qui nous cerne, qui est là (qui nous cerne et que j'aime ; il n'y a pas du tout de relation conflictuelle dans cette petite France-là) et autour, puisque mon père était toujours nommé dans des quartiers populaires, puisqu'il enseignait à des enfants indigènes, dont la langue française n'était pas la langue maternelle, autour c'étaient des quartiers populaires, pauvres et des quartiers arabes. J'entendais l'arabe, toujours, depuis le premier village jusqu'à Alger, puisque le Clos-Salembier c'est un quartier peuplé par des Arabes. En France, quand je me réveille d'une certaine manière, que ma mémoire se réveille, je vais dans les quartiers périphériques ; au début je ne sais pas pourquoi, puis je comprends que c'est pour entendre l'arabe, c'est pour entendre une langue que je ne parle pas et que je comprends pas, et que j'aime entendre. Et je vais l'entendre d'abord du côté des femmes, parce que le premier texte de fiction que je publie c'est Fatima ou les Algériennes du square. Je vais dans les squares de la Coumeuve, de la grande banlieue parisienne, non que j'aime particulièrement les squares, en général je les trouve assez sinistres. Je vais dans ces squares parce que d'une certaine manière c'est une reproduction du patio, patio que je n'ai pas connu ; je n'ai jamais vécu dans un patio avec des femmes. Mais je retrouve ce que je connais comme ça, dans l'imaginaire : les femmes, elles, sont là et elles sont réelles. Elles sont là, elles sont assises, elles sont ensemble, et elles parlent, et les enfants sont autour. Elles parlent en arabe ; je ne comprends pas ce qu'elles disent, et curieusement, je les écoute, et peut-être avec les gestes du corps, avec probablement cette charge émotionnelle que je connais de loin, bien que je n'aie jamais vécu avec des femmes arabes, j'ai l'impression que je comprends, et j'ai écrit cette fiction Fatima ou les Algériennes du square. C'est comme si j'avais toujours vécu avec elles, et que je ne le savais pas. Il y a eu Fatima, et puis après il y a eu Shéhérazade, et finalement les enfants de la tribu. J'ai reconstitué une tribu imaginaire qui n'est pas ma tribu : je n'ai pas de tribu. Et je me suis rendu compte que c'était un besoin d'approcher ces femmes pour approcher quelque chose dont j'avais été privée ; et ce dont j'avais été privée, c'est finalement l'Algérie algérienne, c'est-à-dire l'Algérie de mon père¹²⁹

9. Emergence d'une écriture d'ailleurs (cas de NANCY HUSTON)

Née à Calgary (Canada) en 1953, toute jeune adolescente, Nancy Huston suit son père aux Etats-Unis lorsqu'elle a quinze ans et finit ses études à New York. Quand Nancy a six ans, sa mère quitte brusquement son foyer pour aller mener sa vie ailleurs. Un traumatisme douloureux mais

¹²⁹ - Revue Confluences Méditerranée - N0.45 (2003) Propos recueillis par Catherine Dana

fondateur qu'elle transforme en richesse : c'est par l'imagination qu'elle va tenter de comprendre l'incompréhensible. 'La Virevolte' (1994) et 'Prodige : polyphonie' (1999) abordent le sujet de façon explicite. Venue à Paris pour un an en 1973, Nancy Huston reste et devient élève de Roland Barthes. Elle débute sa carrière en tant qu'essayiste pour le MLF, et pour des journaux de femmes tels que Sorcières, elle publie son premier roman en 1981, 'Les Variations Goldberg'. Avec 'Cantiques des plaines' (1993) - Prix du Gouverneur général - elle retrouve sa langue maternelle et, depuis, se traduit elle-même dans les deux sens. En 1996, 'Instruments des ténèbres' obtient le Goncourt des lycéens. Sous forme polyphonique, typique de Nancy Huston, elle donne voix à plusieurs personnages, voire même à une glycine, un étang ('Une adoration', 2003) ou Dieu en personne ('Dolce Agonia', 2001.) Nancy Huston partage son temps entre Paris et le Berrv, où elle vit avec son mari, le sémiologue d'origine bulgare Tsvetan Todorov et leurs deux enfants. Elle est fondatrice Pour une « littérature monde » en français qui redéfinit l'écriture d'ailleurs sous le signe de l'unité des mondes sans discrimination géographique ni racial. L'idée génératrice est que Le monde revient et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le préfèrent * notons que ce mouvement contemporain de l'écriture d' « ailleurs » réfute les thèses de l'ancienne francophonie.

