

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MENTOURI : CONSTANTINE

ECOLE DOCTORALE DE FRANCAIS

PÔLE EST ANTENNE DE CONSTANTINE

Nº D'ordre :

Nº De série :

**Mémoire de Magister**

**Option : Science des textes littéraires**

Intitulé

*Identité imaginaire entre origines et exil dans  
Je ne parle pas la langue de mon père  
Chez Leila Sebbar*

Présenté par : Boulahbal Karim

Sous la direction du Docteur Logbi Farida, Maître de conférences à

L'Université Mentouri Constantine.

Devant le jury :

---

**-Président** : Kamel Abdou, Maître de conférences, Université de Constantine.

**-Rapporteur** : Farida Logbi, Maître de conférences, Université de Constantine.

**-Examineur** : Nedjma Benachour, Maître de conférences, Université de  
Constantine.

**2008**

## Remerciements :

---

- A la mémoire de ma défunte Mère, ravie prématurément, sans avoir eu la satisfaction d'apprécier cet événement.
- A mon Père, pour ses efforts sans cesse déployés, sa disponibilité constante, et son souci de me permettre d'étudier dans de bonnes conditions, intimement convaincu que **Savoir est un viatique**.
- A Tata Latifa, pour son précieux soutien moral.
- A mes frères ; Abdelatif et Mohamed Amine pour leur bienveillante sollicitude et leurs encouragements.
  
- Mes plus sincères remerciements et ma plus profonde gratitude vont à Madame le Professeur ; Logbi Farida, Directrice de recherche.
- A tous mes enseignants, sans exception, plus particulièrement à :  
Monsieur Kamel Abdou, pour ses conseils et ses encouragements.  
Madame Nedjma Benachour, pour ces recommandations et sa bienveillante attention.  
Madame Zoubida Bellaghouegh, qui a admirablement suscité en moi, le Goût de la Littérature.  
Monsieur Dadci ainsi que Madame Nini dont le sourire donne envie de vivre.
- A mes Amis et Collègues :  
Berroual Zoubir, Terki Chahinez, Belguechi Mounia, Aissani Redouane, Hain Sonia, Lalaoui Adel, Hadid Souheila, Zid Mehdi, Fouad, Seif et Dady.
  
- Enfin, à Djazia, ma partenaire de toujours.

# **Sommaire**

---

Introduction .....02

## **Première partie :**

I- Leila Sebbar : L'étrangère sans avoir la gloire d'être

Etrangère.....15

I- 1 Ambiguïté de statut.....16

I- 2 L'œuvre.....18

I- 2-1 L'arabe : La langue de  
l'émotion.....19

I- 2-2 L'exil et la  
mémoire.....20

I- 2-3 Le  
silence.....22

## **Deuxième partie :**

II- Aspects théoriques.....24

II- 1 L'autobiographie.....25

II- 2 L'autofiction.....29

II- 3 Autobiographie et fiction.....35

II- 4 L'autobiographie  
féminine.....37

II- 5 Déconstruction de l'autobiographie.....40

## **Troisième partie :**

III- Analyse textuelle.....	45
III- 1 Analyse de l'autobiographie et de l'autofiction dans Le récit.....	46
III- 2 La mémoire comme moteur de l'écriture.....	52
III- 3 Portrait des personnages dans le récit.....	55
III- 4 Etude du paratexte.....	62
III- 5 L'intertextualité, un métissage littéraire ?.....	65
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	82
Sitographie.....	86
Annexes.....	87
Résumés	

*« Il y a aujourd'hui un tremblement de mémoire et on a envie de revoir  
l'histoire »(1).*

---

(1) Leila Sebbar, **Regard de l'exil**. Entretien réalisé par Monique Houssin, Regards 36, juin 1998.

## **Introduction :**

Parmi les innombrables livres parus dans le cadre de la littérature, certains à leur manière, s'interrogent sur une histoire longtemps sans nom qui affecte encore ici et là le rapport à l'autre. Comment en parler pour se re-approprier une mémoire collective, commune et indispensable pour vivre ensemble et créer les conditions de débat et de civisme.

Du même lieu, de la mixité Leila Sebbar cherche inlassablement à dire l'indicible, projet littéraire par excellence.

Aux frontières de sa production littéraire, à la confluence de deux cultures, française et algérienne, ces romans sont peuplés de personnages immigrés en quête d'eux mêmes qui revisitent les absences d'une histoire lacunaire, brisée par la colonisation, la guerre et l'exil.

Pour cette écriture qui, depuis longtemps, cherche à faire parler les silences de l'histoire, on peut dire que Leila Sebbar est étroitement attachée à des événements particuliers, ceux de la France et de ses colonies : guerres de colonisation et de décolonisation, de libération liées aux effets de déplacement, d'exode, d'exil et de rencontres singulières entre ceux qui quittent un pays et ceux du pays d'arrivée.

Ces personnages sont donc en perpétuel mouvement. Comment vont-ils le vivre ?

Comment appréhender leur propre histoire, leur roman familial en relation avec l'histoire générale ? C'est ce rapport très fort, que l'on ne peut ignorer, entre l'intime et le politique qui imprime à travers son œuvre, l'empreinte de Leila Sebbar.

Ainsi, l'articulation et la construction personnelles des personnages de l'exil sont dans un espace frontière, temps du passage de l'enfance à l'âge adulte, d'un pays à un autre et d'une civilisation à une autre.

C'est ce qui guide cet écrivain dans ses œuvres. Cet espace-temps est, d'une certaine manière, à découvrir et à construire par ces personnages qui vont quitter leur ancien monde dans un mouvement de rébellion contre des traditions, contraignantes en général, pour la maison France qui n'est pas encore la leur. C'est à ce moment là que naissent un certain nombre d'histoires intimes, de rencontres qui aident à surmonter les épreuves. Il leur faut apprendre comment faire face au danger, ne pas se comporter en victimes et se doter d'armes qui permettent de se défendre. Et les livres peuvent être ces armes comme les rencontres.

Par cela, les questionnements sur la différence, l'altérité et l'exil vont aboutir à des interrogations très actuelles, en rapport direct avec l'Histoire contemporaine et le parcours personnel de ces personnages de l'immigration qui vivent autrement, à leur manière, d'où leur propre déracinement.

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



*doute* » (1). Ainsi, vers les années 1983, elle livrait dans les temps modernes un texte intitulé : **Si je parle la langue de ma mère** (2) Vingt ans après, Leila Sebbar produit le récit autobiographique : **Je ne parle pas la langue de mon père** (3).

---

(1) Leila Sebbar, Propos recueillis par Taina Tervonen, février 2003.

(2) **Si je parle la langue de ma mère**, Les temps modernes, 1978.

(3) **Je ne parle pas la langue de mon père**, Editions Julliard, 2003.

Entre les deux, il y a des histoires de lointaines enfances, des histoires de silences, des lettres d'exil.

Avant, il y eut aussi des récits de femmes, toujours venues d'un quelconque ailleurs. Si étendue que soit la palette de ses thèmes, de la trilogie de : **Sherazade**(1)\_aux récits de **Soldats**(2) , on ne trahira pas Leila Sebbar en disant qu'elle est d'abord l'écrivaine de l'exil, même s'il lui est arrivé dans sa longue carrière littéraire d'aller butiner ailleurs. \_

L'exil donc est cet, objet âprement compliqué. Sentiment à la fois diffus et parfaitement précis, il habite entièrement une pensée tout en choisissant un lieu où il se fixe de préférence. C'est peut être l'histoire d'une enfance, la terre d'origine ou bien simplement des images qui restent après que tout a disparu.

Leila Sebbar sait qu'elle est en exil du paysage de l'enfance, de ce bourg de l'ouest algérien où elle n'a jamais voulu retourner dans un premier temps.

Mais l'exil qui la fonde, qui la constitue, c'est celui de la langue qu'elle n'a jamais parlé, la langue de son père, devenu de ce fait : l'étranger bien aimé.

L'arabe, elle en connaît les sons, la musique et la mélodie. La violence aussi, celle des insultes que les garçons des quartiers arabes lançaient aux petites françaises, à elle et à ses sœurs sur le chemin de l'école, qui en ignoraient cependant le sens. L'arabe est en même temps la langue qu'elle n'a jamais connue et qu'elle a perdue ; « *Parce que l'on peut perdre quelque chose que l'on a jamais eu, mais qui était là* » (3) dit-elle.

---

(1) **Sherazade**, Stock, 1982, 1984.

(2) **Soldats**, Editions du Seuil, 1999.

(3) Propos recueillis par Taina Tervonen, février 2003.

L'exil représente dans un premier temps le résultat pertinent d'une équation évidente, celle de la migration, de la mémoire et enfin de l'écriture. Car, l'identité culturelle de chacun se définit principalement à partir d'un lieu d'origine (pays, région, ville, village). Or, pour l'exilé, s'ajoute à ce concept du lieu d'origine, celui du départ, du déplacement géographique pour aller s'installer dans un lieu étranger d'adoption.

Non seulement l'espace joue un rôle primordial dans la construction identitaire de l'exilé, mais il occupe aussi une position décisive au niveau de l'imaginaire. Eloigné du pays natal, qu'il perçoit comme perdu, l'exilé va reconstruire ce dernier à partir des souvenirs qu'il en garde, des nouvelles qu'il continue de

recevoir par les membres de la famille qui y sont restés, et à travers les histoires familiales qu'il raconte et transmet aux enfants nés en exil.

La mémoire joue donc un rôle important dans l'affirmation et la préservation de l'identité ethnique et culturelle de l'exilé, car elle lui permet d'établir une origine, ainsi qu'une appartenance à un groupe spécifique. Cependant, la mémoire ne restitue bien souvent qu'une vision fragmentée du passé, car transformée et re-créée par l'éloignement géographique et temporel.

*« Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparées d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée »(1).*

La notion de souvenir que nous gardons du passé ne correspond jamais exactement au passé tel que nous l'avons vécu, mais en est plutôt une version déformée par le temps, retravaillée et reconstruite par l'imagination, est de ce fait importante car, elle renvoie tout simplement à la problématique de la véracité soulevée par l'écriture autobiographique. Ainsi, l'imagination devient

---

(1) Maurice Halbwachs, **La mémoire collective** (Paris, presses universitaires de France, 1959) p : 57.

un lieu de négociation et de création, de construction, entre réalité et imaginaire, entre pays natal et pays d'adoption qui va permettre à l'exilé de se placer et de se définir par rapport à ces deux espaces ; géographique et temporel, le pays natal et celui d'adoption d'une part, le passé et le présent d'autre part.

Dans le cas des femmes migrantes, cela est d'autant plus vrai que pour elles, la question de l'identité ne relève pas uniquement de l'héritage culturel, mais tient compte également de la marque du genre. Identité culturelle indissociable de l'identité sexuelle qui mène donc à une double marginalisation pour la migrante, en tant que migrante d'une part et en tant que femme de l'autre. A l'errance entre pays d'origine et pays d'accueil, entre passé et présent, vient s'ajouter pour la femme, une errance entre espace domestique, lieu de préservation des traditions du pays d'origine, et espace du dehors, lieu de libération des contraintes de la tradition et de transgression de codes culturels trop rigides. En mouvement constant entre ces pôles, des femmes se mettent à écrire.

Appropriation de la parole, du mot écrit, le désir du changement, de transformation et de création, le désir aussi d'un besoin d'écrire la mémoire et l'oubli, l'appartenance et la marginalité, le réel et la fiction .

Elles sont nombreuses à partager ces aspects, ces conditions et ces besoins d'écrire. A l'aide de la mémoire et du présent, à l'aide de l'histoire personnelle et de la grande Histoire, à l'aide de la réalité et de la fiction, cette dernière, autre face de la littérature, aboutit à la naissance d'œuvres importantes et nécessaires pour ces auteurs. N'est ce pas un travail vital qui s'impose comme le dit si bien Leila Sebbar.

Le point de départ de notre interrogation, est une simple observation : les romans de Leila Sebbar sont rangés en bibliothèque et en librairie aux rayons de la littérature française. Pourtant, ce même auteur fait partie du corpus de

certaines ouvrages critiques concernant la littérature maghrébine. Une difficulté de classement semble alors apparaître. A quelle littérature peut on ou doit on rattacher Leila Sebbar puisque critiques, libraires et bibliothécaires ont un regard divergent sur une même œuvre ?

La localisation de cette auteure à l'intérieur d'un courant déjà existant semble donc problématique. Ceci pourrait s'expliquer par des raisons biographiques. Leila Sebbar, née en Algérie de père algérien et de mère française, a vécu les dix huit premières années de sa vie en Algérie avant de s'installer définitivement en France. De là ce double classement selon que l'on veuille mettre en valeur ses origines françaises ou maghrébines.

Cependant, il nous semble que ce problème de classement, au-delà de toute référence biographique, renvoie à une question délicate en littérature, celle de l'interculturalité. Comment classer en effet, un auteur dont l'imaginaire prend sa source dans deux cultures différentes ?

Quelles incidences ce dialogue entre deux rives a-t-il sur la forme même des écrits ? Ainsi, lorsque un auteur jongle entre deux cultures, que son identité relève de l'interculturel, cela a-t-il des conséquences sur sa production littéraire et sur l'identité des textes ?

Les œuvres de Leila Sebbar nous conduisent alors à nous interroger sur ce qu'on appelle la complexité identitaire. Avant d'avancer dans notre réflexion, il nous semble utile de rappeler la définition de la notion d'identité, tant son emploi est fréquent.

Paul Ricœur dans la revue **Esprit** (1) de juillet 1988, définit à partir de deux usages majeurs du concept d'identité- identité comme memeté (du latin idem) et identité comme soi (du latin ipse) quatre facettes de cette notion.

L'identité est d'abord conçue comme mêmété. Elle implique un sens numérique :

deux occurrences d'une même chose désignée par un nom invariable ne constituent pas deux choses différentes mais une seule et même chose. Identité signifie ici unicité et son contraire est pluralité.

La seconde valeur de la notion d'identité vient de l'idée de ressemblance extrême. Deux êtres sont dits identiques quand ils sont substituables l'un à l'autre. Le contraire est ici différent.

Le troisième sens inclut la continuité ininterrompue dans le développement d'un être entre le premier et le dernier stade de son évolution. L'inverse étant la discontinuité. Le critère de changement dans le temps entre en ligne de compte.

Ce troisième sens induit alors la quatrième valeur de la notion d'identité, à savoir celle de permanence dans le temps qui s'oppose à la diversité.

De ce fait, le rappel des différents sens que peut prendre ce mot nous a semblé nécessaire, mais aussi intéressant puisqu'il nous permet d'analyser avec plus de précision l'orientation et le choix de notre problématique.

Ainsi, au long de cette modeste étude, il sera question d'essayer de présenter deux parties du récit. La première étant autobiographique, verse dans la fictionalisation et va aboutir à la deuxième, laquelle sera, quant à elle une autofiction.

Dans cette optique, le passage de l'autobiographie à l'autofiction représente notre centre d'intérêt, pour une éventuelle confirmation ou infirmation de la complexité identitaire de l'écrivain.

---

(1) Paul Ricœur, L'identité narrative, in **Esprit**, n : 7-8, juillet /août 1988, p : 295-314.

Où elle se trouve, Leila Sebbar est en exil. Car ce lien la sépare de ses deux familles algérienne et française. Elle souffre d'une rupture généalogique.

Ainsi, pour mieux comprendre et bien cerner ce registre d'exil dans le texte littéraire, l'exemple de **Je ne parle pas la langue de mon père**, constitue un échantillon révélateur d'une identité tant recherchée par l'écrivaine, d'un silence ; celui du père. Plus exactement le silence de la langue du père, ce silence lié à l'exil, à une amnésie à la fois historique, politique et linguistique.

*« Mon écriture est un travail de mémoire à partir de ces silences et de ces amnésies. C'est l'histoire d'une vie ».*

De ce fait, Leila Sebbar s'est démarquée des écrivains de sa génération par cette ambiguïté et cette complexité de son statut, consciemment ou non, elle a su puiser de cette situation toute une inspiration productrice d'histoires, de faits réels ou imaginaires, de vérités et de révélations, de thèmes et de versions. Mais pour une seule et unique histoire ; celle de l'Algérie et la France.

