« Le ‘Moi’ en mosaïque : parcours autobiographique et interculturel, le cas de Rosie Pinhas-Delpuech dans *Suites byzantines*, Leila Sebbar dans *Je ne parle pas la langue de mon père* et de Abdelkébir Khatibi dans *La mémoire tatouée* »

Kouider Rabah Sarah
Maitre assistante (A)
Université Ali LOUNICI,Blida 2,
Département de français.

Résumé :

L’autobiographie est un genre littéraire qui a subi différentes évolutions, considérées comme des mutations qui ont favorisé divers glissements et métissages avec d’autres écritures. Notre travail traite de la nouvelle autobiographie de quelques écrivains francophones ayant choisi le français comme langue d’écriture, sachant que le récit en lui-même est traversé par des thèmes transversaux, comme l’Histoire ou le rapport à l’Autre. C’est le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, Abdelkébir Khatibi et de Leila Sebbar.

ملخّص :

السيرة الذاتية هي نوع أدبي الذي شهد تغيرات مختلفة، والطفرات التي أدت إلى اعتبار التحولات المختلفة والتقاطعات مع الكتابات الأخرى .دعا بحثنا الى دراسة بعض الكتاب الفرنكفونيين و سيرتهم الذاتية الحديثة. اختارو الفرنسية كلغة للكتابة، مع العلم أن القصة نفسها عبرت عن مواضيع أخرى مثل التاريخ أو العلاقة مع الآخر .هذا هو حال عبد الكبير خطيبي روزي بنحاس-دلبواش وصبار ليلى.

Article :

L'acte d'écrire permet de s'exposer à la lumière, lumière dans laquelle se croisent auteur et lecteurs. Le fait d'écrire crée des formes de la langue et fixe le temps. L'écriture sur soi-même signifie se mettre en lumière, s'exposer au danger, se donner aux regards voyeurs mais signifie aussi se fier à autrui, livrer sa mémoire et se délivrer du poids des souvenirs.

Ecrire sur soi permet à l'auteur de dire son identité, celle, en tout cas, qui peut se construire aux confluents des frontières, des langues et des mémoires. Nous privilégions dans le présent article une étude comparative entre trois récits de vie de trois auteurs différents : Rosie Pinhas-Delpuech, Abdelkébir Khatibi et Leila Sebbar. La première auteure est turque, le deuxième est marocain alors que la troisième est algéro-française. Ces écrivains ont vécu jusqu'à une période de leur vie dans leur ville de naissance, respectivement Istanbul, El Jadida et Aflou. Dans la perspective de présenter ces auteurs se situant dans cet entre-deux, un espace identitaire fluctuant et instable, ils peuvent ainsi faire figure de pont entre les langues, les cultures et les littératures.

Suites byzantines[1] de Rosie Pinhas-Delpuech est le deuxième volet de son triptyque autobiographique. Cet ouvrage est composé de deux parties : *Suites byzantines* et *Entre les iles*. Il se présente comme une incitation au voyage : voyage à travers l'enfance, celle de l'auteure en l'occurrence, à travers la mémoire familiale ainsi que les diverses langues parlées de part et d'autre par les parents, dans la rue istanbuliote des années 60, mais surtout, la langue des origines par laquelle l'Histoire communautaire est ressuscitée.

La mémoire tatouée[2] de Abdelkébir Khatibi se présente comme un texte tressé, composé de fragments, de tranches de vie mêlant savamment différents genres littéraires. Cette hybridité générique fait écho à une certaine hybridité identitaire car il est question, dans ce texte, d'éclatement, d'assemblage et de recomposition poétique, le tout dans une cohérence menée d'une main de maitre. Le texte démontre la sagacité de l'auteur à dire sa vie dans un jeu romanesque d'apparence chaotique puisqu'il mélange à la fois récit chronologique et commentaire, structuré par une pensée métatextuelle sur un propos autobiographique.

Je ne parle pas la langue de mon père[3] de Leila Sebbar est un texte révélant un trauma, d'abord linguistique puisqu'il est initié par l'incompréhension de la langue des origines paternelles, ensuite historique, car il y a un retour évident sur l'Histoire de l'Algérie, ses soubresauts révolutionnaires et son rapport à l'Autre. Ce récit aux tonalités autobiographiques fut écrit cinq ans après la mort du père, il se lit comme un hommage poétique à la lumière de l'héritage historique. La mémoire familiale y est constamment invoquée, perforant le texte de souvenirs traumatisants, liés au monolinguisme de cette auteure, symbole d'une privation linguistique, renvoyant au manque de complicité qui aurait pu passer par l'arabe, langue du père.

Nous nous proposons d'étudier ces textes selon une problématique identitaire. Nous parlerons d'abord d'identité générique, ensuite d'identité dans le texte. Ces récit se lisent sous le sceau de l'hybridité, générique d'abord puisqu' ils présentent différentes digressions, c'est-à-dire de l'autobiographie au récit mémoriel, en passant par la poésie et l'essai, et identitaire car Delpuech, Khatibi et Sebbar se présentent selon un destin et un parcours familial qui forgent leur identité : à partir des langues de communication et de

l'écriture, notre point de vue sera essentiellement littéraire pour poser, au mieux, la problématique de l'hybridité identitaire.
Notre communication s'organise en trois points : l'étude de cette nouvelle écriture autobiographique qui se profile en stratégies en rupture de ban avec les codes classiques du genre définis par Lejeune. Nous désignerons ce point sous le titre du pacte générique. Ensuite, nous aborderons l'apport des langues dans la perspective identitaire de ces auteurs, ce que nous intitulerons le pacte interculturel. Et enfin, il est question de parler du troisième et dernier pacte, le pacte testimonial qui est, à notre sens, le principe fondateur de leurs œuvres puisque parler de soi est pour eux la meilleure façon de révéler le trauma historique vécu de part et d'autre.