9.1 Deux langues, un écrivain-auteur fle

« Il m'a toujours semblé qu'on n'étudiait pas assez [Beckett] comme écrivain français anglophone, c'est à dire, entre autres, comme explorateur intrépide et désopilant des lieux communs. Car dans une langue étrangère aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques. » (Nancy Huston)

L'histoire de la littérature française contemporaine est peuplée d'écrivains « venus d'ailleurs » : les Roumains Tzara, Ionesco, Cioran ; l'Irlandais Beckett ; les Russes Troyat, Sarraute ou Makine ; l'Américain Green ; l'Argentin Bianciotti ; les Chinois François Cheng, Gao Xingjian, Shan Sa, etc. Ces auteurs n'ont-ils pas été eux-mêmes, à des moments plus ou moins avancés de leurs parcours scolaires ou post-scolaires, des apprenants de F.L.E. ? Les a menés à porter une attention particulière au langage, qui n'est pas sans conséquence sur leurs pratiques d'écriture (voir Delbart, 2004). Par ailleurs, écrire dans la langue « de l'autre » interpelle la critique littéraire et le grand public, à l'heure où le bilinguisme apparaît comme la condition nécessaire de l'homme du XXI^e siècle. On se rappelle l'opprobre jeté par Claude Hagège sur les monolingues à la fin de L'enfant aux deux langues (1996 : 278) : « Les unilingues de l'Europe de demain

risquent d'apparaître comme des sinistrés de la parole. Les multilingues seront au contraire le ciment du monde. »

Aussi les écrivains se sont-ils très souvent exprimés sur leur démarche « translinguistique » : ou bien sous la forme de réponses à des sollicitations de journalistes ou d'universitaires ; ou bien, prenant les devants, dans des essais, des autobiographies et même des fictions. Quelle image de la langue cible construisent-ils ? En quoi l'introspection linguistique des « auteurs F.L.E. » serait-elle profitable aux apprenants de français ?

9.2 L'exil linguistique

Que retenons-nous sous l'appellation « auteurs F.L.E. » ? Des écrivains qui n'appartiennent pas originellement à la langue ou à la culture françaises mais qui ont la particularité de s'y être intégrés - à des degrés divers, il est vrai - et d'en être devenus des acteurs à part entière. Des écrivains qui « s'exilent » provisoirement ou définitivement de leur langue maternelle pour écrire en français. L'exil linguistique peut être lié à un exil géographique d'hommes et de femmes venus d'ailleurs et installés momentanément ou pour toujours dans un pays francophone. Le grand voyage s'accomplit dans l'enfance et même la petite enfance, ou beaucoup plus tard, la scolarisation entamée ou achevée. Le rapport au français et son apprentissage varient, bien entendu, en fonction du moment et des circonstances du départ. L'exil est toujours marqué par une mémoire d'enfance

Cette mémoire d'enfance conduite très tôt sur les chemins de l'exil avec les parents envisage le français comme une « seconde langue maternelle ». L'adoption du français est aussi un choix positif pour les adultes que les circonstances historico politiques ont chassés de chez eux. Le français conçu comme langue étrangère, cette fois, est attractif parce qu'étranger justement. Etranger aux asservissements de tous types que les écrivains ont pu connaître dans leur langue maternelle : politiques, sociaux, moraux, sentimentaux et même littéraires.

L'appel de la langue étrangère est un moyen, avoué ou non, de se libérer du poids moral que la société fait peser sur soi. Une langue vierge déleste l'écrivain du passé collectif.

La langue étrangère est enfin un stimulant à la création littéraire parce que la langue est vierge de tout un patrimoine linguistique parfois stérilisant. Le français a ainsi agi comme un déclic chez Beckett et lui a permis d'ouvrir les portes de la modernité à la littérature. Pour Nancy Huston, outre le fait qu'écrire dans une langue que sa mère ne lirait pas, libère le pouvoir thérapeutique de

l'écriture, la condition même de l'étranger en situation de contact des langues développe chez l'individu une conscience exacerbée du langage et le besoin perpétuel de s'adapter qui peuvent être extrêmement propices à l'écriture (Huston, 1999 : 43): L'acquisition d'une deuxième langue annule la caractère « naturel » de la langue d'origine -et à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une, ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit, d'évidence.

9.3. Au-delà des stéréotypes

La conscience de langue consiste en un ensemble de réflexions que les sujets parlants développent sur leur propre langue, dialecte ou sociolecte. Ces réactions englobent les jugements de valeurs, les jugements d'acceptabilité ou de grammaticalité visant à situer ce qui leur paraît être la norme, toutes opinions évidemment conditionnées par les attitudes et les sentiments de chacun vis-à-vis du groupe national, social, local dont il fait partie. Elles relèvent donc de l'auto-identification et de l'auto-évaluation. Les locuteurs allophones ne disposent pas d'une telle conscience vis-à-vis de leur langue d'adoption. Il en résulterait une plus grande liberté créatrice. Le témoignage de l'Allemande Anne Weber (citée dans Martin et Drevet, 2001 : 287) est de ce point de vue exemplaire : (...) écrire dans une langue étrangère a beaucoup d'inconvénients. Mais il y a aussi des avantages. Et en tout cas, au moins un avantage : cela donne une distance beaucoup plus grande par rapport à la langue. On n'a pas d'automatisme. En tout cas, moins que dans sa langue maternelle.