Le fait que la notion d'exil reste centrale dans une grande partie de l'œuvre de Leila Sebbar, évoque d'une manière logique et explicite à la fois une identité qui n'est pas simple à première vue. Une identité partagée entre deux patries ;

certes avec un degré inégal mais dont la complémentarité reste essentielle, jusque là tout est compréhensible. Mais ce qui soulève des interrogations, c'est bien une affirmation du genre qu'on naît avec une nationalité et pas avec une identité ; ce qui veut dire que celle-ci reste toujours à gagner et à construire.

Alors, ce présumé succès reflète-il une victoire réelle d'une identité conquise, ou bien d'un retour à la case départ ? Du moment où décliner une identité simple renvoie à une égalité parfaite sur toute la ligne d'une œuvre autobiographique puis autofictionnelle remarquable, où la notion d'exil est omniprésente.

Ainsi, il est indéniable de réfuter une identité fabriquée, dans un récit jusque là fidèle et justifié, mais qui s'est métamorphosé par un croisement entre réalité et fiction, avec une image perpétuelle d'un père mystérieux et énigmatique, qui n'a jamais cédé à des révélations tant attendues et ô combien importantes. De ce fait, ce travail d'écriture semblant si vital pour l'écrivaine, a engendré en quelque sorte la fabrication de toute une histoire, autour du père à qui elle fait vivre des moments vraisemblables, il faut le reconnaître, mais vraisemblance brisée tout simplement par l'auteure elle-même, par une révélation des plus simples à la fin du récit.

Est-ce cette nécessité d'écrire par le biais de fabrications fictionnelles justifie vraiment une identité simple ?

Apparemment, le penchant vers une identité complexe dicte d'une façon pertinente l'aboutissement du récit, plutôt que des confirmations simplistes qui



se sont dissipées, même dans l'imaginaire.

*« Mon père, l'étranger bien aimé »*

Quelque part, elle lui en veut, il n'a pas appris à sa fille la langue de son peuple, il s'est tenu loin dans le silence.

Est-ce ce silence qui a enclenché toutes ces paroles qui s'éparpillent à travers une grande partie de son œuvre ?

**Je ne parle pas la langue de mon père**, cette œuvre constitue un travail de méditation véhiculé par un vecteur qui porte sur une quête des racines doublée d'un voyage dans le temps et dans l'espace, reliant des souvenirs d'enfance et de l'actualité algérienne durant une période difficile (les années 1990).

C'est un retour sur les silences qui ont marqué une enfance puis toute une vie de femme.

Alors, est ce que l'invention d'un récit que le père n'a jamais voulu raconter était nécessaire ?

Dans un autre registre, Leila Sebbar a toujours insisté sur le fait qu'elle est une écrivaine française d'où la langue maternelle. Mais d'un pays natal qui lui dicte par le biais de la mémoire une fabrication identitaire.

Est-ce que le passage de l'autobiographie à l'autofiction dans le récit confirme une fabrication identitaire ?

Ainsi, la complexité identitaire pose problème, car on revient toujours à l'image du père, mystérieux et énigmatique. Que fait l'écrivaine ? Elle lui fabrique une histoire, à ce père. On peut se poser la question de savoir pourquoi, mais les réponses ne vont pas faire défaut, puisque la littérature lui permet ce choix. Là n'est pas la question. C'est surtout une confirmation de cette fameuse identité fabriquée.

Enfin, l'écrit de Leila Sebbar constitue un vecteur de construction identitaire, c'est ce que nous allons d'ailleurs essayer d'élucider.

Alors, est ce que le fait d'écrire, représente une solution, même à long terme pour trouver un remède à une éventuelle complexité identitaire ?

Le travail que nous tentons d'accomplir s'intéresse à une très importante œuvre de Leila Sebbar ; **Je ne parle pas la langue de mon père**.

Récit paru en 2003, il représente un travail vital d'après les propos mêmes de l'auteure, notamment après le décès de son père, lequel tient une place primordiale dans cette histoire apparemment autobiographique.

Ce travail donc, comporte trois parties. Dans la première, nous avons jugé utile de présenter l'auteure, ainsi que les principales caractéristiques de son œuvre.

En effet, à partir de cette étude, nous avons remarqué que l'auteure éprouvait le besoin quasi obsessionnel d'écrire, car pour elle, ce travail de mémoire s'imposait.

La deuxième partie est théorique ; elle convoque les outils nécessaires à l'analyse. Ainsi, nous avons dans un premier temps fait référence à l'autobiographie selon Philippe Lejeune.

Par la suite, la référence à l'autofiction selon Doubrovsky, Ph Gasparini et Colonna fut nécessaire. En effet, il s'agissait de comprendre si l'auteure s'était fabriquée une fiction à partir d'un enchaînement par rapport à l'histoire réelle. D'autant que, l'auteure elle-même, à la fin du récit, ménage un effet de surprise par une révélation de taille.

Toujours dans cette deuxième partie, nous avons oeuvré à davantage de distinction entre l'autobiographie et la fiction, pour démêler le recours à l'emploi de l'une ou de l'autre.

Ensuite, le choix s'est porté sur l'aspect de l'autobiographie féminine, a ciblé, d'une manière pertinente, le statut de l'auteure et sa disponibilité à écrire

ainsi.

Le dernier titre de la deuxième partie, intitulé ; déconstruction de l'autobiographie, démontre un des principaux aspects de notre problématique, concernant une éventuelle fabrication ou complexité identitaire chez Leila Sebbar.

La troisième partie enfin, est consacrée à l'analyse textuelle. Dans un premier temps, nous allons essayer d'analyser l'autobiographie et l'autofiction dans le récit.

Il nous a semblé, par ailleurs, intéressant d'appliquer le schéma quinaire proposé par Paul Larivaille, sur le récit ; **Je ne parle pas la langue de mon père** de Leila Sebbar, et dégager si possible le rôle important de la mémoire dans les écrits de cette auteure.

L'établissement d'un portrait des personnages, puis l'étude du paratexte, ne feront qu'appuyer les hypothèses proposées dans notre problématique.

Au terme de cette troisième partie, une brève étude comparative entre Leila Sebbar et Nina Bouraoui nous a paru non négligeable, d'autant que les points communs et les différentes similitudes abondent entre les deux auteures.

**Première partie :**

Leila Sebbar : L'étrangère sans avoir la gloire  
D'être étrangère.

**Leila Sebbar : l'étrangère sans avoir la gloire d'être étrangère.**

**-I-1- Ambiguïté de statut :**

Quand on lui demande comment elle se situe en tant qu'écrivaine, Leila Sebbar a bien du mal à répondre. Elle est ni écrivaine algérienne, ni écrivaine maghrébine de langue française, puisque le français est sa langue maternelle, ni écrivaine beur, puisque elle n'a pas vécu l'immigration. Elle affirme qu'elle est une écrivaine française, mais la réalité est beaucoup plus complexe.

Née en 1941 à Aflou (Commune faisant partie de la wilaya de Laghouat), d'un père algérien et d'une mère française, tous deux instituteurs de français à l'école de la république. Elle fait toute sa scolarité en Algérie jusqu'à ses dix-huit ans, passant ainsi sa dernière année en Algérie au lycée **Bugeaud** à Alger, puis elle quitte ce pays pour la France où elle poursuit des études supérieures de lettres à l'université d'Aix-en-provence. Elle passe deux années

au cours desquelles, elle crée avec des amis étudiants la première cinémathèque.

En 1963, elle s'installe à Paris, où elle vit jusqu'à nos jours.

Diplômée de l'éducation nationale, elle enseigne la littérature française tout en poursuivant son travail de recherche ; Le mythe du bon nègre dans la littérature française au 18<sup>ème</sup> siècle, sujet d'un doctorat de troisième cycle.

Durant plusieurs années, elle collabore à des revues et des magazines littéraires, plus encore, elle participe même à des émissions littéraires et culturelles radiophoniques de radio France et France culture.

Avant ses premiers textes de fiction, Leila Sebbar publie des essais qui mêlent l'enquête de terrain à la réflexion. C'était surtout des dénonciations sur les violences contre les femmes. Mais le penchant vers le thème de l'exil était inéluctable et prévisible, c'était le sujet de prédilection par excellence.

L'exil comme terroir de l'écriture, devient une terre singulière où s'écrit une littérature étrangère, où s'invente un monde qui mêle l'intime et le politique,

l'intime et le poétique, où s'exerce un regard qui rend visible l'invisible d'un réel déplacé, complexe et souvent violent.

Ainsi, se confirme la place de Leila Sebbar, comme écrivaine de l'exil à travers toute une production littéraire qui en dit autant sur cet aspect bien particulier de la littérature des temps modernes.

On ne peut passer sous silence la relation latente entre l'écrivaine et son père, ce dernier qui représente toute cette veine de l'exil qui réside chez sa fille, cet

aspect mystérieux et énigmatique omniprésent dans la réflexion de l'auteure.

D'une part, le père, l'instituteur communiste algérien était inscrit sur la liste noire de l'OAS, pour son activité nationaliste, d'une autre part, ce même père considéré comme un traître au moment de la révolution parce qu'il apprenait la langue de l'ennemi aux arabes à l'école de la république, lui l'instituteur de français, lui, l'agent de la colonisation.

Ce père n'a jamais voulu apprendre la langue de son peuple à ses enfants, et a décidé de tout cacher à sa famille, lui l'étranger bien aimé.

C'est le drame de la narratrice, ce père a choisi d'occulter ce monde de l'ombre qui est son autre vie, de l'oblitérer aux yeux des siens, comme pour les protéger. Même exilé en France après l'indépendance, retraité à Nice, il ne dira jamais rien à sa fille Leila.

Cette relation père/fille va nous accompagner tout au long de ce travail de recherche, car elle représente toutes les douleurs qu'a ressenties l'écrivaine, causées par le silence du père, et qui ont provoqué ces multiples questionnements dispersés à travers sa production littéraire en général, et dans le récit : **Je ne parle pas la langue de mon père**, en particulier. Ce beau récit de filiation qui est en même temps un hommage au père, à l'étranger bien aimé.

## -I-2-L'œuvre :



Leila Sebbar est l'auteure de nombreux essais, nouvelles et romans. Ces livres mettent en scène les croisements d'amour et de violence des rives nord et sud de la Méditerranée.

Au fil des publications, l'Algérie fait un retour. Pas une Algérie pour elle-même, mais en relation avec la France. Désormais, 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 ?* »<sup>(1)</sup>, dit-elle.

De ce fait, les livres se succèdent. Autant de variations littéraires explorant chaque fois un nouveau pan d'une histoire singulière. Ce constat en forme de blessure, celui de l'exil, peut être avant tout un apprentissage, à même de procurer du plaisir, envisageable comme tel, seulement à condition d'être armé intellectuellement, capable de transformer l'intranquilité et le tourment en un matériau positif.

Ce que fait Leila Sebbar notamment dans son échange de lettres avec son amie Nancy Huston, intitulé : **Lettres parisiennes : autopsie de l'exil** <sup>(2)</sup>.

Ne maîtrisant pas l'arabe, la langue de son père, l'auteure écrit donc dans sa langue, le français, une littérature presque étrangère. Partout, où elle voyage, en France notamment, Leila Sebbar cherche les marques d'une altérité. Son livre **Mes algériens en France** <sup>(3)</sup> en est la preuve.

---

(1) propos recueillis par Catherine Dana, *Africultures*, 20

(2) **Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil**, écrit en collaboration avec Nancy Huston, Barrault, 1986, J'ai lu, 1999.

(3) **Mes algériens en France**, Carnet de voyages, Bleu autour, 2004.

Et pourtant, l'auteur réfute toute nostalgie d'un temps révolu « *Ce qui m'intéresse, c'est la dynamique passé/présent* » dit-elle. En effet, si par ses essais, ses fictions ou ses témoignages autobiographiques, Leila Sebbar 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.

Leila Sebbar est un écrivain, de ceux qui savent écrire sur la langue, l'exil, la mémoire et le silence. Ces aspects constituent d'une manière globale les caractéristiques de son œuvre.

### **-I-2-1- L'arabe** : La langue de l'émotion

C'est la langue qu'elle ne parle pas, c'est seulement celle de son Père, elle affirme qu'elle ne veut pas l'apprendre comme un simple outil de communication, mais aime bien entendre cette langue arabe sans la comprendre. C'est donc une langue de l'émotion, sans elle, absente, et profonde en même temps en elle-même ; l'écrivain n'aurait pas su écrire, parce que c'est l'exil de la langue de son père qui l'y poussa.

De ce fait, tous les livres qu'aura écrits Leila Sebbar n'auront pas suffi sans doute à décliner cette douleur, que le titre du récit **Je ne parle pas la langue de mon père**, tend à rendre explicite. Une division inscrite dans la chair.

Le père qui représente le côté algérien, le maître d'école qui n'a pas appris à ses enfants la langue de son peuple, la langue de sa terre. Il les a laissés enfermés dans la citadelle de la langue maternelle, la langue unique, la belle

langue de France.

Ainsi, tout ce que l'arabe peut rouler de secret, de doux, de tendre, de grave ne pourra jamais qu'être deviné, et restera toujours la voix de l'étranger bien aimé, furtivement entendue. Cette langue du père ne dira jamais l'enracinement, zone obscure au plus intime, au lieu d'engendrement, zone scellée de surcroît par le silence de ce père.

Dés lors, le travail de mémoire, exigeant, tyrannique, s'étire comme une inconsolable mélodie.

L'intime de la maison familiale, les rites, la fraîcheur, les lectures s'enlacent à l'évocation de destins brisés, familles séparées, meurtres, solitudes de part et d'autre, les absurdités de la guerre fratricide, les menaces, la clandestinité, la prison, l'exil, portés en une reconstruction presque fantasmagique, et tout aussi vraie pourtant que l'eût été un parcours historique .

Rares sont les ouvrages qui permettent d'éprouver à ce point le côté matriciel de la langue, et la douleur de l'origine.

L'exil la structure, l'inspire toujours pour écrire des variations sur cette situation, la sienne et puis celle des autres qui l'accompagnent dans sa quête qui se poursuit toujours. On peut désormais définir précisément cette situation qui est la sienne, comme étant l'exil de la langue du père, l'arabe qu'il ne lui a jamais appris, au même titre que l'histoire familiale. C'est ce manque, cette privation volontaire coté père, cette ombre de l'arbre qu'elle entend comme une musique dépourvue de sens. C'est donc cette absence dont elle garde l'écho, celle de la langue, qui l'a construite, qui fonde son travail d'écrivain.

### -I-2-2- L'exil et la mémoire :

Comme nous avons pu le constater dans notre introduction, il est primordial d'insister sur le fait que Leila Sebbar est d'abord et avant tout un écrivain de l'exil. Cet exil qui la constitue, et lui donne cette acuité dans la lecture qu'elle fait du monde. Un exil qui donne aussi de la gravité à son écriture.

C'est en écrivant des lettres sur l'exil ; **Lettres parisiennes, autopsie de l'exil** avec Nancy Huston, qu'elle a commencé vraiment à réfléchir à cette notion d'exil, aux exils multiples, qui la constituent, par rapport à cette situation particulière. Car, l'auteur elle même représente le produit de deux exils.

L'exil géographique, plus ou moins classique, représentant l'Algérie et la France au même titre que son père et sa mère respectivement issus de ses deux pays.

Et puis, il y a cet exil paternel problématique, qui fait la particularité de ses caractères, linguistique, culturel et politique, de l'arabe maternel, la langue du père à la langue française d'où son travail à enseigner cette dernière. De la religion musulmane qu'il n'a jamais abandonnée, à la mission laïque qu'il s'est assignée dans l'école de la république française. De la culture arabo-musulmane qu'il reçoit de sa famille, et dont il garde l'empreinte, à la culture française classique et moderne qu'il étudie comme normalien et qu'il enseignera.

Il est tout a fait évident à présent de cerner d'une manière pertinente le cas particulier de Leila Sebbar comme écrivaine de l'exil, vu la diversité même de ses exils multiples qui la caractérisent à travers sa production littéraire.