Le pacte générique :

L'écriture autobiographique a évolué depuis la reconnaissance du genre dans les études littéraires. Depuis Les *Confessions* [4]de Saint Augustin, en passant par celles de Jean-Jacques Rousseau[5], pour arriver à l'autofiction telle que définie par Serge Doubrovsky[6], l'autobiographie a subi différentes mutations.
Dans les années soixante-dix, Philipe Lejeune a tenté de définir le genre en ces termes : « *récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »[7], autrement dit, l'autobiographie selon ce théoricien renferme trois fonctions essentielles articulées autour de trois pôles: la Situation de l'Auteur, le Sujet qu'il introduit et le Langage qu'il utilise. Cette triangulation, constitutive et normative désormais de cette écriture, régit toute narration en prose. Elle raconte la vie d'une personnalité, soutenue par un regard nostalgique

et doit être déployée à partir d'une époque à jamais révolue et est ainsi revisitée par le souvenir.
Eminemment introspectif, les textes à l'étude sillonnent une conscience tourmentée, d'où l'émergence d'une écriture trouble, alliant un style réaliste truffé de stratégies littéraires dans le cas de Delpuech et de Sebbar, et une réflexion accompagnant la confidence dans le récit khatibien. Cette hybridation générique fait écho à l'identité double de ces auteurs. Ces textes nous paraissent bien loin des considérations identitaires qui ont prévalu à une époque antérieure. Si problèmes identitaires il y a, ce ne sera plus en terme de « quête » qu'ils seront abordés, mais plutôt en création de nouvelles identités, littéraires et culturelles, d'hybridations esthétiques et sociales. Ces procédés littéraires se présentent comme le rejet ou écart de la norme autobiographique, stratégies de la répétition, le retour vers des temporalités passées, mais surtout la mise en valeur de portraits ayant pour but d'amplifier le témoignage en lui donnant un nom, un vécu et un destin particulier.
Notre première observation dans *Suites byzantines* de Delpuech fut celle de l'usage de la troisième personne du singulier (le « elle » qui désigne l'enfant, personnage alter-ego de la narratrice) au lieu du « je » habituel et canonique de l'autobiographie. Cette écrivaine ne cesse de revenir sur des événements passés, ayant marqué un tournant dans sa vie, comme les différents déplacements familiaux, ou sa reconversion de traductrice à écrivaine. Toutes ces stratégies, et bien d'autres, éloignent l'œuvre à l'étude de l'appartenance autobiographique, et en même temps, la renforcent, puisque tous ces éléments gravitent autour de la figure de l'auteure/narratrice comme dans un rhizome.

Elle se révèle dans le passage suivant :

> L'enfant lit avec l'accent légèrement traînant et chantonnant du français du Levant, elle détache les syllabes et les mots, marque les blancs, trace les contours avec les lèvres. (…)
> Il y eut un grand silence grave pendant lequel les mots du français voltigèrent dans l'espace puis revinrent se poser doucement sur la page du livre. Savez-vous écrire ces mots ? dit la dame. Non, dit l'enfant effarée. Allez, dit la dame, mettez à profit votre été pour apprendre l'orthographe, revenez me voir en septembre, je vous ferai une dictée dans cette même classe. Et votre prénom, savez-vous l'écrire en français ? lui demande-t-elle juste avant de se lever et de partir dans un bruissement de sa longue robe bleu marine. Non, dit l'enfant effarée. La dame prend le cahier et le crayon apportés par l'enfant et écrit. L'enfant regarde, sidérée, le « z » de son prénom et de Byzance, tranchant comme le rasoir, piquant et glacial comme la bise, s'arrondir et onduler en « s » comme signe, sirène, sillon. Avec le « vous » pour tenir le monde à distance et la nouvelle orthographe du prénom inscrit sur la feuille du papier, elle redescend seule l'escalier.[8]

La distanciation autobiographique se fait par la désignation « l'enfant ». Cependant, on opère une reconnexion avec la figure auctoriale grâce à l'information onomastique, puisque la narratrice, ici, parle clairement du prénom « Rosie ».

Elle se souvient dans un autre passage :

> Couchée à plat ventre sur le tapis du séjour, l'enfant joue avec la petite loupe. Elle l'applique sur les motifs et regarde les couleurs et les formes emboitées, les passerelles entre les

> motifs. Tout est lié, aucun motif n'est détaché, on passe de l'un à l'autre sans jamais trouver un interstice, une ouverture où se glisser. Sur les tapis anciens tissés par les femmes d'Anatolie se superposent, comme les mots du dictionnaire, des histoires de langues et de cultures, tout se mélange, les brins de fil, les motifs, les histoires des grandes personnes qui n'ont ni début ni fin, ni avant ni après, mais une répétition obsédante des formes entrelacées.[9]

Ainsi, dans *Suites byzantines* le Moi se définit selon les dessins combinés examinés à la loupe par l'enfant/écrivaine. Comme dans un dictionnaire, elle devrait superposer les mots et les histoires, anciens et actuels. Elle devrait raconter sa vie, ses voyages, ses identités multiples à travers les mots qui l'habitent, les langues qui font ce qu'elle est dorénavant ; traductrice et autobiographe.