On n'a pas encore intériorisé toutes les conventions de langage, les expressions fixes. Rien ne va de soi. Et pendant qu'on écrit, on ne s'écoute pas seulement soi, mais on a plus tendance à écouter la langue elle-même et à soulever les différentes couches de sens, pour voir ce qu'il y a en dessous, et éventuellement pour jouer avec. Tout comme celui de la Canadienne anglaise Nancy Huston (1999 : 47) : Qui suis-je en français ? Je ne sais pas ; tout et rien sans doute. Quand je rencontre des lycéens, ils s'étonnent souvent des ruptures de style dans mes romans, les passages abrupts du style « soutenu » au « style familier ». Pourquoi faites-vous cela ? me demandent-ils. Et je dois leur avouer que je n'en sais trop rien. Mais je dois le faire parce que ça me plaît, me réjouit... et qu'il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française. Cette ouverture autorisée par l'écriture littéraire et la dimension de plaisir dans le maniement de l'outil en apprentissage est une donnée à retenir pour la classe de FLE, tout comme pour celle de FLM d'ailleurs. J'ai dénoncé, il y a quelques années, le caractère arbitraire et obtus de certaines prescriptions grammaticales qui

imposent une forme au mépris des autres options que le locuteur français de souche ne se prive pas d'employer (Delbart, 1996).

Mais les écrivains F.L.E., devenus experts dans le maniement de l'outil linguistique, lorsqu'on les questionne sur les raisons de leur choix d'écrire en français, recourent à des explications qui révèlent l'intériorisation d'une certaine conscience de la langue de l'autre, bâtie le plus souvent sur des clichés colportés historiquement par l'école et par les locuteurs français dont ils ont désormais pris le relais. On retrouve, d'une part, l'attraction intellectuelle, mais aussi sensuelle, qu'exerce sur eux le français ; d'autre part, une fascination pour sa logique et sa clarté à travers les illustrations qu'en ont données de grands auteurs. Henri Troyat et Julien Green, interviewés sur les motivations qui leur ont fait adopter le français, récusent la notion de choix, parce que le français est la langue dans laquelle ils ont reçu leur formation scolaire, mais renchérissent à l'envie sur la clarté de l'idiome.

On voit bien tous les bénéfices linguistiques et littéraires que la formation en français langue étrangère retirerait de l'inscription de ces écrivains à son programme. Grands prédécesseurs sur le chemin de la maîtrise d'une langue étrangère, les auteurs F.L.E. révèlent la variété des situations et des conditions d'apprentissage, les handicaps mais aussi les avantages du regard autre porté sur la langue cible. Ils montrent combien la force de la motivation permet de combattre les difficultés linguistiques d'un apprentissage tardif d'une langue autre et les obstacles idéologiques de l'imposition précoce d'une langue ressentie comme une négation de l'identité première. Ils sont la preuve qu'une langue apprise peut être vivante, attractive, ludique, libre de s'épanouir dans le carcan de la norme vécue comme une protection et capable de briser le moule rigide des idées reçues. Bref, les écrivains F.L.E. sont de précieux alliés dans la lutte contre l'exception culturelle d'une langue française « trop protégée, parfois trop assistée, déconnectée en conséquence du marché, autrement dit de la réalité sociale, [qui a cessé d'être] universelle pour s'enfermer dans une forteresse élitiste » {L'événement du jeudi, 1999 :9).

CONCLUSION

Nous rappelons nos hypothèses de travail. Nous supposons que le récit d'enfance était un genre qui s'autonomisait par rapport aux autres genres avec lesquels il pouvait se confondre, notamment le récit autobiographique. Nous supposons aussi que, bien que les textes de ce genre possédaient des caractéristiques propres quant à leur macrostructure (le texte et son contexte psychosocial) et leur microstructure (le texte dicté par des instances narratives internes),

Il n'en demeure pas moins qu'il existe des variations d'écriture en fonction de la culture de chaque auteur et que l'écriture de ce genre varie entre fiction et diction. Nous supposons aussi dans notre troisième hypothèse de travail que l'auteur « disait », racontait son enfance mais que par moment les trous de mémoire l'obligeait à revenir à la fiction pour éviter cette rupture entre fiction et diction dans ce genre qui ne cessait de se redéfinir à la lumière des nouvelles critiques

Au terme de cette étude, nous arrivons donc à la conclusion suivante:

Tout d'abord, D'après l'analyse des trois récits, on perçoit, comme l'a remarqué Deltel¹³⁰, à la suite de Genette, que non seulement un texte combine plusieurs types de focalisations, mais que des glissements s'y opèrent d'une catégorie à l'autre.