Ainsi, dans plusieurs de ses ouvrages, et particulièrement : **Je ne parle pas la langue de mon père**, l'exil est personnifié par un homme, mais derrière les

hommes se profile une présence féminine très forte ;la mère, les sœurs, les tantes.

Et à travers le travail que Leila Sebbar s'est assigné en écrivant, elle a cherché ce père, elle l'a trouvé par les femmes de son peuple. Ces femmes placées derrière le père donnent cette présence ancestrale dont le rôle était de maintenir la tradition, de la préserver, de la transmettre. Or, ce rôle Sebbar n'a pu le remplir, elle est le maillon vivant manquant à la chaîne.

De ce fait, l'écrivaine parle de son histoire familiale qui s'élargit à toutes les histoires d'exil. Et dans toutes ces histoires d'exil, les femmes sont porteuses de la mémoire. A titre d'exemple, dans un autre livre : **Parle mon fils, parle à ta mère** (1). C'est encore la mère qui rappelle son histoire à un fils revenu après de longues années d'absence. C'est le moment où jamais de lui rappeler une mémoire et une tradition qu'il est en train d'oublier.

---

(1) **Parle mon fils, parle à ta mère**, Stock, 1984, Editions Thierry Magnier, 2004.

Car les hommes seraient davantage intéressés par l'histoire et la politique, les femmes plutôt attachées à la mémoire familiale et la maison. Donc de tout ce qui est intérieur, mais intérieur profondément. La mémoire ancienne qui doit toujours être là et doit se répéter.

### **-I-2-3- Le silence :**

Déjà dans les textes les plus anciens de Leila Sebbar, et dès le titre, il est question de la parole, souvent de manière négative ; (**Voix de filles, voix de**

**pères (1) – Si je parle la langue de ma mère– Parle mon fils, parle a ta mère\_et puis le récit : Je ne parle pas la langue de mon père).**

En réalité, le sujet de chacun de ces textes, c'est le silence. Le silence de la langue du père ; l'arabe, le silence du fils qui ne parle pas à sa mère. C'est un silence lié à l'exil, à une amnésie, a la fois historique, politique et linguistique.

*« Mon écriture est un travail de mémoire à partir de ces silences et de ces amnésies. C'est l'histoire d'une vie »*

Ainsi, ce silence caractéristique de l'écriture de Leila Sebbar émane d'un intérêt principalement consacré aux femmes, aux violences exercées contre elles dans des lieux et des pays où on continue d'opprimer le sexe féminin ; de leur silence qui n'est pas facultatif, d'un silence que l'auteure veut transformer en paroles, c'est une forme de dénonciation à travers ses écrits.

D'un autre côté, le silence du père, représentant l'autre rive de la Méditerranée, c'est la partie algérienne de l'écrivaine, cette partie se manifeste par le fait que ce père s'est toujours tenu à l'écart, loin dans le silence,

---

(1) Leila Sebbar, **Si je ne parle pas la langue de mon père, voix de pères, voix de filles**, quinze femmes écrivains parlent de leur père, Maren Sell et Cie, 1988.

ce dernier n'a pas appris à ses enfants la langue de son peuple, la culture de sa terre et des siens.

Ce silence à facettes multiples constitue donc une sorte de creuset où l'écrivaine a su puiser la force de produire toute une oeuvre littéraire riche et diverse et qui s'est avérée un travail vital pour l'auteure.

**Deuxième partie :**

**Aspects théoriques**



## -II-1- L'autobiographie :

Selon **Le pacte autobiographique** (1) de Philippe Lejeune, la définition sommaire de l'autobiographie est :

*« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsque elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (2).*

Cette définition établie par P. Lejeune met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes.

A- Forme du langage :

1- Récit.

2- Prose.

B- Sujet traité :

1- Vie individuelle.

2- Histoire d'une personnalité.

C- Situation de l'auteur : c'est l'identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

D- Position du narrateur :

1- Identité du narrateur et du personnage principal.

2- Perspective rétrospective du récit.

*« Est une autobiographie toute œuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions » (3).*

---

(1) **Le pacte autobiographique**. Nouvelles éditions augmentées, P. Lejeune, édition du Seuil, Paris, 1975, 1996.

(2) Ibid, p : 14.

(3) Ibid, p : 14.

Ainsi, le sujet de l'autobiographie doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité.

Dans **je ne parle pas la langue de mon père**, l'identité du narrateur, personnage principal, se marque par l'emploi de la première personne. Dans ce récit, Leila Sebbar, est l'auteur, le narrateur et le personnage principal. C'est

ce que Philippe Lejeune, s'inspirant de **Figures III** (1) de Gérard Genette appelle la narration autodiégétique.

De ce fait, le **Je** employé de manière privilégiée dans l'œuvre constitue la personne grammaticale. Nous sommes face à ce que Lejeune appelle : L'autobiographie classique, dite autodiégétique.

S'interrogeant sur la différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique, Lejeune fait remarquer que sur le plan de l'analyse interne, il n'y a pas de différence :

*« Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités »* (2).

La différence selon lui, réside dans le pacte autobiographique, où l'identité du personnage principal renvoie à celle de l'auteur/narrateur, et dont le nom figure sur la couverture de l'œuvre.

Pourtant, des auteurs s'amuse à brouiller les pistes entre le genre autobiographique et l'autobiographie déguisée en fiction.

Se référant à Gérard Genette et en définissant le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif et par sa relation à l'histoire, nous serions face à un statut extradiégétique-homodiégétique ; où comme dans **Je ne parle pas la langue de mon père**, le narrateur au premier degré raconte sa propre histoire.

L'acte extradiégétique, étant selon G.Genette :

---

(1) **Figures III**, Gérard Genette, édition du Seuil, Paris, 1972.

(2) **Le pacte autobiographique**, p : 26.

*« Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit, (...) un acte accompli à un premier niveau, que l'on dira extradiégétique » (1).*

Le terme homo diégétique est le nom donné par G.Genette au type de récit où le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (2).

Quant à Philippe Lejeune, pour lui, l'autobiographie n'existe pas, il introduit le terme : **L'autofictionneur**, dans : **Signes de vie, Le pacte autobiographique 2** (3), il dit que l'auteur ne peut pas s'engager à dire toute la vérité, puisque tout récit est une fabrication et que la mémoire ne peut pas être fiable, il prend aussi en considération l'aspect de la psychanalyse.

Ainsi, l'autobiographie n'est qu'une fiction qui s'ignore, une fiction naïve, hypocrite et qui n'accepte pas d'être fiction.

Philippe Lejeune toujours, suite à une lettre qu'il avait reçue, au sujet d'un homme qui avait décidé d'écrire sa propre autobiographie, mais en vain, puisque l'homme en question, ne cessait d'inventer et de modifier. C'était une vérité transfigurée, une vérité transformée. Il ajoute aussi qu'il existe deux attitudes totalement opposées face à la mémoire, qu'elle n'est que : Construction imaginaire et invention.

Mise à part cette confusion entre la vérité et la fiction, il y a ce point culminant de la classification du narrateur et du héros par rapport au nom de l'auteur.

---

(1) **Figures III**, Gérard Genette, édition du Seuil, Paris, 1972, p : 238.

(2) Ibid, p : 252.

(3) **Le pacte autobiographique 2, Signes de vie**, Philippe Lejeune, édition du Seuil, Paris, mars 2005.

*« Imaginons la situation désespérante d'un autofictionneur, refusé par les éditeurs, parce qu'il fait de l'autobiographie, puis par les archives autobiographiques, son dernier recours, parce qu'il fait de la fiction (...). La discussion est actuellement ouverte au sein de l'association. Elle passionne, elle embarrasse... » (1).*

Philippe Lejeune développe ses idées en ces termes :

*« L'hostilité et l'agacement qui entourent l'autobiographie authentique sont d'autant plus grands en France, qu'un certain nombre d'écrivains campent, si je puis dire, illégalement sur son territoire. Ils mobilisent en le faisant savoir, leur expérience personnelle, parfois sous leur propre nom, et jouent ainsi avec la curiosité et la crédulité du lecteur, mais baptisent **roman** ces textes où ils s'arrangent comme ils veulent avec la vérité. Cette zone mixte, est très fréquentée, très vivante et sans doute comme tous les lieux de métissage, très propice à la création (...) » (2).*

Pour conclure, il s'avère que l'autobiographie post-moderne, qui intègre fiction et autobiographie, constitue à elle seule un genre nouveau.

Il s'agit à présent, de s'intéresser à une toute autre forme de biographie, qui elle aussi, est sur le point de devenir un genre à part entière. Il s'agit de l'autofiction.

---

(1) Ibid, p : 43.

(2) Ibid, p : 44.

### **-II-2- L'autofiction :**

Le terme **autofiction**, a été crée par Serge Doubrovsky. Il apparaît pour la première fois en 1977, dans son roman : **Fils** (1). Le terme en lui-même a été forgé sur celui de l'autobiographie, mais s'oppose au genre autobiographique.

*« L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte »(2).*

A l'instar de l'autobiographie, l'autofiction implique l'identité de trois instances. Celle du romancier dont le nom apparaît sur la couverture du livre, celle du narrateur qui dit : **Je**, et celle du personnage dont nous lisons les

aventures et mésaventures.

Mais, à la différence de l'autobiographie, dont les événements sont censés être réels ; l'autofiction présente d'entrée de jeu les faits relatés comme fictifs. L'auteur/narrateur, se trouve au même niveau qu'un romancier qui écrit une fiction.

*« L'homme quelconque qu'il est, doit pour capter le lecteur fictif, lui refiler sa vie réelle sous les espèces les plus prestigieuses d'une existence imaginaire » (3).*

C'est ainsi que, Serge Doubrovsky, explique le glissement de l'autobiographie à l'autofiction.

---

(1) S.Doubrovsky, **Fils**, Paris, Galilée, 1977.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

Ce terme s'applique donc à une catégorie d'autobiographie qui avait dévié de son sens. La vérité se situerait entre le roman et l'autobiographie, entre une vie réelle et une autre imaginaire.

Par ailleurs, S.Doubrovsky, a eu recours à l'instance narrative **Je**, déclinée sous diverses formes. Le protocole de l'énonciation autobiographique est

respecté, et pourtant la mention générique de son œuvre est bien roman et non pas autobiographie.

Au sujet de ce même roman, S.Doubrovsky dit :

*« (...) ni autobiographie ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et saisissable ailleurs que dans l'opération du texte » (1).*

Seul le critère de l'authenticité des faits relatés n'est pas respecté. Les faits racontés dans une autofiction sont fictifs, par contre ceux d'une autobiographie sont référentiels.

L'infidélité à l'égard de l'authenticité des faits relatés éclipse l'autobiographie pour donner naissance à un nouveau genre, un genre voisin de l'autobiographie, qui est l'autofiction.

Selon S.Doubrovsky, dans une autofiction ;

*« Il faut qu'il y ait, comme pour l'autobiographie, selon la catégorisation de Philippe Lejeune, identité nominale entre le personnage, le narrateur et l'auteur » (2).*

Ainsi, les critères de l'autofiction sont déterminés à trois critères conditions :

---



(1) S.Doubrovsky, op, cit.

(2) S.Doubrovsky, autobiographie/vérité/psychanalyse, in : Autobiographiques chez Corneille à Sartre, Paris, puf, coll, perspectives critiques, 1988, p : 70.

-1- L'identité onomastique : auteur, narrateur et personnage principal.

-2- L'emploi de la première personne.

-3- La littérarité (donc la fictionnalisation des faits relatés).

Dans d'autres critiques, on aborde la question de l'autofiction et on approuve les critères posés par S.Doubrovsky, dans sa thèse intitulée : **L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature** (1).

Quant à Vincent Colonna, il avance l'idée que :

*« La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires (...) »* (2).

Pour S.Doubrovsky, il y a aussi dans l'autofiction un travail de séduction du lecteur. Mais d'où vient ce désir de séduction ? Pourquoi l'auteur veut-il séduire son lecteur plutôt que de l'éduquer ? Il ajoute quant à cette relation écrivain/lecteur.

*« (...) il y a donc aussi, un aspect sadique de lecture, de mon écriture, parce que mes ennuis, mes angoisses et ma persécution, mes histoires, je te les refile.*

*Il y a une certaine agressivité et, et en même temps un certain masochisme. Il y a les deux à la fois, parce que les coups que l'on donne d'une part, on les reçoit aussi. (...) alors le rapport écrivain/lecteur, mon rapport au lecteur est un rapport très complexe, c'est un rapport sadomasochiste. Il faut offrir beaucoup de soi même et s'exposer à des réactions hostiles, mais en même temps c'est une sorte d'emprise que d'avoir une écriture qui joue sur les mots et tend donc à capter l'esprit de qui veut bien se mettre en route dans cette*

---

(1) V.Colonna, **L'autofiction**, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, thèse inédite sous la direction de G.Genette, Paris, ehess, 1989.

(2) V.Colonna, **L'autofiction**, op cit.

*écriture. Il n'y a pas de distance. Mon écriture n'est pas une écriture qui laisse au lecteur une distance par rapport au texte. Si c'est réussi, le lecteur doit se laisser emporter (...) » (1).*

Cette citation peut s'appliquer à bien des égards aux œuvres de Leila Sebbar, leur auteure éprouve également, selon les lecteurs, un besoin de séduction.

Dans son livre, intitulé : **Est il je ?** Roman autobiographique et autofiction (2), Philippe Gasparini rompt avec la théorie de l'identité nominale qui unit l'auteur, le narrateur et le héros :

*« Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur :leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, les aspirations, etc. ? Dans l'autofiction,*

*comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou les confusions des instances narratives. (...) » (3).*

Quant à la définition du propre de l'autofiction, il cite G.Genette :

*« (...) le pacte délibérément contradictoire propre à l'autofiction : Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (4).*

A partir de cette définition, Ph.Gasparini donne l'exemple du premier auteur à avoir, selon lui, véritablement utilisé le terme autofiction :

---

(1) L'écriture ayant parmi ses fonctions le rôle d'apprentissage, de formation du lecteur (les œuvres de J.J.Rousseau au dix-huitième siècle

(2) **Est il je?** Roman autobiographique et autofiction, Ph.Gasparini, Seuil 2004.

(3) Ibid, p : 25.

(4) Ibid, p : 26, in fiction et diction, G.Genette.

*« Cette définition rejoint l'intuition initiale du véritable inventeur du terme, Jerzy Kosinski. Dans **L'oiseau bariolé** (1), paru en 1965 aux Etats Unis, celui-ci racontait, à la première personne, l'errance d'un gamin juif dans l'Europe orientale en guerre. Ce texte fut d'abord salué (...) comme un témoignage autobiographique de grande valeur. J.Kosinski s'empessa d'apporter un démenti à cette interprétation : il avait bien souffert, enfant, des persécutions antisémites, mais cette histoire était imaginaire. Il nomma alors ; **autofiction**, le travail littéraire qui lui avait permis de représenter, à partir de son expérience, l'itinéraire d'une victime de la sauvagerie humaine.*

*L'erreur de réception, (...), provenait d'une insuffisance des marques de fiction. (...). Il a donc fallu que l'auteur rétablisse le texte dans son statut d'autobiographie fictive » (2).*

De ce fait, le tableau réalisé par Ph.Gasparini, nous sert à confirmer ou infirmer la présence des indices de l'autobiographie et de l'autofiction dans le récit ; **Je ne parle pas la langue de mon père**, de Leila Sebbar, et surtout le glissement de la première vers la deuxième au biais de fictionnalisation des événements.

---

(1) Jerzy Kosinski, Flammarion 1966.

(2) **Est il je ?** Op cité, p : 26.

