

Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires

Beatriz Mangada Cañas

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

Resumen

En el ámbito de los estudios francófonos, la temática de la elección de la lengua de expresión literaria encuentra en la obra literaria de Leïla Sebbar un espacio de análisis sin duda relevante. La problemática lingüística y cultural generada por la encrucijada de sus orígenes franco-argelinos desencadena y articula un universo creativo particular en torno a la autora. Estos vectores los encontramos de manera particular en su conjunto epistolar, *Lettres parisiennes*, *Histoire d'exil* (1986), en su novela *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961* (1999), así como en su relato *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) que serán objeto de estudio.

Palabras clave: Leïla Sebbar; exilio; lengua francesa; literaturas francófonas; Argelia.

Abstract

In Francophone studies, the choice of language for literary creation is a recurrent theme that can be explored in authors such as Leïla Sebbar. In this paper, the analysis of *Lettres parisiennes*, *Histoires d'exil* (1986), *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961* (1999), and *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) will allow us to focus on the duality of her Franco-Algerian origins, as a reflection of both the linguistic and cultural conflicts present in her creative universe.

Key words: Leïla Sebbar, exile, French; Francophone literatures, Algeria.

0. Introduction

Dans le domaine des études francophones la thématique du choix de la langue d'expression littéraire trouve un espace privilégié d'expression chez de nombreux auteurs, marqués de manières différentes par un entre-deux culturel et/ou lan-

* Artículo recibido el 20/06/2012, evaluado el 20/09/2012, aceptado el 12/11/2012.

gagier (Combe, 1995, 2010; Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner, 2012; Moura, 2007; Rice, 2012). À cet égard et dans le cas particulier de la sphère franco-algérienne, retentissent avec force et détermination des voix au féminin comme celle d'Assia Djebar (1936-), celle de Marlène Amar (1949-) ou celle de Leïla Sebbar (1941-). Leur témoignage actif vis-à-vis de leurs propres enjeux identitaires rend compte de la complexité des rapports bipolaires résultant des expériences postcoloniales. Traversée par la forte empreinte des traces autobiographiques, leur écriture thématise des identités en marge et se nourrit d'un entre-deux linguistique et culturel permanent, non toujours assumé.

Dans le cas particulier de Leïla Sebbar¹, sur qui nous nous pencherons², la problématique linguistique et culturelle générée par la croisée de ses origines franco-algériennes déclenche et articule un univers créatif particulier que nous tenterons d'appréhender à travers l'étude de trois de ses ouvrages. Dans un article qu'elle publia en 2008 dans un numéro spécial de la revue *Synergies Monde* consacré aux identités francophones, elle s'aventurait à s'auto-classer à l'intérieur d'une catégorie qui voulait échapper à toute catégorie. Elle intitulait alors son article «Une littérature du divers». Une conversation entre deux bibliothécaires à propos de la classification de son œuvre agissait alors comme point de fugue pour une réflexion plus approfondie sur le problème toujours en vogue que pose la classification des auteurs appartenant au monde littéraire francographe ou francopolyphonique, pour reprendre la belle adjectivation proposée par le poète Daniel Maximin (2008: 154) dans sa contribution au même volume. Une première question plutôt colloquiale, mais tout à fait propre au style sebbarien, qui aime mélanger des registres variés dans un même discours, déclenchait le débat :

Où on la met celle-là ? Quel rayon sous quelle étiquette ? Littérature, oui, Littérature. Mais laquelle ? France. Maghreb. Algérie. Francophonie... Elle porte un nom arabe, prénom, nom (le nom de son père) on ne peut pas se tromper, mais ça ne suffit pas (Sebbar, 2008: 175).