Dans les trois textes, et à des degrés différents, nous avons constaté que le narrateur avait un savoir supérieur à celui de « **l'enfant** ». Cependant, les textes ne cherchaient pas à marquer un écart entre les deux points de vue. S'il y a décalage temporel, il n'y a pas nécessairement désaccord. Le narrateur n'intervient pas dans le récit pour rectifier ou corriger une vision fautive de « **l'enfant** » mais simplement la compléter et cette attitude narrative est due à une stratégie de l'auteur à vouloir laisser la fiction combler ses trous de mémoire

Par conséquent, le texte superpose deux visions dont l'une complète l'autre; par cet effet de stéréoscopie, le réel est rendu dans tout son relief et sa richesse. Quand le narrateur intervient, ses incursions insérées dans le contenu de la vision enfantine, y sont amalgamées, fondues, quelquefois peu repérables.

Le narrateur est alors invité à s'identifier à ce regard de « **l'enfant** » tout en bénéficiant d'un savoir plus complet: celui d'un narrateur-adulte.

En ce qui concerne le texte de Huston, une remarque s'impose: Le trait distinctif et qui fait le génie du texte hustonnien, réside dans le fait qu'il a réussi à maintenir son lecteur au plus haut degré d'attention et d'émotion, non seulement grâce à cette impression du "vécu" que donne le

¹³⁰ D. Deltel: op.cit., p.92.

texte et à l'évocation d'une parole enfantine, mais notamment grâce à ce jeu de voix, ces procédés de fusion et de décalage entre la parole d'un enfant et celle d'un narrateur.

Chez **Paula Jacques**, nous avons pu remarquer la prédominance de la parole d'un narrateur omniscient des degrés d'une focalisation-zéro où le point de vue du narrateur accompagne celui des personnages

Renouant avec notre projet initial, nous avons essayé dans ce travail de découvrir, définir, reconnaître les caractéristiques de ce genre littéraire spécifique, relativement récent le "**Récit d'enfance**", dans le cadre de la littérature comparée et de la sociocritique.

Notre analyse nous a montré que ce genre tente de se définir dans un contexte beaucoup plus socio-littéraire que purement romanesque puisqu'il exige avant tout un pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur surtout s'agissant des "signaux" et des "critères" formels établis qui permettent l'identification du récit d'enfance,

L'étude et l'analyse de la « **focalisation** » se sont avérées pertinentes à l'étude du récit d'enfance. En ayant recours à la classification établie par Genette, et Pouillon et en l'appliquant aux trois textes, nous avons pu voir dans quelle mesure le point de vue du narrateur-adulte se superpose au point de vue de « **l'enfant** » jusqu'à devenir "identique", donnant ainsi un récit d'enfance authentique, ou bien les deux points de vue s'écartent, donnant ainsi un récit d'enfance classique, où la narrateur domine de la voix de « **l'enfant** » marquant ainsi la supériorité du point de vue du narrateur, au détriment de celui de « **l'enfant** ». L'analyse de cette catégorie formelle "la focalisation" et du regard, nous a permis de dégager la prédominance de la parole d'un narrateur omniscient (chez Paula Jacques), des degrés d'une focalisation-zéro où le point de vue du narrateur accompagne celui des personnages (chez Leila Sabbar) et d'une tentative de focalisation interne où une identification entre narrateur-adulte et point de vue de « **l'enfant** » se dégage du texte nancynien donnant ainsi un récit d'enfance authentique, conformément à la définition avancée par les théoriciens de ce genre que nous avons largement exposé dans notre introduction

L'analyse de la catégorie formelle "la voix", était indispensable à l'étude du récit d'enfance à travers les trois textes. Dans ce chapitre nous avons étudié les différents discours (direct, indirect, indirect libre) afin de voir dans quelle mesure l'un ou l'autre de ces discours domine l'économie du texte et la parole du narrateur. Nous avons pu relever que les trois récits d'enfance ont

favorisé le style indirect libre comme procédé convenable pour "fondre" la voix du narrateur-adulte et celle de « **l'enfant** » Mais également et à d'autres moments rapporter et extérioriser les pensées des personnages et libérer leurs voix, tout en les maintenant sous l'égide du narrateur. Cependant nous pouvons déduire que le récit d'enfance de Paula Jacques est en général une œuvre "monologique" ou "homophonique" selon la définition du Paul Ricur de ce terme:

" Dans le roman monologique, c'est la voix du narrateur-auteur qui s'établit comme voix solitaire au sommet de la pyramide des voix (...). Le même roman peut être riche non seulement en monologues de tous genre, mais en dialogues par lesquels le roman se hausserait au rang du drame; il peut néanmoins constituer, en tant que tout ordonné, le grand monologue du narrateur"¹³¹

Alors que l'œuvre de Nancy tend à être polyphonique ou dialogale. C'est à dire que la voix de plusieurs personnages est mêlée à celle de « **l'enfant** »

L'étude des portraits s'est avérée indispensable à l'analyse du récit d'enfance. Le nombre presque infini de ces portraits, dans les trois textes montre qu'il s'agit d'un "invariant". Les trois écrivains ont excellé dans "l'art du portrait". L'analyse des différents portraits, à travers les trois textes, a montré à quel point ils sont pertinents pour l'achèvement de l'autoportrait de « **l'enfant** » De même, elle a montré à quel point ces portraits sont déterminés et contraints par le point de vue et la voix de « **l'enfant** » narrateur.