	<b>I d e n t i t é onomastique</b> Auteur, narrateur	<b>A u t r e s opérateurs</b> <b>d'identification.</b>	<b>I d e n t i t é contractuelle ou fictionnelle</b>
--	---	---	--

	et héros.		(vraisemblance).
<b>Autobiographie</b>	nécessaire	nécessaire (l'espace, le temps).	Contractuelle (l'espace, le temps).
<b>Autobiographie fictive</b>	disjonction	disjonction	disjonction
<b>Autofiction</b> ( d ' a p r è s Konsinski) <b>Je ne parle pas la langue de mon père.</b>	Facultative	Nécessaire (pèlerinage du père à la Mecque, présence du fils de Fatima).	Fictionnelle
<b>Roman autobiographique</b>	Non conforme	Non conforme	Non conforme

**-II-3- Autobiographie et fiction :**

Les frontières entre la fiction et l'autobiographie sont souvent brouillées, à telle enseigne que certains critiques suggèrent que la fiction est susceptible d'atteindre plus de véracité que l'autobiographie.

*« Seule la fiction ne meurt pas, elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où il se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue » (1).*

André Gide souligne dans : **Si le grain ne meurt** (2) ;

*« Les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit leur degré de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut être même, approche t'on la vérité dans un roman » (3).*

Dans ce contexte, Philippe Lejeune a donné à ce type d'attitudes adopté par certaines critiques et écrivains le nom de : **Pacte phantasmatique** (4).

Le lecteur sera invité à lire les romans non seulement comme des fictions qui renvoient à une vérité, mais aussi à les lire comme des fantasmes révélateurs d'un individu, en considérant toute fiction comme réalité inconsciemment ou involontairement autobiographique.

---

(1) François Mauriac, commencement d'une vie, dans : **Ecrits intimes**, La platine, Paris, 1953, p : 14.

(2) André Gide, **Si le grain ne meurt**, Paris, Gallimard, 1972, p : 14.

(3) Idem.

(4) Ph. Lejeune, **Le pacte autobiographique**, Paris, Seuil, poétique, 1975, p : 42.

De nos jours, l'autobiographie fait figure de genre dominant et omniprésent. En effet, ce dernier occupe une place absolument centrale dans la mesure où il n'y a aujourd'hui aucune personnalité médiatiquement connue qui ne se sente tenue de nous faire part de sa vie, en nous parlant de son enfance, ainsi que des événements qui ont marqué sa carrière en publiant un récit de sa vie.

L'autobiographie est devenue si omniprésente qu'elle l'emporte quantitativement sur les autres genres. Ainsi, de plus en plus, celle-ci a tendance à les contaminer à tel point que de nos jours, on évalue un roman à sa teneur autobiographique. Il semble même, selon certaines critiques, que toute fiction gagne en intérêt à pouvoir être envisagée comme une autobiographie, dès lors qu'elle acquiert de la sorte un crédit de vérité d'autant plus que la question qui hante le lecteur et même la littérature est la suivante :

Quelle est la vraie nature des rapports existant entre l'écrivain et son produit, le texte écrit ? Et quelle est la valeur autobiographique de tel ou tel récit ?

Il est vrai aussi que les écrivains ont une grande part de responsabilité dans cet état de fait, dans cette situation, du moment qu'ils ont délibérément brouillé

les frontières entre les genres en optant pour un nouveau mode d'écriture, à l'image de Leila Sebbar entre autres.

#### **-II-4- L'autobiographie féminine :**

Un intérêt nouveau pour l'autobiographie, et plus particulièrement pour l'autobiographie féminine, durant ces dernières décennies a engendré une réévaluation du genre qui remet en question la validité et la suprématie du modèle masculin.

En effet, si une production autobiographique féminine a toujours existé, ce n'est que depuis peu que la valeur littéraire de ces textes a commencé à être connue.

Nombreuses sont celles qui, par le passé, ont éprouvé le besoin d'écrire, que ce soit sous forme d'autobiographie, de mémoires, de lettres ou encore le



journal, afin de raconter non seulement leur vie quotidienne mais aussi leur histoire.

Or, ce n'est vraiment que depuis les années 1970, que ces textes ont commencé à être considérés de manière sérieuse.

Cette évolution du discours critique s'applique par les profonds changements qui se sont opérés à travers le monde, tant sur le plan social que politique, dans la seconde moitié du vingtième siècle : mouvements féministes en Europe et aux Etats Unis, luttes pour l'indépendance dans les pays colonisés.

Ainsi, l'autobiographie, telle que la définit le discours dominant masculin, représente donc une forme d'auto-écriture inaccessible pour les femmes.

En effet, les normes du genre, tels que les proposent la critique traditionnelle, empêchent une juste appréciation de la valeur esthétique et littéraire des textes de femmes, entraînant une dévaluation de ces écrits et réduisant au silence leurs auteures. Certaines écrivaines se sont ainsi interrogées sur l'absence d'autobiographies féminines du discours critique, absence d'autant plus suspecte que la critique masculine est prompte à cataloguer tout texte féminin comme étant autobiographie.

Sidonie Smith (1) note que l'absence des écrits féminins du corpus de textes autobiographiques, généralement analysés par la critique littéraire est révélatrice d'une résistance fondamentale à reconnaître une quelconque valeur à l'expérience et à la vision des femmes.

Domna. C Stanton (2), quant à lui, est d'avis que l'écriture autobiographique est à l'origine une activité essentiellement féminine. S'étant approprié l'idée que l'expérience et les sentiments personnels étaient des sujets d'écriture littéraire valables, les hommes ont établi un modèle du genre avant tout masculin et reposant sur le rejet et l'effacement des textes féminins.

Ce faisant, l'écriture autobiographique masculine occupe une place privilégiée et reconnue dans le canon littéraire, l'écriture féminine sur le moi, parce que différente de celle des hommes, se voit quant à elle, reléguée en marge du canon.

Dans cette optique, et bien que les femmes aient pratiqué l'écriture autobiographique depuis des siècles, l'étude critique de ces textes en tant que genre remonte à quelques décennies à peine.

Avant les années 1970, l'autobiographie féminine était effectivement rarement étudiée de manière sérieuse, car considérée insuffisamment **complexe** pour faire l'objet d'une analyse littéraire sérieuse.

Les choses ont cependant bien changé depuis, et l'autobiographie féminine est devenue le site privilégié où l'on investigate l'articulation de l'expérience féminine de la vie, et l'on réfléchit sur les problèmes d'écriture d'un point de vue féministe.

Dans ce même registre, les textes et théories autobiographiques ont joué un rôle prépondérant dans la révision de concepts et l'expression de nouvelles

---

(1) Critique féministe de l'autobiographie, Université du Michigan, USA.

(2) Théoricien et critique de l'autobiographie, Université du Michigan, USA.

perspectives sur la condition féminine et les problèmes s'y rattachant : problème de naître femme et de grandir en tant que femme dans une société patriarcale, prise de paroles, appartenance, sexualité et textualité.

L'écriture autobiographique féminine et la critique s'y rapportant, ont ainsi permis de mettre en question la souveraineté et l'universalité du modèle masculin de subjectivité.

Les critiques féministes questionnent l'absence d'autobiographies et de voix féminines du discours littéraire dominant. Elles soulignent l'importance d'une vaste tradition littéraire féminine ayant existé depuis des siècles, mais classée au mieux parmi les genres marginaux. Pour ces critiques, il s'agit avant tout de déconstruire l'hégémonie patriarcale de l'histoire littéraire et de reconstruire celle-ci, de même que la critique et les théories s'y rapportant, à partir d'une perspective différente.

Les critiques féminines examinent quels effets, l'identité féminine des auteures sur leur rapport au genre ; au niveau de l'impulsion autobiographique, du style, de la structure du contenu, de la lecture et de l'écriture du moi, de l'autorité ou encore de la perspective narrative.

Sauvés de l'oubli, les textes féminins seront relus et réexaminés à partir d'une perspective qui insiste sur l'importance du sexe de l'auteur dans le processus de l'écriture et de production autobiographique, et qui conteste le modèle masculin de subjectivité et de construction identitaire.

En se réappropriant ces textes, et en les situant au sein d'une tradition féminine plutôt qu'en marge de la tradition littéraire masculine, les critiques

féministes réinscrivent ces textes dans l'histoire littéraire à la place qui leur revient, reconnaissant la contribution féminine au genre.

### -II-5- Déconstruction de l'autobiographie :

Les penseurs de la déconstruction et le post-structuralisme, et les théoriciens de la psychanalyse contestent eux aussi le concept de véracité, ainsi que la notion de l'autobiographie constitue le récit d'une totalité, d'une vie bien ordonnée quant à la chronologie du vécu. Influencés par le structuralisme, ils soulignent l'importance du rôle du langage et du discours dans la constitution de la subjectivité, remettant en cause la conception de l'homme autonome, maître du monde par la langue qu'il emploie.

L'idée de la cohérence et de l'unicité du moi n'est selon eux qu'une illusion. Ainsi, selon des critiques tels ; Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan ou encore Paul de Man, le **je** textuel n'a rien à voir avec le **je** de l'auteur. Liés de manière étroite et complexe, l'**autos** et le **bios** émergent et prennent forme à travers la graphie, troisième élément important de l'autobiographie. Texte autobiographique retraçant une vie et construisant un moi qui évoluent et ne prennent forme qu'à travers l'acte d'écriture, pour aboutir à une entité finie, complète et inexistante au départ. Le moi émergent de ce texte ; un moi qui n'était pas réellement là au départ, s'avère en fin de compte être une construction textuelle, n'ayant rien à voir avec l'auteur du texte. Toute écriture du moi devient ainsi fiction, de même que toute écriture

de la vie devient fiction, ne laissant en fin de compte que des personnages sur une page qu'il est possible de déconstruire à leur tour.

Dans **Autobiographie comme defacement** (1), Paul de Man note lui aussi l'impossibilité de définir l'autobiographie de manière claire et précise. Une définition précise du genre s'avère difficile, chaque autobiographie semblant faire exception à la norme et les empiétements sur des genres voisins, voir incompatibles.

---

(1) Paul de Man, MLN, vol 94, n : 5, littérature comparée, décembre 1979.

Pour Paul de Man toujours, une autre approche courante visant à circonscrire le sujet, et tout aussi problématique, car guère plus décisive, est celle qui étudie l'autobiographie en relation à la fiction et tente de les distinguer l'une de l'autre. En effet, si pour certains critiques, l'autobiographie représente une auto reconstruction à partir de la mémoire, d'éléments et d'expérience disparates de la vie en un récit organisé et plus ou moins cohérent.

*« Nous supposons que la vie produit l'autobiographie comme un acte produit ses conséquences, mais ne pouvons-nous pas suggérer, avec une justice égale, que le projet autobiographique peut lui-même produire et déterminer la vie et quelque soit les faits de l'auteur, car régie par les exigences de la technique Auto-portrait et a donc déterminé dans tous ses aspects, et par le moyen de ses ressources ? »(1).*

Les théoriciens de la psychanalyse, notamment Jacques Lacan, mettent également en doute la notion de la cohérence et de l'unité du moi, constatant

que le moi est fait de constructions, de projections et de fictions, cette nouvelle conceptualisation de la subjectivité découle de l'attention portée par Jacques Lacan au stade de miroir dans le développement de l'enfant, phase cruciale selon lui, dans la constitution du sujet. Le stade du miroir est l'étape où l'enfant reconnaissant son image dans le miroir, se voit comme si l'image de soi était un autre. L'image de l'enfant reflétée dans le miroir lui permet de voir son propre corps dans sa totalité, en tant qu'entité complète et séparée, et lui renvoie un semblant d'identité distincte et cohérente. L'identification à cette fausse image, une construction et une représentation statufiée de soi, que le sujet cherche à rejoindre en s'y projetant, conduit à une division de ce dernier. Cette phase de narcissisme infantile est suivie d'une phase œdipienne où le

---

(1) Ibid, p : 920.

processus de constitution du moi se poursuit à travers l'accession au langage et l'entrée dans le domaine du symbolique, ce qui selon J.Lacan, situe l'instance du moi dans une ligne de fiction, le moi construit par et dans le langage étant faux, tout comme son image dans le miroir était fausse, l'accès au langage entraîne donc la division du sujet.

Rejoignant Sigmund Freud, J.Lacan propose un concept de construction du moi procédant de la sorte comme fusion, de l'identification initiale avec la mère et du rapport de séparation, de concurrence et de différenciation avec autrui. Selon lui, le sujet, le moi, de même que le texte ne peuvent être vus que par rapport à d'autres sujets, à d'autres textes.

De ce fait, la théorie de Lacan (la construction du moi) a eu un impact profond sur l'étude de l'autobiographie et a entraîné une nouvelle conceptualisation de la relation entre l'auteur, le **je** qui écrit et le **je** sur lequel l'auteur écrit.

En effet, une fois établi le fait que ces deux positions du moi (le **je** sujet de l'énonciation d'une part et le **je** sujet de l'énoncé de l'autre) se contredisent plutôt qu'elles ne se reflètent exactement l'une et l'autre. L'idée de l'autobiographie miroir, reflétant de manière exacte et précise les expériences passées de l'auteur s'avère impossible.

L'ancienne notion du moi, entité cohérente, complète et finie est donc redéfinie comme une construction illusoire, fictionnelle, et fait place au concept d'un sujet divisé, toujours en cours de construction à travers la relation et la séparation vis-à-vis de l'autre/autres.

Pour conclure cet aspect de la déconstruction de l'autobiographie qui s'avère pertinent et confus à la fois, on ne peut passer sous silence le questionnement philosophique du moi au vingtième siècle, qui se traduit dans les textes autobiographiques par des préoccupations plus philosophiques que biographiques et par une représentation du sujet. Un des premiers autobiographes masculins en quête d'autoreprésentation à clairement pu reconnaître la qualité déformante du miroir autobiographique, est selon Paul

Jay, Roland Barthes, qui dans ; **Roland Barthes par Roland Barthes** (1) est le premier à avoir délibérément débarrassé son texte de toute notion de temps, de continuité, de cohérence ou encore d'un moi représentant une entité finie et complète (2). Il ne s'agit donc pas tant de découvrir et de restaurer un moi authentique et vrai, ou encore de traduire en termes représentables de l'expérience intérieure. Pour Roland Barthes ;

*« L'autobiographie n'est qu'un artifice et le protagoniste qui dit je n'est rien d'autre qu'un simulacre, un produit de l'écriture, loin de toute expérience*

vécue » (3).

La relation entre l'auteur et le moi, le texte et la vie se constitue donc à travers l'acte d'écriture et s'avère être une construction purement textuelle. Le sujet de l'autobiographie n'est pas le moi mais l'écriture elle-même. Toutefois, certains critiques féministes rejettent l'idée extrême de non referentialité, ainsi, si cette question pose problème pour la critique féministe, certaines considèrent que le texte de R.Barthes (**Roland Barthes par Roland Barthes**) peut tout de même être important d'un point de vue féministe, car il offre un modèle de subjectivité non représentative, dispersée et déplacée, proche de certaines représentations féminines du moi.

---

(1) **Roland Barthes par Roland Barthes**, Roland Barthes, éditions du Seuil, Paris, 1975.

(2) Paul Jay, cité dans : *Life/Line ; theorizing women's autobiography*, éditions Bella Brodski et Celeste Schenk ( Ithaca and London: Cornell U P, 1988).

(3) **Roland Barthes par Roland Barthes**, éditions du Seuil, Paris, 1975.

Cependant, d'autres critiques déplorent qu'en fin de compte, Roland Barthes rejoigne les autobiographes masculins qui l'on précédé, car il souligne la non referentialité du sujet autobiographique, le moi qui se révèle dans son texte n'en parait pas moins un moi se démarquant d'autrui, un moi unique et



exemplaire. Or, ce modèle, d'une individualité unique pose problème, car comme nous l'avons déjà noté, il exclut les autobiographies écrites par des femmes ou des minorités pour qui la conception du moi, l'autocréation et la conscience de soi sont perçues différemment.

## **Troisième partie :**

### **Analyse textuelle**

### -III-1- Analyse de l'autobiographie et de l'autofiction dans le récit :

Dans ce titre, nous analysons le récit **Je ne parle pas la langue de mon père**, en ayant à l'esprit la définition de l'autobiographie et de l'autofiction, dont le premier élément constitutif est principalement la vie individuelle de l'auteur.

L'autobiographie est donc un récit destiné à façonner l'existence, à lui donner une signification, un sens. Les écrivains, en général, s'astreignent à raconter chronologiquement les événements de leur vie, même si cet ordre chronologique n'a rien de naturel et ne correspond pas à celui de la mémoire.

