

Sebbar, pour une nouvelle mythologie de femmes en immigration

Doctorante Melinda Mod

Université Paris 8, France

Abstract: *Leïla Sebbar, daughter of an Algerian father and French mother, is the writer of a multicultural and immigrant generation. She started to write in France, at the heart of the feminist movement. In her texts she portrays young immigrants, describes the trauma caused by the wars and exile of the 20th and 21st century in a simple, clear style, offering an active and pertinent literary experience. She mixes fiction, autobiography and evidence, inserts images in her texts (novels, short stories and theatrical plays) in order to create a transversal literary space which can bridge the silence between the historical events and personal drama of the period of decolonization. Facts and photographs inspire her stories, in which she raises her voice against the violence suffered by women, raises awareness about those marginalized by society (women, children, the exiled, immigrants and “Beures”) to attest to a socio-cultural reality often hidden and/or mystified and overwhelmed by stereotypes. Meanwhile, her proposed image of globalization is not gloomy or pessimistic. Cultural and geographical intersections hold the potential of a joyful space of all languages and of all origins, in movement.*

Mots-clés : *Leïla Sebbar, immigration, figures féminines, idéologie, imaginaire orientaliste, rôles genrés*

Les femmes algériennes issues de l’immigration

L’immigration, ainsi désigne-t-on un phénomène historico-social, une longue et fatigante traversée entre pays et cultures. Un seul mot pour exprimer la souffrance, les traumatismes, l’abandon d’un pays, d’une langue, d’une vie et souvent d’une identité. L’immigration, notion inséparable de l’émigration, de l’exil, notion qui s’affiche sur les unes des journaux, qui suscite des débats politiques et éthiques, mais qui, comme un tronc d’arbre dans un orage, survit et reste un mot, onze lettres censées exprimer à la fois des drames personnels et nous rappeler de l’existence d’un monde ailleurs, des cultures différentes et des problèmes politiques, éthiques, sanitaires et économiques. L’espace francophone a la curiosité de regrouper des pays des quatre coins du monde et des personnes en mobilité, impliquant ainsi de nombreuses différences historiques, culturelles et économiques, ayant comme lien commun la langue et par cela la culture française.

Leïla Sebbar, écrivaine francophone, d’origine franco-algérienne incarne des spécificités d’une personne de double appartenance. Après être née fille d’un père algérien et d’une mère française, elle a passé son enfance et son adolescence en Algérie, qui faisait partie des colonies de la France à cette époque-là. La séparation de son pays natal se fait quand en 1961, à l’âge de 19 ans ses parents l’envoient en France pour suivre ses études supérieures dans un environnement plus stable que l’Algérie en pleine guerre. L’abandon de la terre natale et le manque de la langue « paternelle », l’arabe qu’elle n’a jamais appris à maîtriser ne passent pas inaperçus dans sa production littéraire. Ils la définissent et la hantent, lui inspirant des histoires centrées sur l’immigration et sur le rapport des Algériens et des Français à l’Histoire coloniale de l’Algérie.

Dans ces textes, elle met en scène des jeunes immigrés, elle décrit le traumatisme causé par les guerres et les exils du 20^e et du 21^e siècle dans un style clair et simple, en proposant une lecture active et pertinente. Elle mélange fiction, autobiographie et témoignage et y insère des images (romans, nouvelles et pièces de théâtre) afin de créer un espace littéraire transversal qui pourra combler le silence des événements historiques et des drames personnels de la période de la colonisation et de celle de la décolonisation.

Des faits divers et des photographies inspirent ses textes dans lesquels elle prend la parole contre la violence commise contre les femmes et donne la parole aux marginalisés (femmes, enfants, exilé.e.s, immigré.e.s et Beur.e.s¹) pour témoigner d’une réalité socioculturelle souvent cachée ou/et mystifiée et chargée de stéréotypes. Cependant, l’image de la mondialisation qu’elle propose n’est guerre triste ou pessimiste. Des croisements culturels et géographiques permettent d’imaginer un espace joyeux de toutes langues et de toutes origines, en mouvement.

C'est à ma table que j'écris, cette fois. Une table ronde cernée à droite de panneaux surchargés d'images, de photographies de presse, de cartes postales, de portraits de la Sabine et de la Marianne [...] d'une reproduction de tombeau moresque ancien [...], des livres à lire et des photos exposées provisoirement pour le travail du moment (exposées à mes yeux seuls : photos de guerre, de massacres, d'exode, Algérie, Afrique noire, Liban, Viêt-Nam)...., juste portée du regard...²

L'axe d'interrogation de cette étude vise l'analyse du rapport que des figures féminines d'origine algérienne maintiennent avec la représentation des femmes arabes. Le choix est tombé sur trois textes de Sebbar : *Les femmes du peuple de mon père*, *Mon cher fils* et *Shérazade*. Au cours de l'analyse, l'accent est plus particulièrement mis sur le rapport que ces femmes entretiennent avec l'image photographique, dispersée par des cartes postales de la deuxième moitié du 19^e siècle et du début du 20^e siècle, faites par des photographes français. Quelle image transmettent-elles des femmes maghrébines et comment Sebbar se positionne-t-elle dans son écriture par rapport à ces images ? Propose-t-elle de nouveaux modèles identificatoires et si oui, lesquels ?