Afin de bien mener notre analyse de ce genre littéraire très spécifique, nous ne pouvions nous dispenser de situer d'abord les trois textes de notre corpus dans leurs contextes psychiques et sociaux. La mémoire nous a permis de reconstituer le contexte psychique des processus de l'oubli et de la remémoration dans toutes ses complications. Expérience humaine, transposée dans un texte littéraire a montré très vite ses difficultés et ses problèmes compliqués. D'après notre lecture, nous avons abouti au résultat suivant: Restituer le passé révolu dans tous ses détails s'avère une tâche presque impossible. L'oubli triomphe!

L'écrivain est donc obligé d'avoir recours aux impressions et à la fiction pour combler les failles de la mémoire. Le souvenir du passé devient leurre à cause de l'irréversibilité du temps.

¹³¹ Ricur, Paul: Temps et récit, la configuration dans le récit de fiction, Paris, Seuil, 1984..p.54

La lecture approfondie des trois textes nous a imposé l'étude de la mémoire. Phénomène pertinent et "invariant" dans les trois textes et à des degrés différents. La mémoire qui est avant tout une vision du monde intériorisée et refoulée et aussi la production d'une situation historique et sociale particulière est d'une certaine manière une matrice de l'écriture dans les trois textes. Le récit d'enfance semble favoriser ce procédé littéraire et philosophique, qui a permis à l'écrivain de prendre une certaine distance vis à vis de l'émotion ce qui lui permet d'avoir un regard critique et évaluant sur le passé mis en perspective. Un regard qui "démasque", "dévoile" les hypocrisies de la société. Attitude sociale, mais également attitude psychologique puisqu'elle autorise l'individu à régler ses comptes avec son passé-affecté.

Puisque notre étude se situe dans le cadre de la science des textes littéraires, il nous a fallu situer les textes dans leurs contextes: afin de pouvoir déceler les « invariants mais aussi et surtout les "variantes" et les "variations". Ces textes sont donc nécessairement déterminés par leurs contextes.

Notre lecture, et notre étude approfondie et passionnée de ces récits d'enfance, nous autorisent à déclarer que ce genre littéraire est encore récent, mal connu et vierge, qu'il réclame d'autres recherches sérieuses et académiques pour mettre au point et à jour la définition et les caractéristiques du genre.

De notre expérience personnelle, nous dégagons en définitive que le récit d'enfance n'est pas seulement un genre en voie d'autonomie, il est surtout un "art" en lui-même.

L'étude de ce genre entre fiction et diction dans ses différentes formes dans la littérature contemporaine n'est pas épuisée puisque récemment, d'autres concepts sont venus problématiser le genre c'est celui d'autofiction et de réécriture de soi, notre genre n'est pas parvenu finalement à s'autonomiser en genre à part à la lumière des écrits autobiographiques de nos auteurs .mais nous pouvons avancer « avec prudence » que c'est un sous-genre dans le registre de l'autobiographie.

Nous ne pensons pas avoir pu définir avec exactitude le récit d'enfance mais notre modeste travail a tenté d'ouvrir des perspectives intéressantes dans l'étude des textes entre fiction et diction comme l'a souligné Gérard Genette ¹³²

¹³² - Genette, Gérard (1991). Fiction et diction. Paris: Seuil. P. 86

« La frontière qui partage les domaines de la "fiction" de ceux de la "diction" n'est peut-être pas aussi claire. On maintiendra cependant, comme point de départ, cette distinction entre, d'un côté, des textes qui donnent à entendre à leur lecteur le caractère imaginaire des objets décrits et fondent ainsi un pacte de lecture romanesque, avec dissociation de l'auteur et du narrateur, avec le déploiement d'un univers fictif qui a ses règles propres, et de l'autre, des textes au statut littéraire plus ambigu qui se présentent sous le signe d'un autre contrat de lecture, de nature autobiographique ou référentielle. La "fiction" permet tous les jeux avec des référents transformés en signes, et dès lors pris dans le tourniquet de l'imaginaire. »