Or, ce ne sera qu'à la fin de la réflexion que le lecteur parviendra à connaître la classification proposée, de même qu'à comprendre l'essence de sa trajectoire vitale et artistique, pourtant déjà annoncée dans le titre de son texte:

Alors, celle qui a un nom arabe et qui écrit dans la langue de sa mère, le français maternel, une littérature étrangère, le corps de son père algérien, on la met dans le rayon

¹ Leïla Sebbar est née à Aflou en 1941. Elle est l'auteur de plus de quatorze romans, de sept essais et d'un grand nombre de nouvelles et de recueils divers. Son site web officiel (http://clicnet.-swarthmore.edu/leila_sebbar) offre un aperçu complet de sa bibliographie et des études portant sur son œuvre.

² Cette étude est inscrite dans le cadre du projet de recherche FFI2010-21554, du Ministère espagnol pour la Science et la Technologie.

Littérature française – Littérature du Divers...

C'est un peu long, tu ne trouves pas ? Oui mais on ne peut pas faire court. Impossible. Sinon on trahit (Sebbar, 2008: 178).

La présence dans les citations reproduites des points de suspension, habituels d'autre part chez Sebbar pour signifier le besoin de revenir maintes fois sur un même sujet de débat, ainsi que cette évocation inévitable aux doubles origines parentales imbibant nécessairement sa création d'un entre-deux et d'un interculturel, souvent conflictuels, annoncent déjà les lignes axiales de notre analyse centrée sur le rôle de la langue française, comme passage entre enjeux identitaires. Nous commencerons notre étude en analysant *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, recueil épistolaire paru en 1996 où Leïla Sebbar et Nancy Huston digressent presque à l'infini et pendant un an et demi à propos de l'exil et ses manifestations physiques, topographiques et psychiques ; grâce aux éléments fournis par cette analyse, nous aborderons la portée de deux des œuvres les plus représentatives de l'univers littéraire de Sebbar, d'une part son roman *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*, publié en 1999, et d'autre part son récit aux fortes empreintes autobiographiques *Je ne parle pas la langue de mon père* de 2003.

1. Autour des *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*.

Treize ans après la rédaction de la correspondance maintenue entre Leïla Sebbar et Nancy Huston, paraît *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*. Le titre nous annonce déjà un ancrage spatial focalisé autour de la ville de Paris et une dimension thématique centrée autour de leurs impressions les plus sincères sur l'exil et l'acte de création littéraire. Tout en étant déjà familiarisé avec le genre épistolaire où un narrateur fictionnel se dirige à un lecteur-interlocuteur pour l'inviter à réfléchir sur des aspects vitaux –songeons à Ying Chen et ses *Lettres chinoises* ou à *Comment peut-on être français* de Chahdortt Djavann³–, le lecteur francophone se trouvera cette fois-ci, face à un para-texte qui lui rappellera la véracité du document non-fictionnel qu'il est sur le point de lire.

D'un point de vue formel, le format de la lettre favorise un solide ancrage chronologique : la première lettre est écrite le 11 mai 1983 et la dernière, le 7 janvier 1985. La datation des trente lettres renforce cette impression d'une temporalité linéaire bien délimitée. En ce qui concerne la topographie de ces échanges scripturaux, ceux-ci situent le lecteur à Paris la plupart du temps, à l'exception de la saison estivale, où l'espace nous renvoie à des petits villages vacanciers, Ardenais en Berry, Lamoura dans les monts Jura, Cargèse en Corse, puis La Gonterie en Dordogne. À Pa-

³ L'ouvrage *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, paru en 2012 sous la direction d'Ursula Mathis-Moser et de Birgit Mertz-Baumgartner répertorie 300 écrivains marqués par la mondialisation et la migration. Les deux auteurs cités y sont analysés.