Dans cette optique, le récit n'est, en fin de compte, qu'une mise en forme parmi tant d'autres possibles.

Au début du texte, Leila Sebbar évoque d'une manière brève, la situation délicate que son père vivait à l'époque, tout en s'appuyant sur une date référentielle, celle de l'assassinat de Mouloud Feraoun.

*« ...Mouloud Feraoun, l'ami instituteur et écrivain, avait été assassiné avec d'autres (le 15 mars 1962), au fond de la classe contre le mur, Feraoun le pacifique... » (p : 11).*

Ensuite, l'auteure reprend presque dans sa quasi intégralité l'une des nombreuses conversations téléphoniques avec son père, sur son mutisme notamment, ce silence porteur de différentes significations, et qu'on a repris à

maintes reprises dans ce travail de recherche.

*« Il dira : ((Alors ma fille, comment ça va ? les enfants...)) j'interromprai, grossière, je le sais seulement aujourd'hui, j'ai compris trop tard que ce protocole oriental, j'aurais du le respecter, (...) je ne laisse pas mon père achever la chaîne familiale :*

*((Je voudrais savoir...-Qu'est ce que tu veux savoir encore ?...Pourquoi tu veux savoir tout ça ? A quoi ça sert ? Il faut oublier...oublier quoi Tu dis qu'il faut oublier et tu ne veux pas dire quoi...*

*Non ma fille, non...laisse, oublie tout ça...c'est pas la peine... »*

(p : 12).

Cette conversation téléphonique a le mérite de donner un aperçu sur ce silence tant évoqué et ô combien significatif aux yeux de l'auteure. Ce silence qui a tout simplement généré des paroles, plusieurs mêmes, jusqu'à donner des textes multiples et variés.

Dans cette optique, l'identité du narrateur, personnage principal, se marque par l'emploi de la première personne. Dans **Je ne parle pas la langue de mon père**, Leila Sebbar est l'auteur, le narrateur et personnage principal. Nous sommes face à la narration autodiégétique d'après Philippe Lejeune qui s'est inspiré de **Figures III** de Gérard Genette. C'est ce qui est d'ailleurs pour Philippe Lejeune l'autobiographie classique, dite autodiégétique.

Ainsi, à travers son pacte autobiographique, Philippe Lejeune affirme que, pour qu'il y ait autobiographie, il faut que l'identité du nom entre auteur, narrateur et personnage principal soit assumée par l'énonciation.

De ce fait, le récit qui constitue notre corpus respecte littéralement ce pacte autobiographique proposé par Lejeune.

D'autres points peuvent compléter notre penchant sur l'aspect autobiographique dans une grande partie de notre récit. Ainsi, la couverture du livre et la nature de l'œuvre (récit), font ressortir sans difficultés la distinction de l'autobiographie par rapport au roman autobiographique à titre d'exemple.

Dans ce registre, les indices que nous pouvons citer comme éléments autobiographiques, sont par conséquent, la relation que le texte entretient avec son paratexte.

A priori, c'est la dédicace qui a retenu notre attention. Placée avant le début du texte, elle indique à qui est destiné celui-ci. Elle est donc révélatrice des intentions de l'auteure. Leila Sebbar dédie son livre, **Je ne parle pas la langue de mon père** à sa mère, son frère, ses sœurs et ses fils.

Quoique, l'absence du père dans la dédicace soit captivante dès le départ. L'enchaînement d'une première lecture simple et lucide permet sans trop de difficultés de comprendre que le récit en question est avant tout un hommage au père, à l'étranger bien aimé.

La dédicace ne manque pas, alors de rattacher de manière assez précise la publication du livre et le contenu de celui-ci à la réalité d'une vie et de ses rencontres. On peut donc dire que la réalité rejoint l'univers diégétique et, par

conséquent, que ce dernier est bien inspiré de faits réels.

Les autres pistes de lecture autobiographique se situent dans le cadre même du récit. Certaines remarques peuvent être faites à un niveau purement formel. De ce fait, les dialogues ainsi que le discours direct sont fréquents dans l'œuvre. Les temps du récit sont laissés au profit du passé, dont l'emploi est constant.

Ce sont ensuite, pour reprendre une expression de Roland Barthes, les (faits réels) qui sont susceptibles d'interprétation. Dans **Je ne parle pas la langue de mon père**, Leila Sebbar définit un espace-temps, un va et vient entre les années 1990, soit avant la mort de son père, et les années de la guerre de libération nationale.

Les toponymes ; « Blida la cité musulmane, Alger le Clos-Salembier » (p :11).

« ...à Eugène-Etienne-Hennaya près de Tlemcen... » (p : 33).

« Sidi Bel Abbés- Cimetière du Village Nègre » (p : 35).

Ainsi que les anthroponymes ; « Aisha, Fatima », sont nombreux, créant alors un effet de réel et facilitant peut être la représentation pour le lecteur.

En somme, l'aspect de l'autobiographie se confirme d'une manière pertinente, répondant ainsi à nos multiples interrogations de cette œuvre qui représente un voyage dans le temps et dans l'espace, mi vécu mi imaginé. Ainsi, ce voyage veut faire la lumière sur un passé que le père a occulté. Des lors, Leila Sebbar

a bien manipulé la flexibilité de la littérature, car avant tout, elle est romancière. Alors, pour répondre aux questions que son père a toujours éludées, elle s'aide de son imagination, la fiction palliant sans peines les lacunes du souvenir. A partir de l'histoire réelle, et des personnages authentiques également, elle se fabrique une fiction, se fondant sur cette réalité.

Ainsi, l'autofiction se présente comme élément complémentaire figurant dans le récit **Je ne parle pas la langue de mon père**.

Seul le critère de l'authenticité des faits relatés n'est pas respecté. Les faits racontés dans une autofiction sont fictifs, par contre ceux d'une autobiographie sont référentiels. L'infidélité à l'égard de l'authenticité des faits présentés éclipse l'autobiographie pour aboutir à un genre voisin qui est l'autofiction.

Philippe Lejeune, impliquera le lecteur pour l'identification de ces genres, à côté de l'identité onomastique. Le lecteur va jouer à son tour, un rôle important dans la classification ou l'identification de l'autofiction. Il précise son idée en ces termes :

*« Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une **autofiction**, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà »(1).*

(1) Philippe Lejeune, **Moi aussi**, Paris, Editions du Seuil, coll., Poétique, 1986, p : 65.

Dans son ouvrage **Est il je ?** Roman autobiographique et autofiction, Philippe Gasparini affirme que chaque lecteur est différent d'un autre, cette différence ou particularité, s'explique par les croyances, la lecture et surtout par la contextualisation.

En effet, chaque époque détermine ses lecteurs : « *Ce critère distinctif, fondé sur la créance du lecteur, est contingent* » (1).

Dans notre travail de recherche, les critères avancés par les théoriciens cités ci-dessus démontrent pertinemment l'aspect de l'autofiction en juxtaposition bien sûr avec l'autobiographie.

De ce fait, l'auteure s'est fabriquée toute une histoire, permettant à son père et au fils de Fatima de vivre des moments vraisemblables. Puisant dans ces faits réels, elle comble ce vide que le père n'a jamais voulu dévoiler, et que la mémoire n'a pu garder au fil des années.

*« Dans la prison, le fils de Fatima partage la cellule avec deux détenus politiques. Un arabe et un français que les soldats traitent de salaud chaque fois qu'ils ouvrent la porte (...) Si je sors, vous croyez que j'aurai envie... J'irai à Ténès, voir ma mère et mes sœurs, mes frères, ma famille, et à Blida, ma femme et mes enfants m'attendent. Ma femme s'appelle Bordas... »* (p : 88-89).



*« Le maître d'école se tourne vers le fils de Fatima qu'il ne connaît pas. Il lui demande en arabe : Et toi, tu viens d'où ? Hennaya. Hennaya ? Qui est ton père ? Il est mort. Ma mère s'appelle Fatima. Elle a travaillé chez le directeur de l'école, dans sa maison...Tu es le fils de Fatima ? L'homme est suffoqué... » (p : 90).*

---

(1) Philippe Gasparini, *Est il je ?*, Roman autobiographique et autofiction, Paris, Editions du Seuil, 2004, p : 25.

Ce vide représente aussi tout un aspect de cette femme, qui se traduit par une double appartenance. L'exil est dans ce cas, une écriture qui peut l'éclaircir, lui donner un statut, une image ou un état d'âme.

Cette partie fictionnelle reflète non seulement le besoin de combler le vide résultant du silence paternel, mais aussi et surtout, cette complexité ou fabrication identitaire de Leila Sebbar dont le statut réside dans l'ambiguïté entre exil et origines.

Enfin, dans le cadre de notre recherche, et par rapport à une confirmation significative et directe, nous pouvons affirmer cet aspect autofictionnel dont l'auteure révèle sa propre fabrication. Le dernier paragraphe de l'ultime page du livre est simple et précis. Leila Sebbar avoue son recours à la fictionalisation d'un récit autobiographique déjà annoncé.

*« Mon père n'a pas fait le pèlerinage à la Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléans ville ni au vieux Ténès » (p : 124).*

### -III-2- La mémoire comme moteur de l'écriture :

Le thème de la mémoire tient une place prépondérante, aussi bien dans le récit : **Je ne parle pas la langue de mon père**, que dans la majorité de l'œuvre de Leila Sebbar. Nous nous interrogeons alors sur le rôle de cette mémoire et les raisons qui poussent les **je** narrateurs à y recourir.

Afin de montrer le rôle essentiel que joue cette mémoire dans le récit de Leila Sebbar, nous allons essayer d'appliquer un schéma d'analyse traditionnelle de roman (le schéma quinaire).

Ce modèle mis en place par Paul Larivaille, proposé à l'origine pour rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, induit que toute histoire se ramènerait à une logique constituée de cinq étapes. L'intrigue, une fois la structure profonde de l'histoire reconstruite par l'analyse, répondrait, en effet, au modèle suivant :

- 1- Avant - état initial – équilibre.
- 2- Provocation – détonateur.
- 3- Action.
- 4- Sanction – conséquence.
- 5- Après – état final – équilibre.

Son interprétation est relativement simple ; le récit se définit comme le passage d'un état (1) à un autre (5). Cette transformation, qui correspond aux étapes (3) et (4), suppose un élément qui l'enclenche (2).

Ainsi, on va essayer de voir ce que ce schéma peut révéler, si nous suivons le modèle, donc voici le schéma quinaire du récit : **Je ne parle pas la langue de mon père**, de Leila Sebbar :

- 1- Avant : l'enfance de l'auteure.
- 2- Provocation : la guerre de révolution puis le départ.
- 3- Action : recours à la mémoire.
- 4- Conséquence : temps immobilisé.

5- Après : équilibre ; un retour en Algérie par le biais de l'écriture.

Il s'agit bien sûr, ici, d'une reconstitution du récit, l'enchaînement des cinq séquences n'étant pas présenté tel quel dans le récit.

Il est intéressant alors de s'interroger sur les distorsions survenues entre le récit tel qu'il nous est livré à la lecture et la logique profonde de l'histoire (le schéma).

Dans **Je ne parle pas la langue de mon père**, c'est l'Avant, étape (1) qui ouvre le récit : « *On ne voit pas les femmes dans la cour fermée, il faudrait aller sur la terrasse, mais cette école, je crois, avait été bâtie sans terrasse, ...* » (p : 14). Suivie de l'Action, étape (3) : « *Mon père riait, en arabe, avec des hommes inconnus. Ce qu'ils se racontaient les faisait rire, je ne savais pas, je ne saurai pas ce qu'ils se disaient alors...* » (p : 19), puis de la Provocation, étape (2) : « *Le jeune révolutionnaire ne sait pas, ni sa jeune femme confiante, discrète toujours, qu'un jour de l'année 1957, il sera porté disparu...* » (p : 24).

C'est donc l'intervention de l'Action, le recours à la mémoire qui permet la narration de l'étape (1), l'enfance de la Sanction ; étape (4), et de l'Après qui représente l'étape (5).

La mémoire apparaît alors comme le point central du récit, ce sans quoi le récit n'aurait pas lieu. La mémoire correspond, en effet, à l'Action du récit, aux moyens mis en œuvre pour rétablir l'ordre.

De fait, le **je**, à la fin du récit avoue : « *Un travail de mémoire qui s'est imposé à moi, vital* ».

Cela nous permet de comprendre aussi l'emploi des guillemets dans le texte. Les passages entre guillemets correspondraient, en effet, à la prise de parole de la mémoire, l'intrusion de la voix de la mémoire dans le texte.

Ainsi, l'écriture comme la remémoration, transcrivent moins le passé qu'elles ne le créent en l'ordonnant selon une forme cohérente. Toutes deux ont une partie liée avec la création, puisqu'elles mettent en mots ou en images une forme d'absence. Et que fait le **je** si ce n'est se créer une mémoire, pour rendre présent un temps et terre qu'il sait perdus ?

### **-III-3- Portrait des personnages dans le récit :**

#### **- Le père :**

De son physique, l'unique trait qui revient en leitmotiv dans le récit est le bleu de ses yeux. Des yeux bleus qui incarnent étrangement le profil de l'occidental, l'euro péen et de surcroît le français. Un bleu qui se rattache à l'une des couleurs de l'emblème français, plutôt à la France coloniale.

Visiblement emprunt de la culture française. Culture qu'il a su excellemment transmettre à ses enfants. Le père Sebbar, l'époux de la française, un père qui n'a pas appris à ses quatre enfants la langue maternelle. Un père qui s'est même refusé de leur parler en arabe.

*« Mais les enfants, ses enfants, nés sur sa terre à lui, de son corps infidèle, il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère... » (p : 20)*

Important pour ce maillon manquant à la chaîne des traditions, il évolue dans deux mondes diamétralement opposés, et où il laisse transparaître très peu de choses. Instituteur et directeur d'école, bien sûr celle des indigènes, il constitue le lien de circonstance entre deux civilisations en mal de coexistence. Celle de l'occupant, bienfaitrice au sens le plus étriqué et celle d'une Algérie meurtrie par tant d'exactions et dont les voix libératrices sont condamnées au silence. Ces mentissures sont les raisons des mentissures de l'auteure, mais

aussi de celles du père assigné à des choix auxquels il n'adhère pas totalement d'où son silence.

Un silence qui caractérise ô combien le père Sebbar. Aussi problématique que vrai, le silence a fait parler sa fille, l'auteure du récit. Néanmoins et avant de mettre en valeur le silence du personnage et ses manifestations dans le texte, il serait intéressant de revenir aux deux mondes précités. Deux mondes, où le personnage n'apparaît pas dans la même peau. Deux attitudes différentes, deux langues différentes. Donc, deux statuts différents.

D'une part, le monde intra-muros, celui de l'école. D'autre part, le monde extra-muros, celui des quartiers populeux de l'indigénat, entre autres, celui de la ville réservée exclusivement aux européens.

Un maître absolu, dans son école, il était le bienfaiteur des habitants des quartiers arabes, ceux des pauvres. Aussi mystérieuses que cela puisse paraître, ses actions reviennent avec beaucoup d'ambiguïté à la mission alibi et civilisatrice de surcroît que ne cessent de réclamer les empires coloniaux, argument qui ne tient plus la route actuellement.

Peu décrit dans sa vie parmi les siens, les algériens en loccurence. Il l'est, et cela est dû au silence qui le caractérise, d'où cette impossibilité de concevoir ces actions, encore moins ses engagements pour la patrie.

Hormis le fait qu'il soit interné à Orléansville, pour des raisons que l'auteure même ne parvient pas à élucider, il jouissait de tant de sympathie de la part de ses concitoyens. Respecté, parfois adulé, il bénéficiait de la protection des pauvres habitants des quartiers arabomusulmans. A l'image de Fatima, une de ses femmes de ménage, qui non seulement l'avait vénéré, qui avait choisi de le

défendre auprès de son fils, plutôt son beau fils, ce dernier sommé de le liquider physiquement au nom de la révolution. Prférant à la limite, la vie de monsieur Sebbar à parti pris pour son fils, elle fait preuve de dévouement et de respect.