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE.....	3
I. <u>ETUDE STRUCTURALE</u>.....	28
1. La macrostructure textuelle: le contexte psycho social de l'enfance.....	29
1.1 La fonction de la mémoire.....	30
1.2. Le fonctionnement de la mémoire:.....	31
1.3 Trois récits, un modèle.....	34
1.4 Trois récits, une logique propre.....	41
2. La microstructure textuelle.....	42
2.1 La focalisation.....	42
2.2. La variabilité narrative.....	47
2.3. Les attitudes des personnages et leur variabilité.....	50
2.4. Les fonctions du narrateur et son statut privilégié.....	51
II <u>ETUDE DES INVARIANTS ET DES VARIATIONS</u>.....	56
1. les procédés stylistiques.....	57
1.1. La voix narrative.....	57
1..2 le style.....	58
1.3. Le monologue.....	59
1.4. Le portrait.....	63
1.4.1 Un facteur commun.....	63

1.4.2 L'autoportrait.....	65
2. Les catégories	67
2.1 L'autoportrait de « l'enfant »	69
3. Conclusion	71
III. <u>FICTION ET DICTION</u>.....	72
1. La langue refuge.....	73
2. Autobiographie ou autofiction.....	74
3. Double définition de l'autofiction.....	75
4. Le récit d'enfance et réécriture de soi.....	76
5. Les techniques et les procédés.....	77
5.1. Un mode de lecture.....	78
6. Emergence du « je » hybride dans le récit d'enfance (cas de LEILA SEBBAR).....	79
6.1. Un rapport ambigu.....	80
6.2. Une écriture laïque.....	81
7. La didactique de l'exil	82
8. Ecriture d'une littérature « étrangère ».....	83
8.1. L'espace de réécriture.....	83
9. Emergence d'une écriture d'ailleurs (cas de NANCY HUSTON).....	84
9.1 Deux langues, un écrivain-auteur fle.....	85

9.2 L'exil linguistique.....	86
9.3. Au-delà des stéréotypes.....	87
<u>CONCLUSION</u>	89
Bibliographie	95

BIBLIOGRAPHIE

I. LE CORPUS :

UNE ENFANCE D'AILLEURS, 17 ECRIVAINS RACONTENT, BELFOND, 1993, J'AI LU, 2002

- Adam Biro (Hongrie) « Coccinelles »
- Colette Fellous (Tunisie) « Le Petit Casino »
- Nancy Houston (Canada) « Deux voyages retour simple »**
- Paula Jacques (Egypte) « L'Histoire de mon chat »**
- Rauda Jamis (Cuba) « il y a peu de châteaux forts sous les palmiers »
- Luba Jurgenson (Russie) « L'Outre-pays »
- Mohamed Kacini el-Hassani (Algérie) « Une odeur de Sainteté »
- Vénus Khoury-Ghaïa (Liban) « Les larmes de ma mère »
- Henri Lopes (Congo) « Muluku au temps des bateaux à roues »
- Maria Mailat (Roumanie) « L'Arc-en-ciel, l'accordéon, Dracula »
- Edouardo Manet (Cuba) « Les Années soleil »
- Daniel Maximin (Guadeloupe) « Les Antilles à l'œil nu »
- Abdelwahab Meddeb (Tunisie) « La Maison de l'araucaria »
- Rachel Mizrabi (Pologne) « Un jour j'irai »
- Tiemo Monenembo (Guinée) « Une poignée d'arachide »
- Leila Sebbar (Algérie) « La Moustiquaire »**
- Morgan Sportès (Algérie) « L'Enfance d'un « cheikh

II- THEORIE LITTERAIRE:

- Bal, Mike: **La Narratologie, les instances du récit**, Paris, Klincksieck, 1977.
- Beaujour, Michel: **Miroir d'encre**, Paris, Seuil, 1980.
- Bourgeois, René: **L'Ironie romantique**, Presses universitaires de Grenoble, 1974.
- Combe, Dominique: **Poésie et récit**, Paris, José Corti, 1989.
- Duchet, Claude: **Sociocritique**, Paris, Nathan, 1979.
- Dujardin, Edouard: **Le monologue intérieur**, Paris, Messein, 1930.
- Etiemble: **Comparaison n'est pas raison**, Paris, Gallimard, 1963.
- Fontanier, Pierre: **Les Figures du discours**, Paris, Flammarion, 1977.
- Fontanille, Jacques: **Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur**, Paris, Hachette, 1989.