ris, les espaces intérieurs et les endroits publics comme le café La Coupole agissent en décor idéal pour l'écriture. Expéditrice et destinataire restent bien définies et constituent un univers énonciatif simple, de sorte que toute l'attention est centrée sur la dimension thématique qui acquiert ainsi un statut de fil conducteur de digressions à l'infini que seul le genre épistolaire semble permettre grâce à sa « liberté absolue » (Huston et Sebbar, 1996: 19). Ainsi, nous retrouvons maints sujets périphériques au noyau central qu'est l'exil ; c'est le cas des conditions idéales pour la création chez Sebbar (lettre III), des lieux de l'exil pour l'une et pour l'autre (lettre IV) ou encore des comparaisons inévitables entre deux cultures si différentes comme le sont la française et la canadienne dans le cas des lettres II, XII et XIV que Nancy Huston envoie à Leïla Sebbar. Grâce à une table analytique à la fin du document épistolaire le lecteur peut se repérer dans les thématiques internes à ces histoires d'exil.

De tous les sujets abordés, notre intérêt est porté sur la nature bipolaire mais non équitable des mémoires linguistiques de Leïla Sebbar. D'une part, son passage incontournable par la langue française, son unique langue maternelle ; et d'autre part, cette latence bouillonnante de la douce langue de son père, celle qu'elle n'a pas voulu « apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire et que je veux toujours *seulement* entendre » (Huston et Sebbar, 1996: 19), car continue-t-elle, si elle avait su « l'arabe, la langue de mon père, la langue de *l'indigène*, la parler, la lire, l'écrire... je n'aurais pas écrit. De cela je suis sûre aujourd'hui » (Huston et Sebbar, 1996: 19).

La figure du père est, donc, capitale dans les lettres de Sebbar et comme nous le verrons plus loin, elle détermine la genèse de son récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*. Elle montre sa fascination envers cette figure paternelle, premier Arabe à être arrivé dans un petit village périgordien où il rencontra sa femme ; il agira en inspirateur de passages d'un grand lyrisme, comme celui que nous reproduisons par la suite :

Je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource dans la langue française qui serait restée lettre morte, simple outil d'expression, de communication, sans l'histoire paternelle, sans l'aventure croisée, amoureuse de mon père et de ma mère, de l'Algérie et de la France liées dans l'occupation, la guerre, le travail de colonisation et de libération (Huston et Sebbar, 1996: 161).

Le retour mental au pays natal s'effectuera par le biais de souvenirs de l'enfance, de sorte que le déplacement physique n'a pas lieu. L'écriture semble alors ouvrir les portes vers la liberté. Et c'est en transcrivant ces images de l'enfance qu'elle réussira à échapper à cette clôture qu'était l'école où « cette famille doublement exilée s'isole et s'auto-exile à son tour » (Huston et Sebbar, 1996: 82). Pour Leïla Sebbar, la récupération du passé s'effectue à travers des objets et des photos capables de fabriquer un imaginaire qui lui manquait parce qu'elle s'interdisait de donner forme « à

ces morceaux de mémoire », lira-t-on (Huston et Sebbar, 1996: 162). D'ailleurs, ce recours à la dimension visuelle des souvenirs pour retracer le passé agit en pulsion thématique de *Mes Algéries en France* (2004), ainsi que de ses autres albums de photographies.

Chez notre écrivain, l'exil existe donc dans sa conscience d'être à la lisière, « en déséquilibre permanent » (Huston et Sebbar, 1996: 28), mais à différence d'autres écrivains exilés pour des raisons politiques et dont le discours se tourne invariablement vers la dénonciation dans la distance ou la récréation poétique du pays natal –c'est le cas par exemple de l'écrivaine d'origine chinoise Wei-Wei– pour Sebbar, l'écart s'effectue à partir de cette langue si proche et pourtant inconnue, incompréhensible, qu'elle ne veut qu'entendre (lettre XXIII). A ce qu'il faudra ajouter l'exil culturel de sa mère, une périgordienne envoyée dans les écoles des colonies et qui tentera de récréer la France au foyer familial. Sebbar parle alors d'un double exil parental (lettre IX).