Donc, ce qu'il y a à retenir, est que ce père est bien protégé contre les siens. Cela suppose bien sûr qu'il incarne parfaitement le mode de vie de l'occupant, celui des français, de là, il devient une cible de choix, se justifie pleinement et devient par la même légitime aux yeux des révolutionnaires algériens qui veulent en finir avec l'occupant et ses représentants.

En somme, le père Sebbar peu bavard sur sa vie et son passé, n'a à aucun moment parlé à ses enfants de sa vie, encore moins de ses engagements pour l'Algérie. Notons au passage qu'il le fait au nom de l'oubli. Un oubli qu'il estime utile pour ne pas évoquer les souvenirs douloureux. Un oubli qui justifie souvent ses fins de non recevoir auprès de sa fille.

Argument qui semble découler d'une vie cachée, une vie que le père n'a en aucun moment révélé et qui reste quand même un mystère dans une situation historique où le choix est de mise. Celui de choisir son camp dans un monde injuste, caractérisé par l'infamie d'un occupant et les souffrances des occupés.

Instituteur de la république laïque, le père Sebbar est présenté comme musulman circoncis dans la bonne tradition. Circoncision évoquée dans la douleur d'un rituel controversé par l'auteure. Cette dernière qui n'évoque que la terreur des sœurs, obligées de mettre les mains sur les bouches pour ne pas horrifier le frère aîné. En évoquant le silence des sœurs, pour ne pas révéler la douleur, nous voudrions faire le corollaire avec le silence du père auprès de



ses enfants, à qui il n'a parlé qu'en français.

Une langue qui n'a révélé aucune réalité, celle de sa vie, de son passé et encore moins de son peuple. Un silence protecteur, ayant fait le choix de ne pas parler sa langue maternelle dans son fief. Le père Sebbar s'est montré très réservé, pour ne pas dire très hostile à l'égard de la langue arabe, jugée plutôt vulgaire. Le contraire serait juste s'il avait choisi de préserver ce patrimoine national. L'arabe, une langue rebelle, celle des âmes appauvries. Peut être voulait il préserver sa progéniture et leur éviter d'être ces êtres mutilés et confinés dans la misère.

*« Ce qu'il sait du vieux quartier de l'enfance, de la cour carrée au figuier, un jasmin pousse le long du mur, de l'école coranique, du marabout ancestral, des fêtes et des deuils, du mouton égorgé et des garçons circoncis, de la révolte silencieuse qui s'organise, il ne dit rien » (p : 21).*

Silencieux, plutôt muet, il parlait peu. De sa voix tendre et ironique, il ne s'exprimait que pour signifier qu'il était maître à bord et que tout va pour le mieux dans le monde. A coup sûr, le père Sebbar s'est assuré la protection qui voulait pour ses enfants. Enfants à qui il a parlé en langue française, celle de sa femme. Celle de la république qui l'avait consacré le digne héritier de sa civilisation. Musulman laïc, de l'indigénat et des écoles coraniques, il ne disait rien. Dévoué, il arrivait à satisfaire tout le monde sauf ses enfants, qui restent sur leur faim.

Diplômé de l'école normale supérieur de Bouzaréha à Alger, il a murmuré ses secrets à sa femme française. Murmure qui ne parvint jamais à ses enfants. Ces

derniers qu'il a protégés par le silence, silence fatal, son résultat étant le déracinement.

### **-Aisha et Fatima :**

Contrairement au père Sebbar, les deux femmes n'avaient pas de statut social. Les deux sœurs n'ont jamais fait l'école, analphabètes de surcroît, elles ont quitté le quartier de l'indigénat, pauvre et peuplé pour l'école de la république française. Non pour y étudier, mais pour y travailler. Et quel travail, des bonnes à tout faire chez les Sebbar.

Même si le prénom de Aisha dénote la vie, il connote aussi le dénuement dans lequel elle vivait. Quant à Fatima, et comme aimeraient le dire les français ; la Fatma, désigne l'algérienne, la bonne, la servante et cela en dépit de la beauté. Autre caractéristique non moins importante et qui semble intrigante, c'est bien l'absence de nom de famille.

Les interrogations de l'auteure qui n'ont jamais eu de réponses. Pire, là est le mépris affiché par le père Sebbar, interpellé par sa fille et dont la réponse fut aussi évasive que stérile ; « *Mais c'est vieux tout cela...* ». Ceci pour dire toute l'importance que requiert leur présence pour les tâches ménagères. Au-delà, leur existence n'avait aucun sens, même aux yeux du maître Sebbar.

Fille aînée, d'une famille nombreuse, Aisha, jeune, belle, grande et riche, faisant la femme de ménage pour les frères et sœurs plus petits, laissés à une mère répudiée. Mariée par sa mère à un cousin, elle avait quitté l'école, un départ et puis plus rien. Aucune nouvelle, aucune trace, cela est bien sûr dû à l'ignorance de l'autre qui caractérisait les rapports entre les maîtres et les

bonnes. Aisha comme sa sœur Fatima, venait à l'école pour travailler, mais en aucun cas les Sebbar ne se rendaient chez elles.

La sœur cadette Fatima, moins belle que Aisha, restée à l'école française des indigènes, elle n'a jamais parlé de sa sœur. Encore un silence qui en dit long. Aussi analphabètes qu'elles soient, les deux sœurs ont appris le français (la langue du travail, celle de la française). Sans avoir la lucidité nécessaire pour comprendre les choses qui les entouraient, un français acquis et qui a pris la place de l'arabe qui n'avait plus d'utilité.

A son tour, Fatima quitte l'école, mariée à un veuf dont le fils aîné avait presque son âge. Elle élevé les trois derniers enfants, une fille et deux garçons.

Stérile de fait, elle a fait preuve de beaucoup de maternité à l'égard de ses deux fils. Très soucieuse de l'avenir de ses fils, elle voulait tant les inscrire à l'école française des indigènes. Celle que dirigeait le maître algérien, projet qui n'a jamais eu à se réaliser devant l'entêtement du père. De ce fait, il serait juste de dire que Fatima était objective et qu'elle refusait que ses enfants aient le même sort qu'elle.

En somme, les deux sœurs avaient le profil des algériennes, qui en plus de vivre dans l'indigence totale, n'avaient pas leurs destins en main.

### **-Les fils adoptifs de Fatima :**

Pour ne pas tomber dans l'oubli qui caractérise les personnages du récit, deux enfants, garçons de surcroît, immergent à l'ombre d'une mère douloureuse.

Fatima, femme stérile, qui devint par providence et au hasard d'un mariage inespéré, un relais maternel dont ils avaient besoin.

Adoptés et élevés dans la bonne tradition, leur enfance fut similaire. Victimes d'un père biologique qui leur refusa l'accès à l'école indigène de garçons que dirigeait le père Sebbar, ils n'ont pu connaître les joies de la classe de cours. Projet tant désiré par une belle mère qui n'a pu convaincre son époux, le père des enfants.

Aux destins différents, les deux garçons réapparaissent plus tard. Après une expérience dans un domaine où, ils n'ont pu être initiés au secret de la fabrication du vin, chacun de son côté s'est tracé un chemin à suivre. Le plus jeune et le plus aimé de sa mère part en France et s'y installe. Grutier dans un chantier, il envoyait des mandats et depuis plus rien. Encore un lent silence. Il refait surface, cette fois ci, en relation avec les événements qui secouèrent l'Algérie. Membre actif dans un réseau fondamentaliste à Lyon, il fut arrêté et incarcéré. Un emprisonnement qui n'a guère duré, car il arrive à s'évader et revient au village natal. Un retour marqué par l'absence d'informations sur ses parents. Hormis le petit coin de cimetière où l'on a enterré sa mère, aucune autre précision sur ses frères et sœurs. Hélas, le déracinement caractérise sa vie.

Quant au deuxième fils, il s'engagea dans la lutte armée, celle de la révolution algérienne, contre le conquérant, chose qui le consacre comme un révolutionnaire auprès de ses frères algériens avides de liberté. Pour ce fils aîné, rejoindre le maquis est synonyme de dignité. Dignité qui le pousse même à enroller la fille du Cadi.

En somme, son attitude et ses actions font de lui un rebelle, le même rebelle qui, sous l'ordre des chefs du maquis voulut liquider physiquement le père Sebbar. Mission à laquelle s'est opposée Fatima avec ardeur. De cet événement, découle un autre aspect, plutôt un trait moral caractérisant notre personnage. Celui de la dualité dans laquelle il vivait.

Entre autres, et en dépit de l'engagement moral et physique pour la révolution, il a préféré obtempérer à sa mère. Cela, pour dire ô combien, il était viscéral, de son enchaînement à sa mère. Brave, à la limite de l'innocence, il a été initié à la lecture. Non pas dans une école, mais dans sa cellule de prison, bien sûr, l'instituteur, l'algérien considéré assimilationniste était son maître d'école pour la circonstance.

La similarité évoquée au début du portrait des enfants de Fatima, refait surface avec le temps. Adultes, ils se montrent plutôt rebelles et récalcitrants. Ce qui les séparent par contre, ce sont les aspirations et les conditions sociopolitiques.

### -III-4- Etude du paratexte :

Le paratexte est l'ensemble des discours, de commentaire ou de présentation qui accompagnent une œuvre. Autrement dit, il s'agit d'un message scripto-visuel ( photos, schémas, sociogrammes, tableau...) qui peut être donné soit par l'auteur de l'œuvre, soit par d'autres écrivains ou non écrivains.

Le paratexte contient aussi le péri-texte, qui est constitué du titre, du sous-titre, de la préface, des épigraphes, des notes de bas de page, des phrases en marge, des informations périphériques, de la dédicace, des renvois et de la quatrième de couverture (1).

Le péri-texte de **Je ne parle pas la langue de mon père**, est d'ordre auctorial, ce qui peut nous paraître logique dans le cadre d'un récit.

*« Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de **faire joli** autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur » (2).*

Sur la première de couverture du récit de Leïla Sebbar, figure son nom, y figure aussi le titre et la mention générique (récit) qui renvoient tous les deux à l'autobiographie, ainsi que l'édition signée Julliard. Dans cette même page, la simplicité dont laquelle elle est organisée est remarquable, car seul un ruban de couleur verte traverse la moitié de la page du haut vers le bas.

Ce ruban vert peut susciter plusieurs interprétations, la plus plausible à notre avis, est celle que la couleur verte fait la distinction entre les deux drapeaux nationaux, le vert qui symbolise l'Algérie. En plus, cette couleur est celle qui symbolise la religion musulmane, d'un point de vue apparemment universel.

---

(1) Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.

(2) Gérard Genette, *Figures III*, p : 374.

Nous pouvons donc expliquer ce choix qui n'est pas arbitraire, par rapport à une deuxième partie de *Leila Sebbar*, qui restera à jamais celle de l'Algérie, ce pays où elle a vécu dix-huit années, c'est le côté du père, l'étranger bien aimé.

*« L'attribution à un roman de dimension autobiographique est le fruit d'une hypothèse herméneutique, le résultat d'un acte de lecture, les éléments dont dispose le lecteur pour avancer ces hypothèses ne se situent pas seulement dans le texte, mais aussi dans le périphrase, qui entoure le texte, et dans l'épithète, c'est-à-dire les informations glanées par ailleurs » (1).*

Le titre du récit **Je ne parle pas la langue de mon père**, est très révélateur en effet, car il démontre d'emblée la présence de l'auteure avec l'emploi de la première personne.

*« Un titre doit embrouiller les idées non les embrigader » (2).*

Selon Gérard Genette, on distingue deux formes de titre. Le premier étant thématique, il désigne le contenu de l'œuvre. Le second, par contre, est un titre rhématique, annonçant la forme ou le genre. Dans le cadre de notre étude, le

titre est plutôt rhématique d'où son aspect générique.

*« Le sous titre ne se contente pas d'inscrire le texte dans l'horizon d'attente du public, il tente de l'élargir » (3).*

---

(1) Philippe Gasparini, *Est il je ?* p : 32.

(2) Etude sur Umberto Eco, à propos du nom de la rose, par Gilliane Verhulst, Ed Grasset.

(3) Philippe Gasparini, *Est il je ?* p : 71.

Dans le récit de Leila Sebbar, le constat du titre est repris en tête dans chaque chapitre, avec des variantes qui ont une fonction précise. Par exemple, **mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère**, indique qu'il s'agit ici d'une interruption dans la transmission par les femmes d'un savoir, d'une expérience, d'une sensibilité plusieurs fois centenaire. **Je n'ai pas parlé la langue de Aisha et de Fatima**, pointe un autre type de fracture, celle des classes, puisque ses deux filles sont des domestiques, celle qui rejette la petite Leila et ses sœurs hors du peuple, surtout que cela est lourd de sens en plein guerre d'Algérie.

Puisque on parle d'histoire, **mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son pays**, a une connotation politique qui est toujours d'actualité.

Comment être solidaire de ces femmes qui se battent contre le mépris et la barbarie, si on ne peut reprendre dans leur langue, leurs slogans ?



Enfin, il y a aussi ce chapitre qui commence par **je ne parle pas la langue des sœurs de mon père**. C'est peut être le plus important, car il montre que l'on n'est plus membre d'une région ou d'une tribu, c'est l'aspect de la modernité, qui se construit autour de l'individu.

Dans la quatrième de couverture, qui est scindée en deux petits paragraphes, le premier donne toujours la parole à l'auteure, qui confirme l'hommage attribué à son père, à l'étranger bien aimé, tout en précisant que c'est un travail de mémoire qui s'est imposé.

Le second paragraphe est celui de l'éditeur, il présente l'écrivaine d'un point de vue professionnel, en citant ses diverses publications et collaborations dans sa vie littéraire.

### **-III-5- L'intertextualité, un métissage littéraire ?**

L'intertextualité, entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Tout texte, en effet, se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes.

Julia Kristeva dans son ouvrage : **Séméiotiké** (1), propose une définition de l'intertextualité «*Le mot (le texte), est un croisement de mots (de textes), ou on lit au moins un autre mot (texte). (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le*

*langage poétique se lit au moins comme double » (2).*

C'est ici la notion de croisement qui, selon nous, nous autorise à intégrer l'intertextualité dans notre réflexion sur le métissage.

Ainsi, il est indéniable de réfuter l'existence d'un jeu d'intertexte entre Leila Sebbar et Nina Bouraoui, auteur franco-algérien. En effet, ces deux auteurs, déjà à un niveau plus biographique que littéraire se répondent. Leurs histoires sont à certain degré comparables. Elles sont toutes deux issues d'un couple mixte, elles ont connu l'Algérie, et sont rentrées en France pour leurs études. Il semble, d'ailleurs que certains propos tenus par Leila Sebbar pourraient s'appliquer à Nina Bouraoui.

*« Souvent m'est renvoyée au visage mon identité floue, pas claire, pas nette...C'est l'attitude des journalistes à l'égard de mes livres qui m'a révélé cette instabilité identitaire. (...)Ils (...) m'ont tantôt prise comme maghrébine, tantôt comme algérienne nationale ou comme immigrée, ou fils d'immigrés.*

---

(1) J. Kristeva, *Séméiotiké, recherches pour une sémalyse*, Paris, Ed du Seuil, 1969.

(2) Ibid, pp, 85,86.

*L'exil, c'est le malentendu... Chaque fois que j'ai à parler de moi en écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de*

*mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, (...) mais où je ne trouve pas vraiment ma terre... » (1).*

Sans entamer une comparaison trop détaillée entre Leila Sebbar et Nina Bouraoui, comparaison qui pourrait être le sujet à part entière d'une recherche, nous sommes toutefois, tentés de mettre en lumière quelques similitudes.