Pour comprendre en détail le portrait de ces figures féminines, il n'est pas inintéressant de savoir que Sebbar a commencé à écrire des textes au sein du mouvement féministe à Paris. La collaboration avec des femmes prend forme dans des journaux comme *Histoires d'Elles* qu'elle fonde avec des femmes journalistes, étudiantes, photographes et dans *Sorcières*, revue à laquelle elle a régulièrement collaboré, ou dans *Lettres parisiennes*, ouvrage de correspondances faites avec Nancy Huston.

Cet engagement politique ne prédestine pourtant pas la création des œuvres centrées sur la question du féminisme. Le questionnement, qui s'énonce sur la place des femmes dans l'immigration, sur les rôles sociaux qui leur sont traditionnellement attribués, se réalise en tant que textes fictionnels ou autobiographiques sous forme de dialogues, de questions, de propos subtilement formulés par les divers personnages des romans et des nouvelles. Les femmes reliées par l'Histoire de l'Algérie, celle de l'immigration, de la pauvreté et de la marginalisation montrent des traits similaires chez Sebbar, construisant une nouvelle narration de l'immigration algérienne et une image diversifiée de la jeunesse souvent appelée des « Beurs ».

Les « femmes des harems » mises en scène

« La » femme arabe n'existe pas, de la même manière que « la » femme n'existe non plus. C'est pour cela que l'on ne trouve pas de figure générique de « femme arabe » dans les œuvres de Sebbar non plus. En suivant la presse française, l'uniformisation de l'image des immigrés saute aux yeux. Cela s'explique d'une part par le fonctionnement des images photographiques qui se repose sur la caractéristique de pouvoir rassembler des traits attribués à un groupe ou à une idéologie en une seule image et de transmettre plus rapidement des idées et des informations que sous forme écrite.

La photographie - dès son invention - est considérée comme le support qui reflète par excellence une réalité objective. Ce caractère objectif n'est pas mis en question jusqu'aux années 1960. Par ailleurs, l'invention de la photographie se passe presque en même temps que le début de la colonisation de l'Algérie. Grâce à cette coïncidence, les historiens disposent d'une riche archive photographique qui témoigne de la perception des Français les premiers arrivés en Algérie. Cependant, les photographies ne constituent pas les seuls supports de mémoire de cette époque-là, les cartes postales, les œuvres littéraires, les peintures en font aussi partie.

Sebbar évoque à plusieurs moments son attirance vers les cartes postales, vers toute photographie et illustration qui met en scène des femmes en habits traditionnels ou qui viennent de l'époque coloniale. Elle explique qu'elles lui servent comme de muses et de modèles et qu'elle s'inspire d'elles pour son écriture.

..., j'ai toujours réclamé auprès les voyages de chacune des cartes postales [...] C'étaient presque toujours des femmes, ou des enfants [...] C'est là, je crois que j'ai senti la nécessité d'écrire, de mettre sur la scène publique des femmes et des filles de l'immigration, du Maghreb en France. J'avais été bouleversée par des petites filles qui dansaient, habillées en Lorraines, sur une musique régionale, et ces petites filles étaient des arabes.³

Ce support photographique joue un rôle considérable dans ces œuvres. Dans *Shérazade*, la protagoniste se confronte aux peintures et aux photographies du 19^e et du 20^e siècle qui la poussent à retourner à ses racines au Moyen-Orient. Dans *Mon cher fils*, la figure centrale trouve des cartes postales sur de femmes arabes dans le bureau de son père, cachées devant ses yeux. S'agit-il d'un interdit ? Finalement, l'album *Femmes d'Afrique du Nord* est construit autour de l'investigation des cartes postales faites sur des femmes arabes, accompagnées de textes explicatifs et introduit par la nouvelle *Les femmes du peuple de mon père* de Sebbar.

L'analyse du motif des cartes postales s'avère important premièrement dans la mesure où elle permet d'avoir une vue globale sur l'évolution de l'imaginaire des femmes arabes que les Français en avait créé. D'autre part, elle montre comment Sebbar les réutilise et comment l'écrivaine introduit un support autre que l'écriture dans ses œuvres, dans l'objectif de confronter les personnages romanesques à leur passé et à l'image que la société française a faite de leurs aïeules et qu'elle tend vers eux.

Les cartes postales que Christelle Taraud et Jean-Michel Belogery ont recueillies dans *Femmes d'Afrique du Nord* invoquent l'imaginaire du harem, en montrant des femmes dans des positions lascives, érotiques ou attentives, dans des habits transparents ou/et étant moitié dénudées, créant de cette sorte une idée stéréotypée de ce que les femmes arabes seraient. D'ailleurs, cette image du harem n'est pas nouvelle dans la culture européenne. Elle correspond à l'imaginaire exotique construit à la base d'une littérature de voyage et romanesque et des témoignages vrais ou inventés des commerçants et des savants, qui se mélangent avec des mythes ayant comme source des personnages historiques (Cléopâtre, la Kahina) ou littéraires (Shéhérazade). C'est ainsi, qu'au moment de la colonisation, le mythe complexe de la « femme orientale » est créé et transporté en Algérie. Cependant, la réalité que les colons y trouvent ne correspond pas aux rêves des *Mille et une nuits*. Les colons européens ne retrouvent pas « la femme du harem » dans les rues d'Alger, où ils ne croisent presque pas de femmes, enfermées dans les foyers et où les seules personnes féminines rencontrées restent pour longtemps des filles de joie. Pourtant, les rêveries qui se basent sur l'image contrastée des femmes « orientales » - femmes savantes (poètes, chanteuses, danseuses) et érotiques (lascives, dénudées, belles, jeunes) - ne sont pas oubliées, mais transformées en des mises en scène artificielles.