Chez Khatibi, *La mémoire tatouée* s'ouvre sur la signification du nom et la date de naissance, qui coïncide avec une fête sacrée, celle du sacrifice d'Abraham :

> Né le jour de l'aïd el kébir, mon nom suggère un rite millénaire et il m'arrive, à l'occasion, d'imaginer Abraham égorgeant son fils. Rien à faire, même si ne m'obsède pas le chant de l'égorgement, il y a là, à la racine, la déchirure nominale. […] Je naquis avec la deuxième guerre, je grandis aussi dans son ombre et peu de souvenirs me reviennent de cette époque.[10]

Le récit est porté par le « je », pivot de la narration. Ici, le narrateur/personnage se présente aux lecteurs tout en exposant les circonstances de sa naissance. La dialectique culturelle est assez prégnante parce que nous lisons, en filigrane de la confidence, la référence religieuse et historique en même temps.

L’auto-référence est aussi de mise chez Sebbar, car dès le début du récit, elle se positionne comme le locuteur qui parle de sa vie, de son expérience face à la situation coloniale de l’Algérie. Lejeune explique que dans une autobiographie, la règle principale est celle qui consiste à montrer que « *la personne dont on parle est la ‘même’ que celle qui parle* »[11] :

> Je ne parle pas la langue de mon père. Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. Quartiers de la périphérie, toujours. Au-delà du village colonial, de la ville, Blida la Cité musulmane, Alger le Clos Salembier. Là s’est arrêté le voyage familial, au bord du Ravin de la femme sauvage, dernier poste des instituteurs fidèles à la république, que la révolution n’a pas eu le temps de liquider comme traitre et agents de l’ennemi français et que l’Organisation de l’armée secrète, commando terroriste clandestin, n’a pas réussi à atteindre. Le nom de mon père figurait sur une liste noire. Il fallait décapiter la future élite du jeune pays, Mouloud Feraoun, l’ami instituteur et écrivain, avait été assassiné avec d’autres (le 15 mars 1962), au fond de la classe contre le mur, Feraoun le pacifique, il écrivait un journal comme un boursier pensionnaire, sa voix calme, l’accent kabyle sous la moustache noire, j’avais posé des questions à l’écrivain, j’avais parlé, adolescente, à l’ami de mon père. J’ai oublié ses réponses, il y en eut, certainement, modestes, comme ses gestes d’homme de la mesure. Il est mort. Mon père serait le prochain.[12]

L'usage d'adjectifs possessifs, conjugué à l'aspect rétrospectif du récit ne peut que confirmer l'appartenance autobiographique prétexte à dire le trauma de la perte de l'ami du père, événement historique marquant dans la littérature algérienne. Plus loin, elle cite sans détours le nom propre, qui est un « *emploi sérieux de la présentation biographique* »[13] : « *Seulement, un jour, si je peux signer de son nom à lui, mon père, mon nom de naissance : SEBBAR et mon père dit oui, sans réticence, en confiance.* »[14]

Chez les trois auteurs, l'autobiographie se révèle comme une écriture-exutoire pour revenir sur les circonstances de la naissance. A la fois catharsis du trauma et récits du dévoilement, les trois textes accomplissent une fonction thérapeutique en appréhendant ce qui est assimilé à la douleur d'une vie ou d'une époque. Ces parcours personnels se réalisent dans un travail d'introspection psychanalytique où le recours à la langue de l'autre devient salvateur.

Le pacte interculturel :

Le questionnement identitaire s'articule dans un espace de l'intime où le « je » de la narration s'avère être dispersé et pluriel, devant affronter les hantises d'une expérience de l'altérité fondamentalement liée aux langues : l'allemand et l'espagnol judaïque maternels, le français du père, et surtout, le turc de l'école, haut lieu de sociabilisation pour Delpuech. Entre symbiose et mimétisme, le rapport identité-altérité subit un constant réaménagement à l'intérieur d'un espace de la transgression, simultanément générique et culturel, puisque l'auteure tergiverse entre les langues

Souvent, elle explique comment elle est venue au français, en mettant en scène dans ce texte une enfant juive s'interrogeant sans cesse sur sa place au sein de la société turque et sur sa situation linguistique. Ce qui lui permet, par un jeu de miroirs interposés, de se mettre elle-même au

centre de son œuvre et d'étudier son statut d'écrivaine francophone.

Elle explique : « *D'une rive à l'autre, la langue est un habit, un habitat. Habiter, manière d'être, dit le dictionnaire, de se tenir, maintien, mise, tenue, vêtement, manière d'occuper une demeure.* »[15]. Ces déclinaisons sémantiques du verbe 'habiter' symbolisent l'importance qu'a la langue chez Delpuech : outre le sens que donne le dictionnaire de ce verbe, il s'agit essentiellement de sa propre conception de la langue, de la relation entretenue avec elle et de la façon dont elle l'utilise.