- Genette, Gérard: **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.
- Goldmann, Lucien: **Pour une sociologie du roman**, Paris, Gallimard, 1979.
- Hamon, Philippe: **-Introduction à l'analyse du descriptif**, Paris, Hachette, 1981.
 - **L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture obliques**: Paris, Hachette, 1996.
- Jeune, Simon: **Littérature Générale**, Paris, Minard, 1968.
- Lintvelt, Jaap: **Essai de Typologie Narrative: "Le point de vue"**, Paris, José Corti, 1981.
- Mainguenu, Dominique: **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**, Paris, Bordas, 1986.
- Marino, Adrian: **Etiemble ou le comparatisme militant**, Paris, Gallimard, 1982.
 - Comparatisme et théorie de la littérature**, Paris, PUF, 1988.
- Maurois, Charles: **Des métaphores obsédantes au mythe personnel "Introduction à la psychocritique"**, Paris, José Corti, 1963.
- Mitterand, Henri: **Le discours du Roman**, Paris, P.U.F., 1980.
- Pichois, Cl. & Rousseau, A.M.: **La littérature comparée**, Paris, Armand Collin, 1967.
- Pouillon, Jean: **Temps et Roman**, Paris, Gallimard, 1946.
- Ricur, Paul: **Temps et récit, la configuration dans le récit de fiction**, Paris, Seuil, 1984.
- VINCENT, ABBÉ **Théorie des genres littéraires**. 16e édition, 1 vol. in-12 cartonnage éditeur, J. de Gigord, Paris, 1937.
- Zima, Pierre: **Manuel de sociocritique**, Paris, Picard, 1985.

III- AUTOBIOGRAPHIE ET RECIT D'ENFANCE

- Calvet, Jean: **L'image de «deux voyages retour simple» dans la littérature des origines jusqu'à nos jours (1830)**, Paris V, F. Lanore, 1930. (2 volumes).

- Coe, Richard-Neil: **When the grass was taller**, U.S.A., Yale university press, 1984.

- Dugast, Francine: **L'image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918-**

1930, (2 volumes), Thèse de doctorat, Paris IV, 1977. Publiée et diffusée par l'université de Lille, 1981.

- Lejeune, Philippe: **L'Autobiographie en France**, Paris, Seuil, 1970.

Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.

Je est un Autre, Paris, Seuil, 1980.

Moi Aussi, Paris, Seuil, 1986.

- May, Georges: **L'Autobiographie**, Paris, P.U.F., 1979.

IV- CRITIQUE ET LITTÉRATURE MAGHREBINE:

- Arnauld, Jacqueline: **La littérature maghrébine de Langue Française**, (2 tomes), Paris, Publisud, 1986.

- Belhaj, Kacem: **Le thème de la possession dans la trilogie de Leila Sabbar**, Alger, ENAL, 1983.

- Bonn, Charles: **La littérature algérienne de langue française et ses lectures imaginaires et discours d'idées**, Ottawa, Naaman, 1974.

Le roman maghrébin de langue française, Paris, L'Harmattan, 1985.

Lecture présente de Leila Sabbar, Alger, ENAL, 1988.

Problématiques spatiales du roman algérien, Alger, ENAL, 1986.

- Cheikhi, Beida: **Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Leila Sabbar**, Alger, office de publications universitaires, 1989.

- Daninos, Guy: **Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française**, Sherbrooke, Naaman, 1979.

- Déjeux, Jean: **Leila Sabbar , écrivain algérien**, Sherbrook, Naaman, 1977.

Littérature maghrébine de langue française, Quebec, Naaman, 1980.

- Khatibi, Abdel-Kébir: **Le Roman Maghrébin**, Rabat, SMER, 1979.

- Khadda, Naget: **Leila Sabbar , romancier, esquisse d'un itinéraire**, Alger, office de publications universitaires, 1986.

L'oeuvre romanesque de Leila Sabbar : proposition pour l'analyse structurale de deux romans, Alger, office de publications universitaires, 1983.

- Mehanna, Gharaa: **Crise de l'identité: analyse de quelques romans maghrébins de langue française**, Le Caire, Les amis du livre, 1994.

V -PÉRIODIQUES:

- Allemann, Beda: *"De l'ironie en tant que principe littéraire"*: dans **Poétique** no.36 (numéro spécial sur l'ironie), Paris, Seuil, 1978.

- Bellet, Roger : *"Trois images vallésiennes d'une enfance"*, colloque Lyon 1975, presses universitaires de Lyon, 1976.

// : *"L'image de l'école chez Huston Nancy "*, Revue des sciences humaines, tome XLVI, no. 174, Lille III, 1979.

- Beaujour Michel: *"Autobiographie et autoportrait"* dans **Poétique** 32, Paris, Seuil, 1977.

- Booth, Wayne: *"Distance et point de vue"*, dans **poétique du récit**, collection Point, Paris, Seuil, 1977.

- Briosi, Sandro: *"La Narratologie et la question de l'auteur"*, **Poétique** no.68, Paris, Seuil, 1986, p.507-519.

- Déjeux, Jean: *"Ce que la littérature algérienne doit à Leila Sabbar "* la revue CELFAN, no.2, 1988.