Enivrés par des Shéhérazade improbables tirées de récits où l'Orient est systématiquement présenté comme poétique, érotique et violent, les Occidentaux constituent ainsi un véritable crédo de la « féminité orientale », figurée comme soumise, passive et lascive, dont on retrouve notamment trace dans la peinture et la littérature tout au long du XIX^e et du XX^e siècles.⁴

Les scènes des cartes postales ne présentent pas la vraie vie et ne montrent que des poses mises en scène par le photographe. En mélangeant le symbole du voile à des intérieurs de maisons, elles se jouent sur les frontières entre le permis et l'interdit, entre le public et le privé. On ne peut pas réellement considérer les voiles sur les cartes postales comme signe de la religion parce que les femmes qui le portent sont en même temps moitiés dénudées ou/et portent des habits transparents adoptant des poses considérées érotiques ce qui fait renforcer le caractère exotique de ces images, faisant voir des corps d'ailleurs invisibles. Ces photos sont des clés vers une sexualité imaginée des « femmes orientales ». (Christelle Taraud) Le voilement et le dévoilement se transforme en un jeu devant le regard scrutant du photographe

européen qui cherche à rendre l'image conforme à celle qui vit dans l'imagination des gens européens.

Les femmes dans la maison ne se voilent pas. Clérambault les a contraintes au voile dans la chambre, pour le plaisir de les voir se voiler et dévoiler, comme les photographes d'atelier. Une leçon de choses, pour l'Occident ?⁵

Les cartes postales présentées dans le recueil me semblent tout à fait interchangeables. Les femmes, presque encore des filles sont anonymes, sans histoire. Elles posent devant l'appareil photo, jouent selon les consignes du photographe, sans que le public sache d'où elles viennent et ce qu'elles font dans la vie. On les voit dans une position d'attente, s'accoudant contre les balustrades ou le mur, buvant du thé, fumant un narguilé, bavardant ou jouant d'un instrument de musique.

Sebbar adopte une position claire par rapport à la démarche des photographes dans la nouvelle *Les femmes du peuple de mon père*. Un titre dans lequel l'écrivaine affirme son appartenance au peuple algérien du côté de son père, lui-même Algérien et par lequel elle s'inscrit dans la généalogie traditionnelle qui veut que les enfants portent le nom de leurs aïeux paternels. Par cela, elle adopte une position d'appartenance avec les femmes dont elle écrit la nouvelle fictionnelle, mais tissée de références historiques (noms, lieux, titres et mythes). Elle y parle du point de vue des femmes marginalisées, exclues de la société ou réfugiées chez des missionnaires : des jeunes filles « orphelines », « petites servantes », « voleuses », « mendiante » ; des jeunes filles recueillies par des missionnaires, des « tisseuses », « brodeuses » ou « dentellières », des « femmes seules veuves ou répudiées, avec enfants et sans travail »⁶ et des « femmes qui habitent les rues des villages noirs où s'enivrent les soldats d'Afrique... »⁷ peuplent ce récit.

Le fait que Sebbar construise des histoires tout en faisant appel aux faits historiques et ethnographiques crée une des caractéristiques de son écriture. La narratrice, l'écrivaine elle-même y mêle de la fiction, de l'Histoire et de l'intime, évoque sa famille, son père et ses tantes pour créer un contraste entre celles qu'on voit sur des cartes postales et celles qui restent invisibles devant l'œil mécanique de l'appareil photo.

C'est peut-être cette Petite Fathma que les photographes gourmands sauront attirer dans leurs ateliers de la ville. Combien de Fathma, Aïsha, Mabrouka..., figures sans le nom du père destinées à la curiosité et au désir de l'étranger ?⁸

Sur les cartes postales, il s'agit souvent de femmes qui sont encore presque des filles, dont on ne connaît qu'un nom générique comme Fathma ou Aïsha et un regard sans sourire. La réinvention des histoires personnelles oubliées parcourt sans exception les textes de Sebbar. Elle en crée une politique de représentation engagée qui s'articule pour la déconstruction des mythes et des stéréotypes attribuées à un peuple et en particulier aux femmes arabes, souvent en immigration.

La photographie : un lien entre passé et présent

L'agent photographique joue un rôle très important dans la déconstruction des images stéréotypées et dans le processus identificatoire des jeunes protagonistes. Les images apparaissent également dans les deux œuvres choisies, dans lesquelles les protagonistes de nos jours les retrouvent et se positionnent par rapport à elles. Ces histoires ont plusieurs traits communs : le protagoniste est une jeune femme qui se retrouve soit loin de sa famille (Shérazade), soit loin de sa mère (Alma dans *Mon cher fils*) et qui essaie de comprendre le passé de l'Algérie et son rapport à la France. Elles retrouvent des cartes postales et d'autres images (peintures, affiches, calligraphies) qui leur ramènent les silhouettes et le regard de leurs aïeules.

L'image est un agent identificatoire majeur dont le rôle se renforce dans le cas de la construction de l'image de soi. L'adolescence est le moment de la vie où l'identité se fixe et où les jeunes doivent rendre compatible l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et celle que la société tend vers eux. L'âge d'Alma et de Shérazade correspond à cet état : l'une est adolescente et l'autre est une jeune adulte, l'une est en fugue et l'autre est à la recherche des mémoires familiales.