Ses confessions à Nancy, son amie, lui permettent de manifester son malaise vis-à-vis de cette ambivalence qui la porte à garder le nom de son père et à revenir inlassablement, à travers la création littéraire, sur cette terre algérienne, aux espaces scolaires de l'enfance ; ainsi nous lisons: « l'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture » (Huston et Sebbar, 1996 : 144). Quelques pages plus loin, elle fournit d'autres pistes qui nous aideront à mieux interpréter son récit postérieur de 2003 :

Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers (Huston et Sebbar, 1996: 147).

Ces réflexions annoncent un deuxième axe thématique en rapport avec la création fictionnelle que nous traiterons à travers l'analyse de son roman *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*. En effet, tout au long de la correspondance avec Huston, Sebbar déclare sa prédilection pour le roman comme espace fictionnel libre. Les références intertextuelles au personnage de Shérazade dévoilent au lecteur qu'elle s'érige pour Sebbar en accompagnatrice, fautive, dira-t-elle, d'une fille propre, puisque le fils permet une relation plus sereine, par son incarnation de l'Autre (Huston et Sebbar, 1996: 144). Grâce à ses héroïnes fictionnelles, elle pourra effectuer le voyage de retour, le détour par les méandres de la mémoire, puisque comme elle-même le signale : « j'ai peur d'aller où je n'ai plus rien à faire, où je ne trouverai pas ce que j'ai aimé dans l'état où je l'ai quitté parce que l'éternité des maisons et des écoles, ça n'existe pas... » (Huston et Sebbar, 1996: 83). Ainsi, elle se déplacera à Alger de la

main de Shérazade dans le cas des *Carnets de Shérazade* (1985), alors qu'avec Amel, elle ira jusqu'à Paris, octobre 1961 dans *La Seine était rouge* que nous passons à étudier.

2. *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961* ou la projection fictionnelle d'une étape non racontée

Comme le signalait Leïla Sebbar dans sa lettre XXI, écrite au café La Coupole le 27 avril 1984, la fiction est un espace de liberté qui lui permet de mettre en scène un alter ego fictionnel, capable de tout ce qu'elle n'a jamais osé faire. Une fois de plus, Sebbar a recours à un personnage féminin, cette fois-ci nommée Amel, auquel elle lui confère la capacité d'aller au-delà du silence imposé par la famille pour récupérer les impressions et souvenirs d'une dizaine de personnages, témoins directs ou indirects des événements qui eurent lieu lors de la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris, journée cruciale dans l'histoire de la Libération algérienne. L'action avancera au fil des différentes approches de « faits collectifs du passé colonial qui ont été oubliés ou déformés » (Laronde, 2007: 139) accordant au récit une riche perspective kaléidoscopique autour d'un même événement. Technique qui va, d'autre part, conditionner une architecture narrative aux structures complexes, aussi bien au niveau énonciatif, à travers une polyphonie de voix qui rend parfois difficile le repérage de la part du lecteur, qu'au niveau temporel et spatial.

En ce qui concerne le réseau actantiel, nous trouvons une triade principale bien définie. Amel, jeune française de parents algériens, née à Nanterre, incarne la force et la provocation, car elle ose vouloir savoir ce que les parents et grands-parents lui ont caché et lui cachent, faisant basculer l'importance de la figure paternelle que nous avons détectée dans le recueil épistolaire déjà analysé. Elle ne cessera de rappeler l'existence d'un écart intergénérationnel à travers le refus qu'elle éprouvera envers cette phrase répétée constamment, à l'image d'une litanie : « Toi aussi, tu vas dire comme les autres, ma mère, mon père, Lalla et le grand-père "Au jour dit" ? » (Sebbar, 2003: 32). La distance par rapport au pays des ancêtres qu'ils ne connaissent pas, mais qu'ils aiment suivre à travers les journaux les éloignent de la compréhension des faits historiques, arrivant même à déclencher un sentiment de trahison chez les jeunes; songeons aux aveux de la mère d'Amel, qui finit par confesser qu'elle croyait que son père était chef d'usine, alors qu'elle finira par découvrir que « chef de réseau, mon père a organisé la manifestation du 17 octobre 1961 » (Sebbar, 2003: 35).