A travers l'incipit, elle déclare d'emblée que la première adresse apprise étant enfant, fut celle turque, comme si sa conscience de l'espace s'était opérée en même temps que son apprentissage du turc :

> *Poyraz sokak*, si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit.[16]

L'accent est mis sur l'apprentissage de cette langue. On perçoit même une démarche quasi didactique puisqu'on a l'impression que la narratrice veut enseigner le turc au lecteur. L'auteure explique les particularités de cette langue en la mettant en relation avec le dehors. Un dehors dangereux puisque étranger pour le moment, mais qui deviendra vite familier.

L'apprentissage de cette langue se fait en même temps que celui de l'Histoire du pays et de ses symboles, qu'elle refuse vraisemblablement :

> L'enfant a un père, elle ne veut pas d'Atatürk comme père, ni de son œil bleu pour remplacer le Blaupunkt omniprésent de la maison. Mais

> impossible d’y échapper au-dessus du tableau noir. Plus perçant que la pointe du couteau de la grand-mère, il surveille les A et B et C des vingt-neuf lettres de l’alphabet turc. Le premier qu’elle apprend et le plus long. Avant les vingt-six lettres du français et les vingt-deux lettres de l’hébreu. Obscur et énigmatique parcours dont l’enfant, comme Alice, a la clef qui l’a conduite à d’illisibles aventures. De la pointe du crayon serré entre les doigts crispés, le dos courbé sur sous le double regard sévère de l’institutrice en tablier noir et du buste en noir et blanc, elle s’applique et persévère. L’alphabet s’apprend dans l’ordre, en lettres majuscules, indépendamment des mots et des phrases qu’il permettra de composer. Les traces noires sont la transcription de sons, on trace ce qu’on entend, l’alphabet turc est phonétique, l’enfant l’apprend comme un solfège. L’apprentissage est sec et irrévocable.[17]

Dans cet apprentissage décrit comme ardu et difficile, incarné surtout par la sévérité et la rigueur de la maîtresse, l’enfant doit se montrer à la hauteur de cette langue portée par une nation fière de son Histoire.

Par ailleurs, les langues maternelles sont considérées avec nostalgie puisqu’elles rappellent un temps ancien et des souvenirs traumatiques. Dans ce récit, on ne parle pas la langue de la grand-mère, le ladino, l'espagnol des juifs – une langue qui ne s'écrit pas, ne s'apprend pas à l'école – Ni de celle de la mère, l'allemand ; encore faut-il préciser que cette dernière ne parle pas le français, la langue du père, ou plutôt à contrecœur : « *La mère n'a pas de langue pour parler à l'enfant.* » [18]

Elle se souvient : « *Le soir, quand le père est parti écouter de la musique, la mère chante à l'enfant des mots dans la langue interdite.* »[19] cette phrase permet de lever le secret sur les années de l'enfance lointaine, le silence familial sur une période trouble.

A travers ses écrits, l'auteure est en quête d'une langue maternelle. Sa mère parle deux langues : l'espagnol de ses ancêtres, ainsi que l'allemand appris à l'école. Cette recherche de la langue maternelle se manifeste à travers un dialogue établi dans les interstices de la narration, comme si Delpuech, déchirée par l'ombre fugace[20] de sa mère, la multiplicité culturelle, l'incompréhension de l'Histoire familiale et par bien d'autres causes, n'arrivait pas à situer cette langue[21] dans sa vie sans faire cette démarche déterminante.

Dans l'extrait suivant, il est surtout question de la/les langue(s) des femmes du foyer :

> La mère et la grand-mère crient dans une langue, la bonne et la mère dans une autre, l'enfant ne comprend ni l'une ni l'autre. Il y a de la colère et du désordre dans les mots et dans les choses et, quand la mère et la grand-mère chuchotent, c'est pour que l'enfant ne comprenne pas ce qu'elles disent. Ça pique, ça gratte, ça serre comme l'élastique de la culotte, les lacets des chaussures, les pattes du bonnet sous le menton, et on ne sait pas dire, encore, alors on tire là où ça gène. Mais les mots ça pique, ça gratte à l'intérieur des oreilles, dans la tête. [22]

Cet exorcisme de la langue de la mère, symbole de l'interdit, devient une étape à franchir pour notre écrivaine.

> Quelle est ta langue mère ? demandent entre eux les enfants à l'école. Question

> embarrassante qui laisse l'enfant sans réponse. Elle n'a pas de langue mère. Sa langue mère est la langue père mais cela ne se dit pas. Il n'y a pas de langue paternelle, il n'y a de langue que maternelle. Une langue émanant d'une terre, fût-elle lointaine, chantée par une mère au petit d'homme pour que ce chant soit plus tard une passerelle entre lui et les autres, entre son histoire et celle des autres, et qui l'inscrive dans une appartenance à une communauté humaine.[23]

La confusion dans laquelle baigne l'enfant rend son rapport avec sa langue maternelle presque douloureux. D'ailleurs, c'est dans ce sens qu'elle tentera, par l'écriture autobiographique, de suturer ce qui a été démantelé par l'Histoire et les malheurs familiaux.

Le français est pour elle la langue des plaisirs, des découvertes et de la liberté. Elle est avant tout la langue par laquelle le père s'adresse à elle, enfant. Le français est un espace d'accueil, un lieu de rencontres avec autrui et de paix avec lui. C'est la langue des communions et de l'apaisement.