Dans *Shérazade* (1982), la jeune fille se retrouve à Paris et commence une relation amoureuse avec un homme, fou de l'orientalisme qui essaie de capter l'image de Shérazade et qui, au cours de leur aventure, l'initie au monde de la peinture orientaliste. Dans l'autre roman, *Mon cher fils*, écrit vingt-sept ans après le premier, le lecteur connaît l'histoire d'une jeune femme, celle d'Alma, une écrivaine publique, qui rencontre un jour un Algérien de retour de France, après des décennies de travail dans des usines. Au cours du roman, leur relation se transforme en amitié et l'histoire de l'homme se développe devant les yeux du lecteur. C'est aussi cette rencontre qui incite Alma à fouiller dans sa mémoire et de repenser son enfance, son rapport avec sa mère qui a quitté la famille pour s'installer en France et de se confronter aux photographies faites sur des femmes arabes pendant la colonisation.

Les images que Sebbar choisit d'introduire dans ces deux romans sont idéologiquement chargées et renvoient le lecteur et les caractères jeunes des deux histoires à l'époque coloniale, à une Histoire de domination, de lutte pour l'indépendance où les mots « immigrés », « Beurs », « colons » gagnent un sens différent. Le processus de l'acte de photographier quelqu'un établit une étrange similitude avec le rapport de force constaté dans le colonialisme. Déjà, il suffit de penser aux verbes qu'on utilise pour désigner cet acte : « charger », « armer » et « viser », pour n'utiliser que les exemples que Susan Sontag énumère dans *Sur la photographie*. Il est clair que ces mots sont tous en rapport avec l'arme et l'acte de tirer sur quelqu'un. En effet, ils avaient été inventés par des reporters de guerre qui s'inspiraient de leurs expériences acquises dans des guerres. Ces mots sont depuis devenus si courants, qu'on les utilise sans se rendre compte de leur agressivité.

Considérer l'appareil photographique comme un phallus, ce n'est au mieux qu'une variante affaiblie de l'inévitable métaphore dont chacun se sert sans y prêter attention. Si vague que soit notre conscience de ce fantasme, sa présence s'affirme carrément dans les mots que nous utilisons quand nous parlons de « charger », de « armer », de « viser ».⁹

On ne doit non plus oublier que Sontag parle de la violence symbolique que les photographies exercent sur le modèle. Elle explique qu'il s'agit d'une violence qui, dans certains cas (autoportrait, photographie de mariage etc.), disparaît presque, mais qui émerge dans d'autres situations (photographie de guerre, de maladie etc.). La raison principale pour laquelle Sontag établit l'analogie entre photographier et faire violence est que la photographie transmet une image qui présente le modèle d'un point de vue extérieur en lui renvoyant une image de lui qu'il ne pourrait avoir autrement. A cet égard, la photographie oblige le modèle à se confronter à son image, telle que les autres la voient, à l'image qui le représente d'un point de vue différent et qui le réduit à un objet.

Photographier les gens, c'est violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une conscience qu'ils ne peuvent jamais avoir...¹⁰

C'est là que l'émerge le rapport hiérarchique entre photographe et modèle où l'un décide de l'image finale prise et sélectionnée de l'autre, même si le modèle forme aussi cette apparence par ses gestes, ses vêtements et sa pose. Cependant, dans le cas des cartes postales et des photos qui apparaissent chez Sebbar, le rapport de force entre ces deux acteurs est évident : le photographe, maître de la mise en scène, des fois caché pour que les femmes ne le voient pas et le modèle, acteur sans parole et sans pouvoir décisif.

Ce regard voyeur et secret est mis en scène dans le roman *Mon cher fils*. Alma retrouve une vieille photographie de la femme de ménage, l'objet qui amène le lecteur au

passé colonial. Un homme étranger, peut-être un colon, se promène dans un petit village algérien durant l'époque coloniale. Il aperçoit des femmes de l'autre côté de la rue. Il connaît les coutumes et les traditions qui interdisent à un étranger d'aller voir ces femmes ou leur parler. Néanmoins, il se décide à les photographier, mais de l'autre côté de la rue, sans qu'elles en aient conscience et sans qu'elles puissent donner leur avis. C'est ainsi que la violence est commise par l'image, en privant les modèles des images d'agir par rapport à leur représentation. Le narrateur spécifie que le photographe ne regarde pas les femmes. Il les vise avec l'objectif, les voit à travers l'appareil qui lui devient l'œil mécanique, renforçant de cette façon le côté inhumain de l'acte.

Un voyageur étrange se promène, il voit des femmes du côté de la source, il sait qu'il ne doit pas s'approcher des rires et des cris, même à cheval, il attend, derrière l'arbre du chemin, il se repose, l'œil vif, les femmes marchent vers les maisons du village, il ne regard pas mais il voit, il est photographe.¹¹

Les femmes se retrouvent donc privées de toute possibilité de protestation contre l'image et le contexte dans lequel les images sont utilisées. Dans ce cas-là, les images exercent un viol symbolique uniquement par le fait de leur existence, par la circonstance de la prise de photos, par la hiérarchie du pouvoir qu'elles transmettent et par la privation de l'opinion des femmes. Sebbar, dans le roman, restaure cette possibilité perdue de parler. Par l'écriture des histoires, dans lesquelles Sebbar fait de ces femmes des personnages primaires et/ou secondaires et où elle rétablit les réactions des femmes, elle leur rend la possibilité de s'exprimer. Sebbar met en question le vrai pouvoir du colon - photographe : il peut tout posséder, mais l'âme des modèles reste cachée devant lui. Le sentiment que le visage de ces femmes exprime n'est pas joyeux, elles ne sourient pas, elles protestent comme elles peuvent, le regard fixe un point lointain, pas de signe de coopération, uniquement le corps bouge et change de pose aux ordres de l'homme.