Nous avons relevé des ressemblances sur le plan biographique, mais des affinités sont aussi notables au niveau de l'écriture et du rapport à celle-ci. Toujours dans sa correspondance avec Nancy Huston, Leila Sebbar avoue :

*« Il me semble parfois que ma seule terre, (...), c'est l'écriture (...) » (2).*

De même, Nina Bouraoui, dans une interview (3), expliquait sa venue à l'écriture en la rattachant à son passé algérien, à la découverte du désert, qui lui a fait prendre conscience de l'infini : *« Je crois qu'on vient non d'un pays mais d'un monde, et j'éprouve toujours un petit sentiment d'exil. Mon autre nationalité en fait, c'est l'écriture ».*

Pour ces deux auteurs, l'écriture semble bien provenir d'un sentiment de distanciation par rapport au monde qui les entoure et aux questions identitaires.

---

(1) **Lettres parisiennes, autopsie de l'exil**, Nancy Huston, Leila Sebbar, Paris, Barrault, 1986, p : 125.

(2) Ibid, p : 123.

(3) Nina Bouraoui, in *Personality*, juin 1998, Sophie Chérier.

Ainsi, pour repérer l'intertextualité, pouvons nous peut être, mettre en rapport le roman de Leila Sebbar ; **Le silence des rives** (1) et puis le récit : **Je ne parle pas la langue de mon père**, et deux ouvrages de Nina Bouraoui, **L'âge blessé** (2), et **Le jour du séisme** (3).

De ce fait, et comme nous l'avons noté déjà dans ce travail, l'ensemble de l'œuvre de Leila Sebbar représente une réflexion sur l'émigration, l'exil et la mémoire. Mais tout comme les œuvres de Nina Bouraoui, ces deux œuvres citées ci-dessus ne répondent pas aux règles de construction des romans traditionnels. Des mises en parallèle entre les deux auteurs peuvent donc être effectuées au niveau thématique et stylistique.

Au **Je** narrateur innomé dans **L'âge blessé** et du **Jour du séisme**, correspondent dans **Le silence des rives** des **il** ou **elle** qu'aucun prénom ne singularise. Cette non caractérisation des personnages élève le roman au rang de parabole : Les pronoms **il** ou **elle**, considérés comme des **non personnes**, en grammaire française (4), confèrent au roman une dimension universelle. Cependant, ce **il** désigne chez Leila Sebbar, un immigré, ayant quitté son village natal pour le sud de la France. Nous pouvons alors, mettre en rapport cet emploi avec la réflexion sur le nom et l'exil développée par Nina Bouraoui dans **Le jour du séisme**.

---

(1) Leila Sebbar, **Le silence des rives**, Paris, Stock, 1993.

(2) Nina Bouraoui, **L'âge blessé**, Paris, Fayard, 1996.

(3) Nina Bouraoui, **Le jour du séisme**, Paris, Stock, 1999.

(4) La non personne en grammaire française désigne **L'univers extérieur** auquel la locution renvoie par opposition aux personnes de l'échange linguistique. Cette non personne correspond aux groupes nominaux et à leurs substituts.

Le thème de la mémoire, thème commun aux quatre œuvres, est traité de manière similaire. C'est tout d'abord, l'importance des liens filiaux qui est mis en évidence. Le **il** du **Silence des rives** rappelle à plusieurs reprises ses origines : « (...) enterrée déjà et je ne le sais pas (...) contre la tombe de sa mère, là où repose la mère de sa mère » (p : 9), ou lorsqu'il évoque sa maison d'enfance, c'est toujours en rappelant l'appartenance à sa famille : « *La maison de la mère de sa mère* » (p : 72). Nina Bouraoui dans **Le jour du séisme**, affirme aussi ses liens de sang : « *Je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiaa et Bachir, ses parents* » (p : 97).

Le traitement du thème de l'exil est, semble-t-il, aussi susceptible de rapprochements. Nina Bouraoui et Leila Sebbar ont recours à l'image de la mer qui, en même temps qu'elle sépare, réunit les deux rives ; l'homme du **Silence des rives** est défini à plusieurs reprises comme « *l'homme qui marche le long du fleuve* » (p : 126), qui marche « *jusqu'à l'endroit où le fleuve se jette dans la mer* » (p : 115).

La vue de la mer fait naître en lui des souvenirs, le ramenant à son pays natal, à l'autre rive ; « *S'il se retourne, à sa gauche, il voit les premières ruines. (...) Par delà les ruines et les eucalyptus, qui bordent la route, les premières collines, plus haut, les collines à blé, l'arbre unique ou se reposent les hommes et les bêtes* » (p : 115-116). La mer apparaît bien comme le point de jonction entre les deux pays. Elle semble avoir la même fonction dans **Le jour du séisme** : « *(la mer) sépare les rives opposées. Elle noie le vide. Elle comble les distances. Elle unit les deux continents (...) Elle donne aussi la nostalgie et*

*porte la tristesse. (...). Elle rapporte la terre. Elle nourrit le souvenir »* (p : 88).

La mer est donc cet élément ambivalent qui, tout en disant la séparation, ouvre la perspective du retour, fut-il virtuel ou imaginaire ?

Mais, c'est surtout dans le rapport à l'enfance et, plus précisément, au temps de l'enfance que l'intertextualité est lisible. Chez les deux auteures, l'enfance vient interférer dans le présent des narrateurs. Le **il** du **Silence des rives** se demande : « *Et comment vivre sans la voix de la grande maison, car il entend la voix de l'enfance* » (p : 134). La référence à la voix n'est pas sans rappeler la construction formelle des récits de Nina Bouraoui, qui sont un dialogue entre deux voix.

Nous assistons alors, à une contamination du présent par le passé, ce qui entraîne un traitement du temps semblable chez les deux auteurs. Tout comme les romans de Nina Bouraoui, **Le silence des rives** et **Je ne parle pas la langue de mon père** ne sont pas construits de manière linéaire, mais reposent sur de nombreuses analepses. Cette construction elliptique oblige le lecteur à une lecture active. C'est à lui de reconstruire une chronologie, de reconstituer les transitions de l'histoire.

Ainsi, dans **Le silence des rives** surtout, toute la première partie doit elle être lue comme une longue analepse ? Pourtant à la première lecture, aucun indice ne convie le lecteur à cette interprétation. L'énonciation est dominée par un discours indirect libre ; l'imparfait n'a donc pas sa valeur du passé, mais l'indicateur du discours indirect libre. Le lecteur ne parvient à mettre en perspective les événements qu'en progressant dans le roman.

En effet, dans la deuxième partie du roman apparaissent, en écho, des actions déjà narrées dans la première. Toujours dans cette première partie, nous est relatée la mort d'un enfant à travers la figure des trois sœurs ; « *Elles ont parlé entre elles, (...), la plus vieille a tranché, (...), elle a dit que c'est un enfant, un garçon, le premier né, il n'est pas mort né, il a été écrasé par le sabot d'un cheval pendant qu'on battait les blés (...)* ».

Cet épisode est à nouveau évoqué dans la deuxième partie, lorsque le **il** émigré retrouve une jeune fille, devenue voyante, ayant habité le même village :

*« Elle a parlé de la colline où elle est née, de la cour fermée par les figuiers de Barbarie, du jour de la moisson, ou des femmes, elles étaient trois, sont venues de nuit enlever son petit cousin mort d'un coup de sabot (...) »*(p :66).

Le lecteur se rend alors compte que toute la première partie correspond en fait, à des souvenirs d'enfance de l'immigré, événements qu'il a vécus, ou que sa mère lui a racontés.

Ce passé, comme chez Nina Bouraoui, n'est donc pas confiné dans un temps inaccessible. Au contraire, l'emploi du présent pour évoquer l'enfance est un recours stylistique utilisé par les deux auteurs.

Nous avons noté précédemment que pour Nina Bouraoui, la perspective passé/présent n'était pas mise en lumière par les changements de temps mais par l'alternance des voix. Ce brouillage temporel se retrouve chez Leila Sebbar. Au présent du **il** viennent se greffer des souvenirs d'enfance, les deux temps se télescopent. Ainsi, à la troisième partie du **Silence des rives**, le passé envahit les pensées du personnage, mais contamine aussi, au niveau textuel,

les pages destinées pourtant à raconter le présent de l'émigré.

« (...) Il aperçoit les lumières du cabaret au bord de l'eau, le café chantant qui s'éteint au lever du soleil. Dans sa poche, (...), il lui reste deux billets, il n'a pas tout perdu aux dominos. Il vérifie, on le chassera comme un mendiant s'il entre là sans argent. Il entend la musique aigre et nasillarde des troupes qui traversaient le village vers les collines, des flûtes et des tambours venus du grand sud » (p : 125).

L'irruption des souvenirs dans cette phrase crée un effet de surprise, puisque rien n'annonçait ce retour temporel. La mémoire semble avoir pour le **il** le même rôle salvateur que pour le **je** de **L'âge blessé** et du **Jour du séisme**. Elle lui permet d'échapper à son quotidien d'immigré, en le maintenant dans un **ailleurs**, à la fois temporel et géographique.

Un autre élément d'intertextualité est la présence dans le récit de Nina Bouraoui **Le jour du séisme**, et dans **Le silence des rives**, des mêmes fausses interrogations, émises par un **je** narrateur. Dans **Le jour du séisme**, ces dernières n'apparaissent qu'une fois.

*Qui sait le séisme ?*

*Qui sait la vraie peur ?*

*Qui sait le désarroi ?*

*Qui sait ma terre fragilisée ?*



*Qui racontera le magnétisme et la force, la chaleur et l'eau, le sable et  
La ville, mon attachement et ma folie ?*

*Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère algérien ? (p : 61).*

Chez Leila Sebbar, ces fausses interrogations ouvrent chacune des trois parties, sorte d'exergues. Elles forment alors le leitmotiv, le refrain du roman, comme un chant mortuaire. Ce qui rapproche d'autant plus les textes, est le fait que ces passages soient les seuls où le **il** fait place à un **je**.

*Qui viendra sur l'autre rive, dans la chambre blanche ou je suis seul,  
Depuis combien de jours, murmurer à mon oreille des mots ?  
Qui me dira les mots de ma mère ? (Première partie).*

*Qui me dira les mots de ma mère ?  
Dans la chambre blanche où je suis seul, qui viendra murmurer la  
prière  
Des morts ? Et qui parlera la langue de ma terre à mon oreille, dans le  
Silence de l'autre rive ? (deuxième partie).*

*Qui me dira les mots de ma mère ? Qui saura, dans la chambre où on  
me  
Laisse seul, réciter la prière des morts ? Je ne vois personne et personne  
N'entend quand j'appelle de l'autre côté de la mer. (troisième partie).*

Outre la forme syntaxique, les extraits ont aussi en commun le thème de l'attachement à la terre et à l'enfance. Celui-ci apparaît, chez nos deux auteurs, incommunicable, comme si l'expérience de la vie ; ailleurs, ici, l'Algérie, restait un mystère pour ceux qui ne l'ont pas vécue.

Leila Sebbar et Nina Bouraoui utilisent bien les mêmes procédés narratifs pour rendre compte du travail de la mémoire. De plus, ces interrogations qui n'appellent pas de réponses, puisque toute réponse s'avère impossible, mettent en lumière leur discours commun sur l'exil envisagé comme séparation de la terre mère.

Ainsi, nous pouvons donc parler de **littérature métisse**, non seulement parce que les œuvres de Leila Sebbar mettent en présence des cultures différentes, ayant perdu leurs traits respectifs et distinctifs, et s'étant mutuellement déformées pour créer une nouvelle entité, mais aussi parce qu'elles font référence à des auteurs issus des deux rives de la méditerranée, ce qui crée une filiation littéraire hybride.

L'étude de l'intertextualité chez Leila Sebbar révèle, en effet, que ses textes dialoguent tout aussi bien avec des auteurs français qu'avec des auteurs aux origines maghrébines. Il semble donc, que ces deux imaginaires soient imbriqués l'un dans l'autre, et que toute tentative pour les dissocier ou les identifier soit artificielle et factice. Les éléments des deux cultures en contact se seraient interpénétrés, conjugués et identifiés, pour créer une sorte de culture ou d'imaginaire nouveau, celui de notre auteur, lui conférant un style et une originalité propre.

L'intertexte de Leila Sebbar confirme bien l'impossibilité de la classer dans une quelconque littérature déjà étiquetée. L'ensemble de ses œuvres offrent, effectivement une écriture qui ne présente pas une identité circonscrite.

Leila Sebbar appartiendrait plutôt à un espace nouveau, issu de la porosité des frontières, espace qui ne coïncide donc ni avec la littérature algérienne, ni avec la littérature française. Au contraire, cet espace est mobile puisqu'il est localisé sur les bords de frontières.

Ce processus de **métissage**, qui implique une transformation et une distanciation par rapport à deux cultures nationales ; française et algérienne, nous oblige à ne plus avoir une vision culturelle unidimensionnelle : nous sommes par conséquent, amenés à ne plus rattacher Leila Sebbar à une nationalité, mais à reconnaître un écrivain à part entière, qui a su trouver sa voix/voie propre. Nous pourrions d'ailleurs pour confirmer ce propos faire référence à une phrase, et l'interpréter avec réserve, le contexte étant différent, comme l'affirmation par l'auteur elle-même de cette **mixité**, de ce **métissage**.

*« Je me situerais plutôt au croisement de l'Occident avec l'Orient, l'Afrique, l'Asie, pour être plus précise l'Europe, dont la France, et ses anciennes colonies avec toutes les migrations, les exils que cela suppose et la complexité des rapports dominants/ dominés aujourd'hui encore »(1).*

De plus, cette notion d'intertextualité, sous entend que tout texte s'inscrit dans une tradition littéraire et sera lu en en référence à d'autres textes.

Le discours littéraire serait alors organisé comme un réseau, à l'intérieur duquel existerait des ponts, autorisant ainsi un dialogue. Le **je** intertextuel de Leila Sebbar permet d'affirmer l'autonomie de cette **littérature métisse** et nous convie alors, à la considérer comme un nouvel espace dans le champ de

la littérature mondiale. La littérature participe, en effet de la reconnaissance d'une culture puisque selon Charles Bonn :

---

(1) propos recueillis par Meriem Nour, Le soir d'Algérie, édition du jeudi 29 mars 2007.

*« Un texte existe d'abord comme faisant partie d'une littérature donnée et surtout d'un espace culturel donné à la reconnaissance duquel ce texte participe » (1).*

Si les textes de Leila Sebbar appartiennent à un espace littéraire **métisse** régi par la mobilité et la mixité, ils permettent la reconnaissance d'une culture **métisse**, qui aurait dépassé toute contradiction.

---

---

(1) Charles Bonn, Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance, in littérature autobiographique de la francophonie, Actes du colloque de Bordeaux, Paris, l'Harmattan, 1996, p :223.

## **Conclusion**

Si la littérature moderne a connu successivement les âges d'or du théâtre, de la poésie et du roman, notre époque semble être celle de l'autobiographie.

De ce fait, cette dernière devient de plus en plus une pratique littéraire répandue et valorisée. Son appartenance à la littérature ne pose plus problème. Quand bien même les choses ont évolué donnant naissance à une profusion inouïe, d'une littérature dite autobiographique.

Du coup, l'influence devient palpable, plutôt visible, notamment sur les genres voisins, à l'instar du roman autobiographique ou encore l'autofiction.

En effet, de plus en plus d'écrivains s'y attellent ; alors que de nombreux lecteurs traquent le **moi** ou l'**ego** (selon le cas) de leurs écrivains préférés.

Dans une société d'image, on cherche celle de l'auteur, alors que dans un monde froid et souvent indifférent aux souffrances de l'homme, celui-ci cherche à entrer en contact avec le monde et avec les autres. On découvre dans l'œuvre littéraire le souci de la communication. L'homme se préoccupe de lui-même à travers les autres, et découvre les autres à travers lui-même. Il devient sa propre image, son propre horizon et la cible de son propre regard, comme il manifeste à ses lecteurs sa vision du monde.

L'autobiographie, plus que tout autre genre, rend le **moi**, l'espace d'un livre ou de plusieurs, le maître absolu du monde et des autres. C'est ce **moi** qui donne une bonne ou une mauvaise image des autres, c'est lui qui les rend sympathiques ou antipathiques. C'est lui aussi qui leur fait jouer le rôle de héros, d'adjuvants ou d'opposants, qui les caractérise comme forts ou faibles, qui les rend heureux ou malheureux, etc.