Elle s'érige alors en représentante du sort de beaucoup de jeunes algériens à Paris qui désiraient récupérer un passé méconnu ; pour ses promenades parisiennes en quête des traces de cette tragédie, elle sera accompagnée du binôme masculin composé par Omer, un jeune journaliste algérien qui vit presque clandestinement ayant fui l'Algérie ; puis de Louis, un cinéaste qui travaille à la récupération visuelle de cette journée à travers le tournage d'un film qui permettra indirectement la mise

en scène de personnages singuliers comme la mère d'Amel, Flora, la mère de Louis ; le patron du café l'Atlas ; la patronne du café de la Goutte d'Or ; l'étudiant français ou le libraire, pour n'en citer que quelques uns. Au-delà de tout trait physique ou psychique, la narration focalise volontairement sur leur vécu particulier de cette manifestation traumatique ; leur confession contribue peu à peu à dresser une vision plus limpide et sincère de cet acte collectif qui teinta la Seine de rouge, la nuit du 17 octobre 1961. Une voix extra diégétique les orchestre et le lecteur a l'impression qu'à chaque personnage lui est attribué un espace symbolique parisien, de sorte que la coordonnée spatiale devra se construire parallèlement à la coordonnée actantielle. La Défense, Place de la République, La Concorde, Boulevard Saint-Michel, Saint-Séverin, Orly ou Clichy apparaissent comme des repères topographiques utiles à la reconstruction de faits qui témoignent parfois d'une grande dureté; c'est le cas du récit du harki de Papon qui nous apprend que la Seine devint rouge, cette nuit-là, parce que des harkis, donc des Algériens ayant quitté le bled pour combattre le FNL, avaient tiré sur des manifestants algériens et les avaient jetés dans la Seine (Sebbar, 1996: 46). Mais aussi celui du « flic de Clichy » qui avoue :

Pour moi, ce jour-là, ils ont déshonoré la police parisienne. C'est ce que je pense et je suis pas le seul. Les journaux le diront, s'ils sont honnêtes. [...] Le 17 octobre 1961, c'est un jour noir pour la police française. [...] On finit toujours par savoir.

Ce brouillage énonciatif provoqué par le concert de premières personnes témoignant de leurs souvenirs de ce jour-là génère un désordre temporel (Schwerdtner, 2012) auquel se réfère la mère d'Amel, Noria en ces termes:

J'ai oublié de te dire... Louis, quand on raconte, on oublie, tout vient dans le désordre [...], il faudra que tu remontes ton film dans l'ordre chronologique, si tu en trouves un, parce que je crois que la manifestation a eu lieu dans plusieurs endroits au même moment (Sebbar, 2003: 103).

Finalement, il semble important de signaler qu'à travers ce roman et par la médiation de son personnage principal, Amel, Leïla Sebbar ose parler de ce passé occulté. Comme les personnages féminins sebbariens, Amel fuit aussi, afin de se libérer de tout et assimiler tout ce silence maintenant rendu visible à travers le film de Louis. Cette fugue n'est qu'une manifestation de désaccords générationnels, du malaise qui naît d'un entre-deux mal vécu. Dans le récit autobiographique que nous proposons d'analyser par la suite, nous confirmerons la présence de cette récurrence de la fuite, cette fois-ci, non pas du silence imposé, mais de la citadelle de la langue française qui écartera Leïla Sebbar de ses racines.

3. *Je ne parle pas la langue de mon père* ou la citadelle enclose de la langue française

Dans *Lettres parisiennes*, Leïla Sebbar explique à Nancy Huston que sa prédisposition à l'exil trouverait une raison d'être dans cette double appartenance qui a toujours marqué son existence. Elle écrit :

Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'une mère en exil géographique et culturel... j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil (Huston, Sebbar, 1996: 51).