...les femmes du peuple de mon père, séquestrées dans l'atelier mercantile, déguisées suivant la volonté de l'œil du maître, son autorité coloniale, son pouvoir de propriétaire sur le corps des femmes, depuis les franges jusqu'aux broderies des ballerines... Que possède-t-il le photographe ? Le costume, les bijoux, le décor mauresque. L'âme non. Il paie la parure, la jeune beauté, pour combien de regards dans l'univers ?¹²

Le dévoilement du visage des Algériennes indique le franchissement d'une étape non sans conséquence. C'est ici qu'il faut noter qu'on ne retrouve pas d'image d'hommes algériens privés d'habits sur les cartes postales de cette époque-là. Cependant, le dévoilement des femmes correspond dans l'imaginaire collectif au dévoilement de tout un peuple. Le corps d'une femme symbolise le corps de la fille, de l'épouse et celui de la mère qui engendre la nouvelle génération et qu'il faut cacher devant le regard des étrangers. Les photographies violent cet aspect social et montrent avec brutalité des femmes au visage découvert. En plus, la carte postale est l'objet destiné à transmettre des messages courts et à les livrer dans le monde entier. Frantz Fanon traite cette question de dévoilement dans son livre, *L'An V de la révolution algérienne*. Il adopte une nouvelle approche de la problématique du viol symbolique. Il ne présente pas les Algériens en tant que personnes passives et/ou victimes. Il dit que toute nue vue (et aussi photographiée) par un Français exprime l'acceptation de l'Algérie de la légitimité de la colonisation. Si on mène à bout l'idée de cette acceptation, on trouve qu'il ne s'agit pas seulement d'accepter que les colons disposent des mêmes droits que les Algériens, y compris le droit sur les femmes. Les colons dévoilent le visage des femmes, les photographient en étant à moitié ou complètement nues, commettant un acte qui est défendu même aux Algériens.

Chaque voile rejeté découvre aux colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne mise à nu [...] Chaque nouvelle femme algérienne dévoilée annonce à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défense en voie de

dislocation, ouverte et défoncée. Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du haïk, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du colonisateur.¹³

L'image que l'Occident formait sur l'Orient continue aujourd'hui aussi à influencer les relations des deux mondes culturels. Le point problématique ne réside pas dans le fait de l'influence, mais dans sa nature. Les représentations d'aujourd'hui reconstituent continuellement l'imaginaire orientaliste du 19^e siècle, l'adaptant aux événements de nos jours, tout en maintenant ainsi le rapport de dominé-dominant de l'époque de la colonisation. Edward W. Saïd explique dans *L'Orientalisme* et aussi dans *Réflexions sur l'exil* que le caractère dominant de ces représentations vient de deux causes principales : de l'histoire des deux cultures et du travail systématique de l'orientalisme classique de l'Occident où les orientalistes, en observant et en décrivant les habitants de l'Orient, en créaient des sujets, contribuant à la domination des habitants de l'Orient, parce que sans connaître un peuple, sa domination n'est non plus possible.

C'est avoir autorité sur lui, et autorité ici signifie que « nous » « lui » refusons l'autonomie.¹⁴

Sebbar s'intéresse particulièrement aux relations interpersonnelles qui s'établissent entre les personnages de ces œuvres, dans notre cas, entre les femmes qui servent de modèles et le photographe et entre l'image, la société et les protagonistes. Celle-là se caractérise souvent par un certain manque de communication ou par la communication unilatérale. Le photographe et le modèle ne se parlent pas, ou l'un ne répond pas à l'autre.

Ils ne se parlent pas. Ils n'ont rien à se dire, d'ailleurs elles ne sourient pas, il l'exige ? elles sourient sous le masque, en silence.¹⁵

Le manque du sourire, un élément omniprésent dans la thématique de la scène de prise en photographie. On le retrouve dans *Shérazade* quand Julien, l'ami de la fille veut la prendre en photo ou au moment où Shérazade retrouve des images de Marc Garanger - photographe de l'armée française pendant la guerre d'Algérie - sur lesquelles les femmes ne sourient pas non plus. Elles regardent l'objectif, que Sebbar compare à un mitrailleur rétablissant le côté violent de la prise de photo, par un regard qui parle au spectateur sans mots, traversant espace et temps pour exprimer leur résistance vis-à-vis de cette pratique autoritaire de l'armée française qui a obligé tous les Algériens à se laisser prendre en photo afin de créer des papiers d'identité dans l'objectif de les mieux contrôler.