Le père, figure tutélaire universelle, traverse toute l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, comme un poncif de l'écriture autobiographique, et le rapport avec lui et à la langue qu'il transmet se fait prégnant dans *Suites Byzantines*. Le français, langue étrangère au foyer devient, grâce à la culture et à la volonté du père, langue familiale et langue de communication. Ce qui influencera grandement les choix linguistiques dans la carrière de notre écrivaine.

Fascinée par son père, elle sera subjuguée par son aisance en langue française :

> Le père parle, l'enfant écoute. Ses mots tombent dans l'espace un par un, apaisants,

> lumineux. Ils dissipent la peur et apprivoisent chaque recoin de ce monde hostile où les objets ont des yeux, les tables et les chaises des pattes de lion, où l'obscurité abrite des monstres prêts à surgir et engloutir les enfants.[24]

Il s'agit pour l'auteure de fixer un souvenir de son père lui racontant des histoires en français. Les mots du français ont un effet « apaisant », ce qui consolide encore plus la relation entre le père et l'enfant.

Pour Sebbar, la complicité linguistique avec le père est anéantie par l'absence de la langue arabe, sa langue paternelle. D'ailleurs, le titre de son ouvrage en est la parfaite illustration. Elle dira plus loin dans le texte : « *Mon père, l'étranger bien aimé* »[25], « l'étranger » qui ne lui a pas appris la langue de ses origines. Le père a inculqué à ses filles les valeurs d'une culture occidentale bien que fervent défenseur de celle de ses ancêtres. Anne Roche relève : « *C'est la langue du Père – qui, instituteur arabe, défenseur de la langue française qu'il enseigne à la perfection, lui barre l'accès à sa langue maternelle à lui.* »[26]

De ce fait, tout au long du récit, Leila Sebbar tentera de comprendre cette fascination pour la langue paternelle. Elle affirme qu'elle ne veut pas l'apprendre comme un simple outil de communication mais apprécie la musicalité des sons et des intonations arabes. Sa langue-passion reste celle de sa mère, le français, la langue des voyages en littérature, celle des Belles Lettres et de la liberté.

Sebbar révèle :

> D'abord, depuis le premier jour au monde et pour toujours, il y a la langue de ma mère, la belle langue de France. Claire, lumineuse. Les mots de la lumière et des Lumières. Je la parle, je l'écris, je l'aime. On m'apprend qu'elle dit, et elle seule, la Justice, l'Égalité, la Fraternité.

Pourquoi je ne le croirais pas ? Elle raconte des histoires d'amour anciennes et nouvelles, les histoires que je lis dans les livres, il y a beaucoup de livres, partout. Je vis les livres et le monde, les pays loin, au-delà des mers, jusqu'aux terribles hivers du grand Nord. Du pays qui est le mien, je ne lis rien. Il m'arrive de le voir, je ne suis pas sûre de le regarder, attentive aux seuls pays des livres.
Le pays de ma naissance, le pays de mon père n'est pas le pays de mes livres, ceux que je lis (plus tard, bien plus tard, j'écrirai et ce pays-là ne quittera plus mes livres. En attendant…). Rien, ni les mots ni les pages, n'éclairent le pays de mon père. Pourtant le ciel est bleu, la mer est bleue et le soleil. Mon père appartient à sa langue, la langue absente qu'il retient. Mon père tient sa langue dans l'ombre. Elle ne parle pas, ne chante pas, ne légende pas. Il laisse à l'autre langue un vaste territoire qu'elle confisque pour l'occuper et le féconder.
Je suis née dans une maison où la langue de France est la Langue. La langue arabe n'a pas droit de maison ni d'école. Mon père garde la langue de sa mère dans une terre obscure, interdite, qu'il garde de la langue séductrice. Pas de rivalité entre l'une et l'autre. L'ombre de la langue arabe la préserve. Comme s'il devait taire une langue secrète, clandestine, mon père fait silence. La langue de mon père est maudite ? C'est ce que je crois quand je franchis la clôture et parce que c'est la guerre. Mon père m'aurait protégée du diable ? Les filles de la colonie me le disent, l'autre langue, la

> sournoise, la félonne, langue de l'enfer sous terre, la langue de mon père est maudite et avec elle son peuple, pas sa terre conquise, la terre est française, la langue algérienne. Ainsi, la langue de ma mère, mon père l'aime, il aime ma mère, n'est pas la langue de lumière porteuse de Justice, Égalité, Fraternité…[27]

A travers ces confessions, l'écrivaine dévoile ses sentiments vis-à-vis de la langue française et celle de l'Algérie. Nous remarquons que, pour cette dernière, elle développe presque une sorte de ressentiment. Cependant, la langue n'est pas le seul élément méprisé, il y a toute une dialectique historique incriminée : le père qui s'est gardé d'apprendre à ses filles « la langue de sa mère » a généré en l'une d'elles une amertume pour l'Histoire du pays, sa terre et ses habitants.

A l'instar de Rosie Pinhas-Delpuech, Leila Sebbar a grandi avec une frustration particulière du fait qu'elle n'a pas appris la langue de l'un de ses parents, qui est en somme, une langue vectrice d'Histoire sombre et tumultueuse. Néanmoins, contrairement à Delpuech, Sebbar se targue d'appartenir à une culture différente et se défend même, parfois et de façon excédée, d'une filiation algérienne, d'autant que même son père a fini ses jours à Nice, en France.