- Deltel, Danielle: *"Colette: Regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans la maison de Claudine)"*: **Cahiers de sémiotique textuelle** no.1, Paris X, 1984, p.75-92.
 - Dorozuczuk, Catherine: *"Le récit impudique: Réception du Récit d'enfance à la fin du XVIIIème siècle"*, **Cahiers sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988.
 - Dugast, Francine: *"L'enfance manqué d'un chef, Etat civil de Drieu de la Rochelle"*, **Cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988.
 - Freud, Sigmond: *"Souvenirs-Ecrans"* dans **Névrose, psychose et perversion**, Paris, P.U.F., 1973.
 - Hamon, Philippe: *"L'ironie"*, article du **Grand Atlas des littératures**, encyclopédia universalis, 1991, p.56
 - Jurtin, Michel: *"Le sens du monologue intérieur dans «deux voyages retour simple» de Huston Nancy "*, **revue des langues vivantes**, no. 5, Paris, 1972, p. 467-476.
 - Kayser, W.: *"Qui raconte le roman?"* dans **Poétique du récit**, collection Point, Paris, Seuil, 1977.
 - Lecarme, Jacques: *"La légitimation du genre"*, **Cahiers de sémiotique textuelle**, no.12, Paris X, 1988.
 - Lejeune, Philippe: *"L'autobiographie et Récits de Vie"*, article du **"Grand Atlas des Littératures**, encyclopédia universalis, p.49.
- " La technique narrative dans «deux voyages retour simple»", les actes du colloque Huston Nancy (1975), Presses universitaires de Lyon, 1976.*
- Madelénat, Daniel: *"Versifier l'enfance: Françoise Coppée"*, **Cahiers de sémiotique textuelle**, no.12, Paris X, 1988.
 - Marotin, François: *"La découverte de l'amour dans «deux voyages retour simple»"*, **Colloque Huston Nancy (1975)**, Presses universitaires de Lyon, 1976.
 - Muecke, D.C.: *"Analyse de l'ironie"*, **Poétique** no. 36 (numéro spécial sur l'ironie), Paris, Seil, novembre 1978, p.478-494.

- Pillu, Pierre: *"L'autoportrait chez Nancy "*, Revue **Les amis de Huston Nancy** , no.2, St-Etienne, octobre, 1985.
- Rachid, Amina: *"L'écriture de la terre: étude comparée de L'Incendie de Leila Sabbar et La Terre de Abdel Rahman El Charkawy"*, Colloque de la **Littérature romanesque égyptienne traduite en français**, le Caire, Département de traduction et d'interprétation, service culturel de l'ambassade de France au Caire, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain: *"Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque"*: **Le Revue des Lettres Modernes**, no.36/38. (No. spécial cinéma et Roman) (volume V), été 1958, p.256-258.
- Rosen, Elisheva: *"Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire"* dans **La politique du texte**, Presses universitaire de Lille, 1992.
- Salesse, Jean: *"Le Récit d'enfance dans les trois premiers livres des mémoires d'outre-tombe"*, **Revue des sciences humaines**, no.222, université de Lille III, 1991.
- Sweetser, Marie-Odile: *"La lettre comme instance autobiographique: Le cas de Mme de Sévigné"* numéro spécial (l'Autobiographie en France), dans **French Literatures series**, vol12, university of South Carolina, 1985.
- Terray, Marie-Louis: *"La mise en autobiographie de Bons - Petits diables et petites filles modèles"*, **cahiers de sémiotique textuelle**, no. 12, Paris X, 1988.
- Vercier, Bruno: *"Le Mythe du premier souvenir Loti, Leiris"*, **Revue de l'Histoire littéraire de la France**, numéro spécial (L'Autobiographie), Parsi, Armand Colin, 1975.
- *Le Récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle, no. 12, université Paris X (Nanterre), 1988.
- *Le Récit d'enfance*, Revue des sciences humaines: no.222, Lille III, 1991.
- *Poétique no.36* (numéro spécial sur **l'ironie**), Paris, Seuil, 1978.

- *Revue de l'Histoire littéraire de la France*, numéro spécial (**L'Autobio-graphie**), Paris, Armand Colin, 1975.
- *Revue des lettres modernes*, no.36-38, numéro spécial (**cinéma et roman**), volume V, été 1958.
- *Revue des langues vivantes*, no. 5, Paris, 1975.
- *French literatures series*, numéro spécial (**L'autobiographie en France**), volume XII, university of South Carolina, 1985.
- *Revue Kalim (Homage à Leila Sabbar)*, Alger, office de publications universitaires, 1985.
- *Revue Europe (Huston Nancy)*, Paris, Europe et les éditeurs français réunis, juin-août 1968.

VI- THESES CONSULTEES:

- Vincent, Colonna: **L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, Thèse de doctorat, de l'E.H.E.S.S, sous la direction de G. Genette, 1989.

VII- DICTIONNAIRES:

- **Dictionnaire Le Robert**: Tome I, Paris, Le Robert. 1991.
- **Dictionnaires des Littératures: Larousse**, Paris, Larousse, 1990.
- **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**, Paris, Berlin Mandar, 1837.
- **Le Grand Atlas des littératures**, Paris, encyclopédia universalis, 1991.