On voyait un visage de femme arabe ou berbère. Ça s'appelait *Femmes algériennes* 1960. Elle le feuilletait. Les visages des femmes dévoilées devant l'appareil photographique que manipulait le Français soldat-photographe, pour le recensement de plusieurs villages de l'intérieur, ces visages avaient la dureté et la violence de ceux qui subissent l'arbitraire sachant qu'ils trouveront en eux la force de la résistance. Ces Algériennes avaient toutes devant l'objectif-mitrailleur, le même regard, intense, farouche, d'une sauvagerie que l'image ne saurait qu'archiver, sans jamais la maîtriser ni la dominer. Ces femmes parlaient toutes la même langue, la langue de sa mère.¹⁶

Le narrateur omniscient décrit la scène, les images auxquelles les protagonistes se confrontent et la réaction de Shérazade. Les photographies n'ont pas moins de fonction qu'établir l'analogie entre elle, sa famille et les Algériens, le peuple auquel sa famille et elle appartiennent. Ces photos en noir et blanc suscitent le sentiment de nostalgie des souvenirs qui la lient aux traditions arabes. Comme dans *La chambre claire*, Barthes explique que le choix du noir et blanc exprime un sentiment de perte et de nostalgie et établit un lien entre le passé et le présent, rappelant au spectateur au facteur de ce que Barthes appelle « ça-a-été ». Dans *Mon cher fils*, le passé ressurgit aussi par le biais de la photographie, notamment par des cartes postales cachées dans le bureau du grand-père d'Alma, comme si elles étaient interdites

pour la jeune femme. La question se pose : pourquoi ces images lui étaient cachées ? Était-elle trop jeune pour comprendre en regardant ?

Encore des cartes postales dans les tiroirs.

Des femmes du Sud et des Plateaux, nomades, bédouines, Tunisie Algérie Maroc et des Juives qu'Alma découvre en habit de cérémonie plastrons brodés de fils d'or et soleil doré en bas des robes, elles sont belles. Alma regarde ces femmes, éblouie, comme devant le fantôme d'une aïeule photographiée en studio, avec la même curiosité... Son grand-père ne lui a jamais montré ces images, pourquoi ? Elles étaient interdites ? Si elle lit le texte au dos des cartes [...] elles étaient envoyées ainsi, sans enveloppe au destinataire sur l'autre rive [...] Un étrange fantôme de l'aïeule...¹⁷

Le narrateur décrit les cartes postales qui représentent des femmes maghrébines en habit de cérémonie traditionnel. L'une de ces images lui semble familière, elle croit y reconnaître leur servante âgée. Alma regarde les images, les tient entre ses mains et croit apercevoir le reflet flou de ses ancêtres comme une sorte de fantôme de l'aïeule, établissant de cette manière le lien entre elle-même et les femmes des photos, en s'imaginant à leur place, donc en s'identifiant à ces femmes. Ces images créent donc le lien entre des générations, entre passé et présent. Elles rendent familier le passé et forcent l'imagination : en regardant les personnages des cartes postales, Alma imagine les récits de la vie de ces femmes, rendant l'image plus personnelle.

Se confronter à l'image

Les musées du travail de Sebbar sont des femmes excentriques, des aventurières, de guerrières, des femmes que leur époque n'a pas acceptées de plein droit, qui ont lutté pour leur place dans la société. Il n'est pas étonnant que Sebbar mette en scène des femmes qui ont une ressemblance avec ces femmes historiques et mythiques : des fugues, des jeunes en marge, des soldats femmes, des prisonnières, des filles de joie, des mères et des grand-mères restant seules avec la famille.

Des femmes excentriques, en marge, rebelles, guerrières ou aventurières, en exil de leur sexe, de leur milieu social, de leur terre natale, de leur religion [...], de leur condition femme. Pendant longtemps, j'ai gardé une chemise en papier vert clair dans laquelle je rangeais à mesure des documents de toutes sortes : coupures de presse, photos, cartes postales, bibliographies multiples, notes de lecture [...] J'avais inscrit en titre : *Institutrices, guerrières, putains*.¹⁸

Les textes de Sebbar se centrent sur des thèmes liés à l'immigration et à la situation post-coloniale des immigrés et des Algériens restés en Algérie. Le choix de retravailler des représentations visuelles de l'ère coloniale par des jeunes de nos jours est consciencieux : il attire l'attention sur le fait, que les stéréotypes et les images que les enfants des immigrés et des jeunes Algériens rencontrent, véhiculent un imaginaire reposant sur des clichés dangereux. Ils le sont d'une part du point de vue identificatoire, d'autre part parce que les images qu'on leur propose remontent aux temps coloniaux, recréent la dichotomie du colon-colonisé. Ils font écho à la situation de marginalité de nombreux immigrés et de Beurs, une image à laquelle il est difficile de s'assimiler en tant que citoyen français.

Le roman *Shérazade* fournit des exemples par excellence à la rencontre de ces représentations : Shérazade se retrouve pratiquement guidée par des images – peintures et photographies. Le musée prend la fonction pour elle d'un lieu d'autoréflexion où elle peut être seule avec l'image de ses ancêtres, telle que les peintres orientalistes les avaient vues et les avaient voulu montrer, où passé et présent se confondent. Julien, l'ami de Shérazade, fou de l'orientalisme initie la fille à la peinture orientaliste du 19^e et du début du 20^e siècle. La première réaction de la fille devant les tableaux qui figurent des femmes de son peuple est la confusion et l'incompréhension : elle ne retrouve que la figure des odalisques, lascives, séduisantes, allongées, présentes sans être vraiment là avec un regard qui fixe un point

lointain. Shérazade ne réussit pas à s'identifier à ces modèles. En les regardant, elles la rendent obsédée de retourner aux musées, toujours à la recherche de ces femmes, membres du peuple d'origine de sa famille qu'elle a fuit et dont elle ne connaît pas l'histoire.