L'approche analytique de ce récit autobiographique paru en 1999 nous porte à nous arrêter en premier lieu à un titre sans doute significatif, *Je ne parle pas la langue de mon père*, qui met l'accent sur l'importance de la dimension linguistique et autobiographique de cette nouvelle création de Leïla Sebbar. Plus que jamais, le lecteur affronte ici la problématique conflictuelle de la langue de création comme véhicule de transmission mais aussi de transgression du silence imposé par son père vis-à-vis du passé méconnu, mais aussi en rapport avec la culture de cet Autre, si proche à travers Aïcha, Fatima, les sœurs de son père, et pourtant si distantes à cause de leur arabité. Comme nous avons pu le montrer à maintes reprises, chez Leïla Sebbar, l'écart vis-à-vis de la langue arabe s'est manifesté de manière conflictuelle à travers un besoin de s'exprimer constamment à l'égard de ce sujet et qui se manifeste par la récurrence des points de suspension comme technique typographique. La méconnaissance de cette langue lui permet de s'éloigner d'un certain bilinguisme, mais ses doubles racines algériennes et françaises l'obligent à demeurer forcément biculturelle. Ainsi, l'écriture de ce nouveau récit présente une fois de plus ce retour/détour par le passé pour récupérer une mémoire cachée, non dite volontairement, favorisant cette rupture intergénérationnelle dont parlait Schwerdtner (2012).

D'un point de vue structurel, ce récit sebbarien se divise en sept chapitres portant chacun un titre qui se veut une variation désignative autour de cette faille toujours existante entre les deux langues, les deux cultures et les deux religions parentales; puissent servir d'exemple, entre autres : « Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère », « Je n'ai pas parlé la langue d'Aïcha et de Fatima » ou encore la déclaration ferme de la dernière partie: « Je n'apprendrai pas la langue de mon père ».

La construction du récit à partir de l'évocation de souvenirs qui présentent comme point en commun la nostalgie de ne pas parler la langue de son père, déchaîne une chronologie à peine identifiable, à l'exception d'une référence temporelle explicite qui situe le temps du récit au XXI^e siècle avec un « aujourd'hui, après l'an 2000 » (Sebbar, 2003: 16).

Par contre, l'approche de la dimension spatiale dévoile la complexité de deux univers opposés cohabitant dans un même individu. L'Algérie de l'enfance de Sebbar se veut forcément dichotomique par cet affrontement conflictuel entre l'intérieur et

l'extérieur de la « citadelle invincible » (Sebbar, 2003: 39), telle que Sebbar nommait l'école des colonies où elle suivit ses études de primaire en langue française et qui pourtant ne la protégeait pas des injures en arabe des garçons, chemin de l'école, sujet sur lequel notre écrivain reviendra souvent, comme une expérience traumatique avec la langue de son père. Les références à l'établissement scolaire renvoient au lexique du combat et témoignent de ce sentiment confronté envers les deux univers qu'incarnaient ses parents, d'où l'expression : « enfermés dans la citadelle de la langue française, de la république coloniale » (Sebbar, 2003: 31). L'Algérie apparaît aux yeux du lecteur comme un espace difficilement appréhendable, inaccessible, barbare, pauvre, sec et où l'on parle l'arabe, la langue de l'occultation. Et pourtant, l'Algérie c'est aussi la terre natale de son père, d'Aïcha et de Fatima et de toute la famille de son père, éloignée d'elle à cause de l'incompréhension de la langue, mais douce et aimable par ces racines ancestrales. A l'opposé, s'érige cette France reproduite à l'intérieur de l'Algérie incarnée dans cette école des colonies ; une France synonyme de culture, où la couleur blanche prédomine dans les draps blancs étendus au soleil, dans les robes et la peau blanche des filles du maître indigène marié à une Française qui cultive des fleurs dans le jardin. Colons et colonisés montrent la viabilité de l'amour malgré la différence, alors que l'Histoire se veut plus dure et prouve, par ses événements, que la déchirure devait se produire. Leïla Sebbar s'attarde alors à des figures comme celle de Maurice Audin pour dénoncer la cruauté et le paroxysme du colonialisme (Sebbar, 2003: 24-27).