Khatibi a reçu un enseignement trilingue : l'arabe parlé traditionnel, l'arabe écrit imposé par l'école coranique et le français scolaire, premier pas vers la modernité. Ce trilinguisme, évoqué de façon un peu douloureuse, provoque dans le récit une certaine perturbation narrative due essentiellement à un certain désordre dans la conscience. Il explique :

> A l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion ; je devins triglotte, lisant le français sans le parler, jouant avec quelques bribes de

> l'arabe écrit, et en parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité ?[28]

Par le biais de l'autobiographie, l'auteur tente de récupérer une identité plus ou moins menacée par un « dédoublement furieux »[29] qu'impose la double culture.

Nous constatons que, chez ces écrivains, cette interculturalité, cet ancrage culturel aux multiples références est une sorte de source d'inspiration, qui, même si elle est parfois contraignante à travers l'écriture, devient sujet de dépassement de soi, surtout quand il s'agit d'écriture autobiographique.

Par ailleurs, le récit de vie peut se doubler d'une sorte de testament qui exhortera ces auteurs à lever les secrets d'une existence liés à une période donnée, surtout si elle est synonyme de trauma historique.

Le pacte testimonial :

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est de la facture du témoignage : des années après un exil, une Guerre mondiale et des souffrances communautaires, elle a décidé de prendre le relais de ceux qui l'ont précédée afin de dire le trauma en héritage.

De même pour Sebbar, le contexte colonial dans lequel elle est née et a grandi, l'a exhortée à raconter les dérives de la Guerre d'Algérie. Par contre, l'aspect testimonial dans l'œuvre de Khatibi se résume en une forme d'engagement qu'il explique :

> En fait, je suis un être très engagé dans ce que je fais […] Je suis très engagé dans ce que je donne à lire […] un sérieux qui joue tout de même avec la gravité de la vie. Pour moi, l'engagement (gardons à ce mot sa résonance

> sartrienne) est la transformation de ce que je sens et pense en une forme littéraire et d'écriture […]. [30]

La voix dans les récits de Delpuech et de Sebbar est certes celle de l'intime, mais elle est relayée par les échos de l'Histoire. Ainsi, l'écriture autobiographique peut rendre compte de ces événements qui peuvent parfois être extrêmes et sur la transmission de leur mémoire.
Leurs récits font s'entrecroiser le témoignage et le discours historique. En témoins prophétiques, les deux écrivaines rapporteront les faits du passé, s'articulant autour d'un destin, le leur en l'occurrence.
Par ailleurs, contrairement au récit autobiographique, qui « *met l'accent sur la personne* (auteur-narrateur-personnage)», sur « *son évolution* » et sur « *sa personnalité* »[31], le témoignage se focalise sur les événements, à travers le regard particulier du témoin, qui n'est, par conséquent, qu'un moyen de savoir.
Ce qui devient dominant dans *Suites byzantines*, ce n'est plus la suite de grandes étapes formant une histoire, mais le récit d'une tranche de vie d'un enfant, marqué par des souvenirs douloureux restés longtemps dans la sphère du privé et dont il faut témoigner désormais. Ce qui nous semble être une stratégie scripturale pour affirmer son statut de témoin en même temps que celui d'autobiographe. Le rejet ou écart de la norme autobiographique participerait donc à se distancer du « je » écrivant/actant pour un « je » écrivant/témoignant. Elle dit dans un passage :

> Ma grand-mère maternelle me racontait avec nostalgie Andrinople, sa ville natale qu'elle avait quittée en 1915 à l'âge de trente-quatre ans. Quand je lui demandais si elle connaissait

> cette adresse inscrite sur mon acte de naissance, elle disait que non et répétait comme mon père que notre communauté était inscrite de tout temps dans la ville, depuis que nous avions été « chassés d'Espagne ».
> Elle ne disait pas « expulsés » mais « chassés », traduisant sans le savoir, ou peut-être à bon escient, l'expression hébraïque « *Gueroush Sefarad* », du verbe *garash*, qui signifie chasser, répudier, rejeter loin de soi. Adam et Eve sont les premiers *chassés* (du Paradis). Caïn, après son crime, est *chassé* de la face de la terre. Agar, servante et concubine d'Abraham, est *chassée* dans le désert avec son fils Ismaël. Le verbe est violent, et c'est bien ainsi que je l'entendais. En espagnol mais c'était désobligeant : ça se disait *echar a fuera*, jeter dehors comme des malpropres. Mais pourquoi, une fois chassés d'Espagne, étions-nous allés habiter dans cette rue de « fils d'Arabe »[32], alors que nous étions des fils de juifs ? À cette question non plus, je ne recevais pas de réponse. L'Histoire des manuels scolaires turcs ne débordait pas de sympathie pour les Arabes, anciens occupants et rivaux politiques. La lecture de cette adresse chancelante et énigmatique m'avait troublée, j'avais voulu la chasser à mon tour, ignorer dans mon acte de naissance cette page du passé, m'enraciner dans le turc de la Turquie moderne d'Atatürk.[33]

A travers ce passage, se profilent quelques pans de l'Histoire familiale, mais en filigrane se dévoilent, peu à

peu, l'Historiographie du judaïsme ainsi que les fondements essentiels de la communauté juive. Par là-même, l'écrivaine se laisse aller à quelques commentaires et interrogations relatifs à ces événements et de ce qui s'en est suivi.