Le **moi** se regarde, il met en diapason les autres à travers son propre regard. Il prend toutes les positions possibles, toutes les revanches imaginables et entreprend tous les actes réalisables sur le papier, même s'ils sont impossibles à réaliser sur le terrain.

Le **moi** à ainsi droit de vie et de mort sur les autres et sur lui-même. Mais ce n'est qu'une illusion, car il est poursuivi à la fois par sa vie et sa mort, par son passé et son avenir, par les actes qu'il a accomplis et ceux qu'il n'a pas pu réaliser. Le **moi** dès lors, n'est qu'un tigre de papier qui se froisse à chaque nouvelle lecture.

Dans un autre registre, plus restreint cette fois-ci, dans la lutte avec l'identité à laquelle doivent faire face les exilés, l'espace et la mémoire jouent tous deux un rôle important. L'imagination de l'exilé traverse les frontières géographiques pour reconstruire par l'intermédiaire de la mémoire le pays d'origine. Pays et mémoire réels et fictifs, qui vont permettre de forger et d'articuler une identité culturelle à partir de plusieurs espaces et positions géographiques. Une négociation permanente a donc lieu entre pays natal et pays d'adoption permettant à l'exilé d'agir dans la dualité. Du coup, il est partagé entre les deux espaces.

Dans le cas de Leila Sebbar, ce sont les femmes qui sont porteuses de la mémoire. Actes de mémoires des femmes qu'il faut inscrire dans un espace de résistance, d'une part, résistance à l'effacement de l'Histoire. D'autre part, résistance à l'étouffement de la voix féminine par les discours masculins dominants. Actes de mémoire, qui deviennent dès lors, actes de survie. Dans cette perspective, la maison occupe une place primordiale, et permet à l'exilé de se situer, de s'enraciner dans la culture d'origine.

Le besoin de se remémorer et de raconter le pays natal et le passé familial, ce besoin de remonter aux sources, mène chez Leila Sebbar à une nostalgie du pays, il a motivé non seulement une réécriture du pays, mais aussi une écriture sur soi. Acte autobiographique conventionnel, fictionnel et révélateur qui requiert en tout cas stratégies et patience.

Ainsi, nous avons jugé intéressant de reprendre ces deux aspects importants, qui sont liés d'une manière irréfutable à notre modeste travail de recherche. Le premier étant la forme d'écriture même de notre corpus par rapport à l'aspect



autobiographique. Quand au deuxième, il est plus large, même s'il concerne exclusivement la vie de l'auteure, il tient compte de son statut d'exilée.

Cette étude nous a donc permis de nous arrêter sur certaines particularités d'une auteure, Leila Sebbar, et de son écriture, en particulier dans son récit ; **Je ne parle pas la langue de mon père**, et en général, par rapport à toute sa production littéraire.

Dans un premier temps, nous nous sommes attaché à l'étude des thèmes qui traversent ces écrits ; notre auteure est indéniablement marquée par son expérience algérienne, attachée à la fois à un lieu (l'Algérie) et à un temps (l'enfance). La mémoire comme l'écriture sont donc les moyens mis en place pour maintenir cette époque vivante et pour l'auteure de reconstruire une histoire brisée. Ce parcours thématique nous a alors conduit à mettre en lumière une écriture de l'exil, en langue française certes, mais qui dans sa grande partie est étrangère. C'est un va et vient entre réalité et fiction, entre passé et présent, entre l'Algérie et la France.

Ces deux axes d'étude ont ainsi permis de révéler l'aspect hybride de l'imaginaire dans l'œuvre de Leila Sebbar, au point même de suggérer que son écriture peut être qualifiée de métisse ; les références implicites ou non, à des auteurs français ou maghrébins désignent l'œuvre de notre auteure comme un espace de communication aboutie entre deux civilisations.

Si la réponse à la question majeure de notre problématique, qui consiste à affirmer ou non une éventuelle complexité ou fabrication identitaire chez Leila Sebbar, nous pouvons trouver désormais des fragments de réponses, du moment où l'auteure comme sa production littéraire n'ont jamais cessé de

refléter cette double appartenance, entre l'Algérie et la France, entre le réel et l'imaginaire, ce dernier qui a comblé le silence paternel tant évoqué.

Cette mixité a fait usage de la mémoire, pour produire une littérature métisse. A ce moment précis, si les réponses à nos interrogations ne pourront jamais être affirmées d'une manière définitive, Il n'en demeure pas moins, que non seulement cette partie de la complexité identitaire réside bel et bien chez Leila Sebbar, mais en plus, nous avons pu établir ce lieu de mixité, donnant ainsi une littérature métisse.

Il semble que Leila Sebbar soit parvenue à un idéal, dans le sens où, partant de deux forces latentes, ses cultures ; elle en produit un autre, des textes dont la qualité littéraire est indéniable. Les récits de Leila Sebbar nous feraient, ainsi, avancer dans le dialogue interculturel puisqu'ils manifestent formellement la réussite de celui-ci.

De plus, les textes de Leila Sebbar suscitent une réflexion, qui ne se contente pas de poser le problème d'un dialogue entre des cultures, mais amène à une remise en question de la définition même de la culture. Le fait qu'il existe au sein du champ littéraire français, cette littérature métisse dont le résultat provient d'une osmose et de la porosité de frontières culturelles, que certains discours idéologiques désignent pourtant comme infranchissables, cette existence donc, remet en question les définitions identitaires closes sur elles-mêmes. Cette auteure, qui tend par l'écriture à l'auto-définition, nous conduit à notre tour à ébranler les certitudes de discours identitaires préconçus : Leila Sebbar nous empêche de nous retrancher derrière un discours de l'origine, puisque celle-ci peut être multiple. Son écriture révèle donc une pensée mobile, travaillée par le doute et le questionnement, mobilité d'une pensée qui en fait aussi sa richesse.

De ce fait, cet aspect identitaire va s'acheminer sur deux voix, la première étant une identité littéraire, par rapport au statut de l'auteure. La deuxième étant culturelle, une identité hybride, puisqu'elle est définie par deux origines, française et algérienne, et elle va créer des textes dont l'identité est aussi placée sous le sceau de la mixité.

Cette étude révèle enfin, l'apparition d'une nouvelle sensibilité dont la localisation n'est pas définie. La difficulté de classement qui touche l'œuvre de Leila Sebbar en est l'illustration. Notre auteure semble osciller entre deux lieux, la France et l'Algérie. Ainsi, la particularité de Leila Sebbar réside dans le jeu qu'elle instaure entre deux espaces. Son œuvre manifeste une écriture que l'on pourrait nommer interculturelle, obligeant le lecteur à jongler avec deux systèmes de références et deux espaces, l'amenant ainsi à effectuer un perpétuel mouvement entre identité et altérité.

Par conséquent, si la littérature est un acte de création, indubitablement elle l'est, d'autant plus qu'elle offre un espace de liberté sans équivoque. Notamment du fait qu'elle échappe au discours officiel souvent imprégné de références culturelles et idéologiques du système en place, statut qui lui confère tant de latitudes et de prédispositions pour subvertir les modèles de pensées.

Dans cette optique, cet aspect d'une littérature métisse que nous avons pu constater, donne lieu à de multiples interrogations concernant ces écrivains issus de l'exil. Comme tant d'auteurs, Leila Sebbar figure parmi cette tranche intellectuelle, qui s'exprime autrement, en puisant dans les profondeurs de deux cultures totalement opposées, mais qui resteront à jamais liées à un passé colonial qui en dit autant. Dans ce cas, sommes nous face à la genèse d'un genre littéraire interculturel avec toute une pléiade d'écrivains dont la pertinence du talent littéraire reste indéniable ?

Nous pouvons donc affirmer que les particularités sont nombreuses, et le sujet reste vaste et peut être développé.

# **Bibliographie :**

---

## **I- Œuvres de Leila Sebbar :**

---

- Si je parle la langue de ma mère, Les temps modernes, 1978.
- Je ne parle pas la langue de mon père, Julliard, 2003.
- Sherazade, Stock, 1982, 1984.
- Soldats, Editions du Seuil, 1999.
  
- Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil, écrit en collaboration avec Nancy Huston, Barrault, 1986, J'ai lu, 1999.
  
- Mes algériens en France, Carnet de voyage, Bleu Autour, 2004.
  
- Parle moi mon fils, parle à ta mère, Stock, 1984, Editions Thierry Magnier, 2004.
  
- Le silence des rives, Paris, Stock, 1993.

## **II-Ouvrages théoriques :**

---

- Barthes Roland, Roland Barthes par Roland Barthes, Editions du Seuil, Paris, 1975.
- Colonna Vincent, L'autofiction, Paris, ehess, 1989.
- Gasparini Philippe, Est il je ? Editions du Seuil, 2004.
  
- Genette Gérard, Figures 3, Editions du Seuil, 1972.
- Jerzy Konsinski, L'oiseau bariolé, Flammarion, 1966.
- Kristeva Julia, Séméiotiké, Paris, Editions du Seuil, 1969.
  
- Lejeune Philippe, Le pacte autobiographique, Editions du Seuil, Paris, 1975, 1996.

- Lejeune Philippe, Le pacte autobiographique 2, Signes de vie, Editions du Seuil, Paris, 2005.
- Lejeune Philippe, Moi aussi, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1986.
- Mauriac François, Ecrits intimes, La platine, Paris, 1953.

### **III- Autres œuvres littéraires :**

- Bouraoui Nina, L'âge blessé, Roman, Paris, Fayard, 1996.
- Bouraoui Nina, Le jour du séisme, Roman, Paris, Stock, 1999.
- De Man Paul, Autobiographie comme défacement, MLN, littérature comparée, décembre 1979.
- Doubrovsky Serge, Fils, Roman, Paris, Galilée, 1977.
- Gide André, Si le grain ne meurt, Roman, Gallimard, 1972.
- Halbwachs Maurice, La mémoire collective, Paris, presses universitaires de France, 1959.
- Jay Paul, Theorizing women's autobiography, Ed Bella Brodski et Celeste Schenk, Ithaca and London: Cornell U P, 1988.
- Ricœur Paul, L'identité narrative, in Esprit, n:7/8, juillet/août 1988.  
Verhulst Gilliane, étude sur le nom de la rose d'Umberto Eco, Ellipses, Résonances.

#### **IV- Thèses :**

---

- Alfonso de Toro, La nouvelle autobiographie postmoderne ou L'impossibilité d'une histoire à la première personne. Robbe Grillet, *Le miroir qui revient* et de Doubrovsky, *Le livre brisé*. Document internet.
  
- Ariane Kouroupakis et Laurence Werli, Analyse et concept D'autofiction, Université Rennes II. Document internet.

## **Sitographie :**

- clicnet.swarthmore.edu/leila\_Sebbar/recherche/denise\_brahimi.htm.
- [http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/virtuel/ecrivaine.html](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/ecrivaine.html).
- [www.limag.refer.org/volumes/Sebbar.htm](http://www.limag.refer.org/volumes/Sebbar.htm).
- Littératures-outr-mer.rfo/article 142.html.
- [www.encre-vagabondes.com/magazine/sebbar2.htm](http://www.encre-vagabondes.com/magazine/sebbar2.htm).
- Clicnet.swarthmore.edu/leila\_sebbar/recherche/anne\_obajtek.htm.
- [www.fabula.com](http://www.fabula.com).



## **Résumé :**

Ce mémoire évoque une écrivaine franco-algérienne, sans doute avec des particularités qui permettent à cette auteure d'occuper une place importante dans la littérature francophone moderne. Par son statut particulier et compliqué à la fois.

Elle affirme qu'elle est une écrivaine française, d'où la langue maternelle (le français). Cependant, ce genre d'affirmation ne facilite en rien un éventuel classement.

De ce fait, notre travail de recherche consiste à distinguer non seulement l'auteure par rapport à son identité qui nous semble fabriquée et complexe, mais aussi, sa double appartenance à deux cultures différentes, à deux mondes différents, c'est les deux rives qui s'opposent et qui se rapprochent à la fois. C'est la France et l'Algérie. Cette dernière qui est l'autre partie de Leila Sebbar, c'est le côté du père, mystérieux et énigmatique. Cet homme qui s'est tenu dans le silence.

Ce silence a généré des paroles, des histoires et des fictions. Ainsi, c'est un hommage à ce père, à l'étranger bien aimé.

## **Abstract :**

### **Imaginary identity between origins and exile in :**

#### **I do not speak my father's language, to Leila Sebbar**

This work evokes a french-algerien writer, with the particularities which allows to this author to occupy an important place in the french modern literature, by her particular and complicated statue in the same time.

She assert that she is a french writer wher the mother tongue is french. However, this kind of affirmation doesn't facilitate an eventual classification . In fact our work's research consists of not only to distinguish the author in comparison with his identity which seems to us made and complicated, but also, his double belonging to two different cultures, two different words, these two opposite coasts which are nearing in the same time. It is France and Algeria, this last is the other part of Leila Sebbar. It is from the father's side, mysterious and énigmatic. This man who stood in the silent side.

This silent has generaded works, stories and fictions, so in his memory, to the lovely foreigner.

## صخلم

ي ف قرجه ل او لوصأل نيب ةي لاي خ ل ةي ص خ ش ل ا  
" رابص ي ل ي ل دن ع " . " ي ب أ ة غ ل م ل ك ت أ ل ا ن أ "

بدأل ا ي ف ق م م ق ن ا ك م ل ا ل ت ح ا ب ة ف ل ؤ م ل ل ح م س ت ك ش ن و د ب ، ة ي ر ي ا ز ج - ة ي س ن ر ف ة ب ا ت ك ن ع م ل ك ت ت ق ر ك ذ م ل ا ه ذ ه  
ت ق و ل ا س ف ن ي ف ة د ق ع م ل ا و ة ص ا خ ل ا ه ت ن ا ك م ة ط س ا و ب ر ص ا ع م ل ا ي س ن ر ف ل ا  
ل م س ي ا ل د ي ك أ ت ل ا ن م ع و ن ل ا ا ذ ه ن أ ن ي ح ي ف " ة ي س ن ر ف ل ا " ي ه م أ ل ا ه ت غ ل ن أ ث ي ح ب ة ي س ن ر ف ة ب ت ا ك ا ه ن أ ب د ك ؤ ت ا ه ن ا  
ه ت ي ص خ ش ب ة ن ر ا ق م ة ف ل ؤ م ل ا ن ي ب ي و س س ي ل ة ق ر ف ت ل ا ي ل ع ب ص ن ي ا ن ث ح ب ل م ع و ح ن ل ا ا ذ ه ي ل ع ه ت ب ت ر و ا ه ف ي ن ص ت  
ا م ه ن ا ، ن ي ف ل ت خ م ن ي م ل ا ع ن م ، ن ي ت ف ل ت خ م ل ا ن ي ت ف ا ق ش ل ا ة ي ج ا و د ز ا ي ف ن ك ل و ، د ي ق ع ت ل ا و ع ا ن ط ص ا ل ا ب ق م م ل م ل ا  
. ر ي ا ز ج ل ا و ا س ن ر ف ا م ه ن ا ، ت ق و ل ا س ف ن ي ف ن ي ب ر ا ق ت م ل ا و ن ي س ك ا ع ت م ل ا ن ي ه ا ج ت ا ل ا  
ض و م غ ل ا ب ز ي م ت ت ي ت ل ا ة ي و ب أ ل ا ة ي ح ا ن ل ا ا ه ن ا ، " ر ا ب ص ي ل ي ل " ة ي ص خ ش ن م ر خ أ ل ا م س ق ل ا ي ه ي ت ل ا ق ر ي خ أ ل ا ه ت ا ه  
ت م ص ل ا ي ف ف ق و ي ذ ل ا ل ج ر ل ا ه ن ا ، م ا ه ب ا ل ا و  
، د ل ا و ل ا ا ذ ه ي ر ك ذ ل ا د ي ل خ ت ، ل ا ي خ ل ا ك ل ذ ك و ص ر ص ق ، ت ا م ل ك : د ل و ي ذ ل ا ت م ص ل ا ا ذ ه  
" ب ي ر غ ل ا ب ي ب ح ل ا ل ج أ ن م "