Le récit s'éloignera momentanément des évocations de l'enfance, s'attardant aux aventures du neveu de Fatima à Paris où il est possible alors de mettre en scène les difficultés de l'aventure de partir à travers des éléments paradigmatiques de l'expérience de l'exil communs à de nombreux écrivains exilés; c'est le cas par exemple de la référence à l'apprentissage toujours difficile de la nouvelle langue, le dur travail, la vie des immigrants à leur arrivée à la terre utopique ou les endroits d'accueil comme certains cafés parisiens (Sebbar, 2003: 64).

Sebbar aime jouer avec les sentiments ambivalents, opposant par exemple les désirs de vengeance de ceux qui croient que le maître est un traître face à la gratitude et l'innocence des femmes algériennes comme Aïcha ou Fatima qui prévient le maître de la tentative d'assassinat de la part de son neveu; ou encore les allusions à la tendresse et bon cœur de son père qui, en prison, apprendra à lire et à écrire à celui qui voulut le tuer. Grâce à un riche réseau actantiel construit autour du noyau familial, le lecteur découvre l'existence d'un monde féminin avec un poids aussi important que celui de la figure paternelle. La fascination sebbarienne pour les femmes algériennes⁴ s'explique d'après le propre auteur par la possibilité qu'elles offrent de combler les lacunes dans sa mémoire, de se « fabriquer une mémoire d'emprunt » et « artificielle »

⁴ Dans *Lettres parisiennes*, Nancy Huston et Leïla Sebbar réfléchiront également à ces grandes figures féminines de l'Histoire.

(Sebbar, 2004: 48-52) ; d'où les références, par exemple, à Isabelle Eberhardt, mariée à un Algérien et qui n'aura jamais peur de montrer ses dualités (Sebbar, 2003: 123), ou encore à Lalla Fathma N'Soumer qu'elle compare à Jeanne d'Arc (Sebbar, 2003: 86).

Comme il a été indiqué auparavant, la thématique de la langue traverse tout le récit et porte Leïla Sebbar à se plaindre de cet isolement inévitable auquel elle a été condamnée par le choix de son père : « Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais... » (Sebbar, 2003: 42). Leïla Sebbar rappelle qu'elle, à son tour, elle ne privera ni Aïcha ni Fatima de sa langue maternelle ; au contraire, jouant inconsciemment le rôle de maîtresse, ses lectures à voix haute dans la cour près des deux bonnes, permettront à l'analphabète Fatima d'apprendre le français et de découvrir à travers un Atlas, les grandeurs d'une Terre capable de rentrer dans ce livre mystérieux (Sebbar, 2003: 74).

A la fin du récit, le futur employé dans le titre de la dernière partie acquiert tout son sens. Sebbar est consciente du fait que cette méconnaissance de la langue arabe et le silence de son père, l'ont coupée du peuple de son père. Elle assume alors que cette double nature linguistique toujours incomplète ne peut signifier que des désirs non taris de connaître sa dimension algérienne, ce qui la porte à déclarer : « Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère » (Sebbar, 2003: 121).

4. Conclusion

Dans son approche de l'espace polygraphique chez François Cheng et Silvia Baron Supervielle, Aline Bergé-Loonekind (2010 : 317-318) soulignait que:

[...] l'ouverture d'horizon et la traversée de lieux divers aiguissent et démultiplient les sens de l'espace investis dans le geste francographe : car ce n'est pas le seul mouvant et métamorphique paysage des langues qui affleure sous l'écriture, mais tout un univers en mouvement et en devenir, plus ou moins conscient des potentialités des langues et de la diversité des voies d'écriture qui s'offrent à lui. L'espace de la page peut ainsi donner à voir, lire et penser d'autres espaces réels, imaginaires et symboliques qui participent de cette aventure humaine de vivre et devenir, écrire et habiter la terre.