La triste lamentation de l'aïeule sur son exil et le traitement linguistique qu'elle en fait attestent d'un fort sentiment d'affliction doublé d'un désir de préserver l'enfant que fut l'écrivaine. Mais cette dernière comprend aisément, à travers les subterfuges langagiers, la gravité de l'événement et la profondeur du sentiment. La figure maternelle lui inculque et lui transmet, subrepticement, les souvenirs douloureux liés à leur histoire, ce qui travestit le texte autobiographique en récit mémoriel.

Rosie Pinhas-Delpuech effectue une mise en abyme de l'Histoire recomposée, reconfigurée à distance, dénotant l'engagement de l'écrivaine dans les formes mêmes de l'énonciation narrative : à l'exhibition autobiographique, le récit supplée par une quête historique, ce qui donne à lire un hypertexte, le récit de vie de l'auteure, et un hypotexte, le récit historiographique, ce qui nous semble se concrétiser en cette prestation littéraire, celle de pouvoir se détourner de la norme autobiographique, tout en maintenant cet aspect intimiste, propre à l'écriture de soi. Il s'agit d'un témoignage dans lequel l'écriture biographique restitue la douleur des exilés.

Chez Sebbar, le récit narratif se heurte à l'historiographie sur deux points précis pour permettre au témoignage de se faire : le trauma de la Guerre et l'aliénation de la langue. Le pacte autobiographique transfiguré en pacte référentiel se lit en filigrane comme un contrat de lecture historique. Il serait la raison même de la défaillance du premier pacte tout en le consolidant. C'est-à-dire que la narratrice, porte-voix de l'auteure, se fait historienne par le biais du témoignage tout en continuant à raconter sa propre vie :

> Mon père serait instituteur. Je ne sais pas, je ne saurai pas s'il se demandait ce que ses enfants auraient aimé entendre de l'autre Histoire. L'interdit de la colonie, mon père le fait sien, que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de langue. Son silence les protège. C'est ce qu'il pense et, depuis que des enfants lui sont nés corps et langues divisés, il en est ainsi, il doit en être ainsi, jusqu'à la prochaine génération des enfants, étrangers au-delà des mers, hors de lui, à qui il a parlé dans la langue de l'exil, l'unique désormais, avec l'accent et la voix et le rire ou la colère de sa terre absente, abandonnée. Interdite.[34] p22

En fait, il s'agit d'une perspective littéraire qui servirait à l'auteure à mieux témoigner : à travers les différents souvenirs retranscrits dans le récit, il lui est notamment plus facile de certifier ses propos, d'autant plus qu'il s'agit d'une vérité historique ayant laissé une trace dans la mémoire collective.

Elle révèle encore comme dans une obsession :

> Je voudrais savoir…Tu dis qu'il faut oublier mais tu ne veux pas dire quoi… Mais Papa, ce que tu sais toi, tu es peut-être le seul… Et si tu ne racontes rien… Tu crois que tout le monde le sait… Les livres ne disent rien et toi non plus.[35]

Le témoignage se fait dans la langue française chez les deux écrivaines. Cette langue, héritage familial et élément intrinsèque à l'élaboration de l'identité familiale/collective, conforte la situation du témoignage.

Ce choix du français dans le témoignage est en fait, une stratégie immersive de l'intime qui intervient comme un artifice systématique de l'énonciation historique. Et à partir de cette situation, il pourrait accorder de la vraisemblance au récit des deux écrivaines. Il leur faut donc revenir sur l'utilisation du français, mais surtout le désir et le choix de cette langue, pour attirer l'attention du lecteur sur la similitude entre la matière, en l'occurrence l'Histoire, et l'exploit autobiographique des deux narratrices.

Il est donc primordial pour Delpuech et Sebbar de revenir sur les traces du passé en invoquant cette mémoire familiale. Ainsi, le témoignage, grâce à la rétrospection et au procédé de répéter encore une fois le bain interculturel dans lequel elles ont grandi, et qui aurait des fondements historiques, est renforcé et certifié.

La littérature peut être un support de valeur au témoignage, l'écrivain peut ainsi être animé par des ambitions aussi apparentes que divergentes : pour les auteurs étudiés, il s'agit de la remise à vif d'une mémoire sclérosée, au risque de remonter même aux ancêtres les plus lointains, ainsi que la prépondérance du souci perpétuel de la reconnaissance d'une mémoire personnelle et par là-même, la célébration de soi comme écrivain. De la sorte, le témoignage participe à l'élargissement d'un champ de savoir relevant ouvertement de l'Histoire des temps présents, et à renouveler les ressources narratives de la littérature.

Avec Delpuech, Sebbar et Khatibi donc, nous sommes en présence de dichotomie identité/langues différentes. À travers le pacte testimonial, nous avons montré que cette dichotomie se place sur un autre plan, celui du désir autobiographique/devoir de mémoire. Nous concluons par le fait que la mémoire collective traumatique conditionnerait les souvenirs personnels. L'écrivain deviendrait alors le témoin qui raconterait les blessures passées comme

l'auraient fait d'autres s'étant rapprochés du thème de l'Histoire dans leurs œuvres. (Jorge Semprun, Assia Djebar, Nazim Hikmet, Patrick Modiano…)

A travers le compte-rendu rétrospectif d'événements, l'écrivain entretient un lien fusionnel avec la mémoire, celle qui lui permet de témoigner, celle qui transite parfois d'abord par les documents, ensuite par l'autobiographie. Le souvenir est invoqué pour structurer la mémoire de l'absent pour consentir à la narrativisation de ces mêmes faits. Elle serait, continuellement, en quête de traces de la souffrance communautaire et son écriture devient comme un « biodrame » recensant les affres de l'Histoire collective.