Julien proposa d'aller au Musée de Versailles pour l'immense tableau de la salle algérienne, *La Prise de Smala d'Abd el-Kader* par Horace Vernet [...] Shérazade répéta qu'elle voulait aller au Louvre pour les *Femmes d'Alger* [...]

- C'est toujours des femmes nues ? demanda Shérazade qui entendait *odalisque* pour la première fois.

- Elles sont plutôt dénudées [...] Elles sont toujours allongées, alanguies, le regard vague, presque endormies... Elles évoquent pour les peintres de l'Occident la nonchalance, la lascivité, la séduction perverse des femmes orientales.¹⁹

Le musée en tant que lieu intime et symbolique revient plusieurs fois au cours de la trilogie. A la fin du premier tome de la trilogie, elle s'y cache pour y passer une nuit entière. La nuit symbolise traditionnellement la solitude, le chaos et le retour à soi. Dans le cas de la jeune fille, ces heures passées au musée l'incitent à partir, à quitter Paris et à parcourir d'abord la France pour ensuite arriver au Moyen Orient et le découvrir toute seule, à sa guise. Avant de partir, elle s'apprête au magasin du musée et achète 10 cartes postales représentant *L'Odalisque à la culotte rouge* de Matisse pour s'en servir comme moyen de communication.

« C'est Matisse. » [...] Son cœur bat. Elle regarde à nouveau la liseuse, de près. Elle ne lui trouve rien de rare. Elle pense même que le dessin est un peu maladroit. Elle sent battre son cœur. Ça lui est arrivé pour les *Femmes d'Alger* [...] Elle ne comprend pas pourquoi ça l'émeut [...] Elle a écrit la description de l'odalisque sur son carnet [...] Sa décision est prise. Shérazade ira en Algérie.²⁰

Devant *L'Odalisque à la culotte rouge* de Matisse, Shérazade approuve les mêmes sentiments qu'elle a rencontrés quand elle avait vu les *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix : anxiété inexplicable, battement du cœur, obsession. Le tableau la touche tellement qu'elle se décide à partir en Algérie. Pour quelle raison cette peinture a un tel effet sur Shérazade ? Est-ce qu'elle part pour aller à la rencontre des femmes qui ont servi comme modèle aux peintres ? Cette supposition n'est pas tout à fait fondée, vu que Shérazade a des parents arabes et qu'elle a déjà passé un certain temps en Algérie, donc elle connaît certainement des femmes d'origine algérienne. Il s'agit plutôt de vouloir aller personnellement découvrir les lieux et les gens qui inspiraient ces peintres orientalistes pour se les approprier dans l'objectif de pouvoir les aménager à son goût.

C'est à cause d'elle que je m'en vais.²¹

On souligne que Shérazade achète la reproduction de la peinture de Matisse sous forme de cartes postales, support qui fait référence aux cartes postales orientalistes des *Femmes d'Afrique du Nord* ou à celle qu'Alma retrouve dans *Mon cher fils*. Dans le roman, c'est Shérazade qui se réapproprie ce support, y écrit ses propres messages en tant que femme d'origine arabe et donne des signes de vie par elles, tout en les recontextualisant.

Shérazade personnalise la figure de la fugue. Elle échappe au contrôle, traverse des frontières géographiques et d'âge, en parcourant des itinéraires symboliques : Paris, lieu cosmopolite où des nationalités se confondent, ensuite la France entière où elle suit l'itinéraire de la marche des Beurs (1983), puis ses horizons s'élargissent jusqu'au Moyen-Orient.

Dans le deuxième volet (*Les Carnets*), Sebbar met en lumière les aspects à la fois positifs et négatifs des conflits entre les deux mondes et les sites violents du métissage. Dans ce but, le protagoniste de Sebbar décide de voyager à travers la France. L'itinéraire qu'elle choisit est « l'itinéraire de la marche des Beurs qui avait eu lieu de Marseille à Paris par Lyon, Strasbourg, Lille. »²²

Le processus identificatoire avec les femmes vue sur les cartes postales s'interrompt brusquement chez Alma quand elle retrouve une carte postale orientaliste, datée probablement de la moitié du 20^e siècle et sur elle un message, écrit par Bébert, un colon français : « Pas moche en carte postale, mais au naturel tu te sauves. » ; l'image de l'aïeule imaginée dissipe immédiatement. Cette phrase renseigne le lecteur sur deux choses : le caractère illusionniste de la photo et la façon dont on traitait les femmes arabes, colonisées. Il est symboliquement très important que le message soit écrit sur l'image du corps de la femme. La politique de la domination est « parfaitement » véhiculée ici, où la femme est maniée en tant qu'objet d'un point de vue littéraire.

A l'image, une jeune mauresque allongée en odalisque sur le seuil de la chambre, coussins fleuris, regard sombre, elle fume, au-dessous de la jeune femme, Bébert a écrit « Pas moche en carte postale, mais au naturel tu te sauves. » Où est l'aïeule qu'elle a cru voir ?²³

Sebbar reprend cette carte postale dans ce récit et la situe dans une situation d'énonciation où Alma, en tant que jeune femme algérienne n'est plus privée de la parole. Elle tient l'image dans ses mains, regarde la femme avec qui elle serait censée s'identifier, y voir une représentante de son peuple. Le message déjoue ce processus d'identification. Comment se voir dans une image méprisée, dont l'expéditeur se moque d'un ton sinistre ? Comment se retrouver dans un discours colonialiste, machiste et misogyne ? La question d'Alma exprime le choc subi par elle.