De telles paroles nous renvoient inévitablement aux axes thématiques sebbariens que nous avons voulu mettre en exergue tout au cours de notre analyse. La notion de « francographie » tout en considérant « la dimension *graphique* et le caractère de *trace* de l'écriture en/du français » (Bergé-Joonekindt, 2010: 317) nous semble fort pertinente pour se référer à Leïla Sebbar car elle définit l'acte scriptural de notre écrivain.

Ainsi, pour clore notre approche de l'écriture de Leïla Sebbar autour de la langue française comme seul véhicule de création littéraire, nous aimerions remarquer comment la coupure langagière avec sa terre natale ne l'a jamais empêché de revenir infatigablement sur ce passé où la figure parentale a un poids déterminant. La thématique scripturale autour de ce silence à l'égard d'un passé difficile devient insurmontable et parcourt toute son œuvre en quête de réponses, comme un travail constant de définition et redéfinition des événements qui marquèrent l'indépendance de l'Algérie. Les enjeux identitaires basculent entre l'amour et la fascination envers cette Algérie natale, où le passé et l'enfance exhalent des résonances arabes et des lacunes incomprises. Et d'autre part, l'incontournable dimension française d'une enfance enclose dans le micro-univers isolé de l'école française. Citadelle, dira-t-elle, où la langue et les coutumes reproduisent la France. Elle grandira dans cette langue, garante de création et par laquelle elle effectuera le passage vers l'Autre, cette Algérie des racines et pourtant parfois si distante. Une langue française, plus que jamais maternelle, qui lui permet de s'approcher, de dire et de dénoncer à sa façon ces moments historiques qu'elle manqua. La récupération de cette mémoire personnelle et collective agit en pulsion thématique d'un je sebbarien qui avoue écrire en français parce qu'elle ne parle pas la langue de son père. Or, c'est justement, cette écriture en langue française celle qui assure l'expression de la duplicité, projection d'enjeux identitaires. Puissent servir d'invitation finale à la réflexion ses propres aveux, sans doute sincères, mais aussi échos des lignes transcrites au début de notre texte:

Je suis française, écrivain français de mère française et père algérien..., et les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident (Huston et Sebbar, 1996: 134).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER-JOONEKINDT, Aline (2010): «Sens de l'espace et polygraphie des auteurs migrants: François Cheng et Silvia Baron Supervielle», in S. Bainbrigge, J. Charnley, C. Verdier (éds.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. New York, Peter Lang, 317-334.
- COMBE, Dominique (2010): *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris, PUF.
- COMBE, Dominique (1995). *Poétiques francophones*. Paris, Hachette.

- HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR (1986): *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris, Bertrand Barrault.
- LARONDE, Michel (2007): «"Effets d'Histoire". Représenter l'Histoire coloniale forclosée». *International Journal of Francophone Studies*, 10, 139-155.
- MATHIS-MOSER, Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2012): *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Champion.
- MAXIMIN, Daniel (2008): «Une littérature du divers». *Synérgies Monde* 5, 151-154.
- MOURA, Jean-Marc (2007): *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF.
- RICE, Alison (2012): *Polygraphies: Francophone Women Writing Algeria*. Charlottesville and London, University of Virginia Press.
- SCHWERDTNER, Karin (2012): «Enquête, transmission et désordre dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar». *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* 5 [http://temps.zero.contemporain.info/document727; consulté le 12 juin 2012].
- SEBBAR, Leïla (2003): *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris, Julliad.
- SEBBAR, Leïla (1999): *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*. Paris, Thierry Magnier.
- SEBBAR, Leïla (2004): *Mes Algéries en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour.
- SEBBAR, Leïla (2008): «Une littérature du divers». *Synérgies Monde* 5, 175-178.