Notre analyse n'a pas visé la hiérarchisation des pactes discursifs. Elle s'est saisie de leur rôle décisif dans cette mosaïque autobiographique. Nous concluons par le postulat que dans toute société désormais, la remémoration fait inéluctablement partie des opérations de transmission de la culture, du tracé de l'Histoire et de la continuité des composantes identitaires. Mais c'est peut-être la présence de l'autre, celui qui est en posture de recevoir le message qui conditionne ce pacte de part et d'autre. La conception du sujet qui nous guide ici doit beaucoup à la théorie bakhtinienne du rôle central et simultané des partenaires de la communication. D'après Bakhtine[36], la qualité essentielle de l'énoncé est d'être destiné, dirigé vers un autre – le destinataire présent, absent, réel ou imaginaire –, d'être dans l'expectative de ses attentes, dans l'anticipation de ses objections. Bref, l'énoncé est une réponse, tant dans le sens de donner une réaction que dans celui de prendre en charge sa propre parole et celle d'Autrui, au sens fort d'avoir à répondre de lui.

Notes :

[1] Rosie Pinhas-Delpuech, *Suites byzantines*, éd. Actes Sud, coll. « Bleu autour », 2009.
[2] Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*, Paris, éd. Denoel, 1971.
[3] Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, éd. 2003.
[4] Saint Augustin, *Confessions*, (354 – 430), Paris, « Profil, textes philosophiques », 1989.
[5] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre I à IX, Paris, éd. Poche, 2012.
[6] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977.
[7] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil, "Poétique", 1975, (Nouvelle édition, "Points", 1996).
[8] Rosie Pinhas-Delpuech op. cit. P101.
[9] Ibid. P39.
[10] Abdelkébir Khatibi op. cit. P13-15.
[11] Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, éd. Du Seuil, 1980. P35.
[12] Leila Sebbar, op. cit. P11-12.
[13] Philippe Lejeune, op.cit.1980. P41.
[14] Leila Sebbar, op. cit. P36.
[15] Rosie Pinhas-Delpuech, op. cit. P24.
[16] Ibid. P11.
[17] Ibid. P60-61.
[18] Ibid. P63.
[19] Ibid. P64.
[20] La mère dans le récit est un personnage secondaire éclipsée par l'amour et l'admiration qu'a l'auteure pour son père.
[21] La langue maternelle.
[22] Ibid. P20.
[23] Ibid. P61.
[24] Ibid. p16.
[25] Leila Sebbar, op. cit. P18.
[26]Anne Roche, « Je ne parle pas la langue de mon père » In *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Colloque international, Alger décembre 2003. Blida, éditions du Tell, 2004.
[27] Leila Sebbar, op. cit. P35-39.
[28] Abdelkébir Khatibi, op. cit. P18.
[29] C'est en référence à la « Bi-langue », ce mot forgé par l'écrivain A. Khatibi ne désigne pas les situations de bilinguisme ou de diglossie, mais la présence d'un « dialogisme » dans la langue d'écriture.

Dialogisme qui peut avoir des origines diverses, soit, en effet, le bilinguisme imposé par la violence de l'Histoire (colonisation), soit un choix différent de la langue maternelle (exemple de Nina Bouraoui), soit enfin, suivant les analyses de M. Blanchot, la division inhérente à toute langue d'écriture, fût-elle portée par un monolinguisme absolu. (S'il en existe).

[30] Abdelkébir Khatibi, *Penser la Maghreb*, 1993, P71-72.

[31] Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. P15.

[32] La rue à Edirne dans laquelle la famille de l'écrivaine a habité s'appelle « la rue d'Ibni Arap » littéralement « Ibn Arabi ».

[33] Rosie Pinhas-Delpuech, op. cit. P23.

[34] L. Sebbar, op. cit. P22.

[35] Ibid. P12-13.

[36] Mikhail Bakhtine, *Le principe dialogique*, Paris, éd. Du Seuil, 1981.

Bibliographie :

- Saint Augustin, *Confessions*, (354 – 430), Paris, « Profil, textes philosophiques », 1989.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Le principe dialogique*, Paris, éd. Du Seuil, 1981.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, éd. Galilée, 1977.
- Khatibi, Abdelkébir, *La mémoire tatouée*, Paris, éd. Denoel, 1971.
- Khatibi, Abdelkébir, *Penser la Maghreb*, 1993.
- Lejeune, Philipe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. Seuil, "Poétique", 1975, (Nouvelle édition, " Points ", 1996).
- Lejeune, Philipe, *Je est un autre*, Paris, éd. Du Seuil, 1980.
- Pinhas-Delpuech, Rosie, *Suites byzantines*, Paris, éd. Actes Sud, coll. « Bleu autour », 2003, réédition 2009.
- Roche, Anne, « Je ne parle pas la langue de mon père » In *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Colloque international, Alger décembre 2003. Blida, éditions du Tell, 2004.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Livre I à IX, Paris, éd. Poche, 2012.
- Sebbar, Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, éd. 2003.