En plus, cette citation est exemplaire dans la mesure où elle offre la description de la même image par plusieurs personnages (Alma, la narratrice, Bébert). Alma regarde la femme photographiée que les mots de Bébert cachent en partie. Alma y voit une aïeule. Pour Bébert, il s'agit d'une femme algérienne photographiée en pose sensuelle, cependant il reconnaît que l'image orientaliste de cette femme n'est pas la même qu'il a pu voir dans la vie. Puis, la femme en vrai, la servante âgée échappe au final à ces descriptions et surgit dans l'histoire en tant que personnage proche à Alma.

Il n'est pas négligeable que ces photographies ont été prises en Algérie, pays musulman, où des interdictions religieuses concernant la représentation humaine et animalière et des croyances diverses liées aux dangers de l'image existaient à cette époque-là. Dans ce contexte, l'image signifie tout ce qui est dangereux, illicite et interdit, aussi bien aux femmes qu'aux hommes, où tout essai de l'Occident de prendre l'image heurte et viole symboliquement ce qui est le plus intime d'une personne, sa croyance, sa religion et la possibilité d'avoir l'autorité sur son reflet.

Chez Sebbar, on retrouve à plusieurs moments l'allusion à la façon dont les femmes essaient de se protéger contre l'œil mécanique de l'appareil photo (*Shérazade, La photo d'identité* ou *Femmes d'Afrique du Nord*). Elles portent des talismans divers contre l'œil scrutant, pour rendre inaccessible l'âme au photographe.

Elles s'exposent sur la scène de l'atelier mais des talismans les protègent : la main de Fatma [...], les sequins et les soltani en or, es plumes d'autruche [...]²⁴

Ces pratiques font partie de la performance adoptée lors de la prise de photo. Ces femmes expriment de cette manière-là leur résistance devant le photographe français. On sait que toutes photos portent les marques d'une société et celles des rôles genrés. Judith Butler, dans *Trouble dans le genre* compare la photographie au théâtre. Elle explique que l'identité se forme à partir de la répétition performative des pratiques que la société nous impose et que chacun choisit d'insérer dans ce qu'il appelle « moi ». On agit pendant toute son existence selon des règles communes de la société dans laquelle on vit. On constitue notre identité par la répétition des ces règles, tout en se les appropriant. Ces pratiques sont sans exception genrées et du fait, perceptibles dans les représentations.

La performativité est une assignation normative, comme on le voit avec l'insulte et l'injure. C'est ainsi que nous sommes constitués en tant que sujets : le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre.²⁵

C'est notamment par le jeu de pose et de mimique que le modèle participe activement à la construction d'une image. La pose frontale, pose typique des cartes postales et des peintures orientalistes est particulièrement apte à toucher le spectateur. Barthes explique que dans cette pose le modèle regarde droit le spectateur, établissant une relation directe avec lui.

Barthes pays special attention to the act of posing, through which the photographed subject becomes an active participant in the creation of his or her image.²⁶

Susan Sontag, quant à elle, évoque aussi l'importance de cette pose. Selon elle, ce type de pose se connote aux attributs de « solennité », de « franchise » et de « s'autorévélation »²⁷ ce qui apporte la révélation d'une partie de l'essence du modèle photographié. Si des gens dont on n'aurait pas attendu qu'ils se livrent à l'appareil se montrent en pose frontale, la photo devient plus saisissante.

Ces sont des photos qui inspirent Sebbar à écrire des histoires qu'elle peuple de femmes qui étaient soit les modèles des images ou des jeunes femmes qui viennent du même pays, du même peuple et qui se trouvent face à face à ses représentations, mais dans lesquelles elles ne se voient plus. Cela témoigne du fait que l'époque coloniale est dépassée, les idéologies et la vision que l'Occident a fait de l'Orient, pour utiliser les mêmes termes que la colonisation a établis, ne tiennent plus leur place.

Sebbar propose une image différente et diversifiée de ce que les photographies et des peintures présentent en tant que figure de l'Autre qui occupe une place de plus en plus importante suite aux immigrations et des mobilités qui caractérisent nos jours. Luce Irigaray en parle dans *Entre Orient et Occident* où elle souligne que la vraie problématique avec cette notion de l'Autre en Occident vient du fait que l'Occident le traite en tant qu'objet d'étude lointain et non pas comme une personne individuelle. Cet aspect produit à son tour des conséquences malheureuses pour ceux à qui la société majoritaire colle cette étiquette (les immigrés et les Beurs dans notre cas), ce qui n'aide forcément pas leur intégration.

Ainsi, jamais sans doute une époque n'a autant parlé de l'autre que la nôtre, mondialisation et immigrations obligent. Mais trop souvent, cet autre est ramené à un objet d'étude, à un enjeu de stratégies socio-politiques diverses visant de quelque façon à l'intégrer à nous, à notre monde. Nous évitons ainsi le problème de la rencontre avec l'étranger, avec l'autre. »²⁸

Par ces histoires, Sebbar propose une relecture des photographies et des peintures faites pendant la colonisation. En créant des personnes autonomes, souvent en mouvement entre deux mondes et entre deux âges, elle crée un monde où les personnages féminins ne sont plus séquestrés, prennent la parole et luttent pour leur égalité. Sebbar propose des histoires individuelles, intimes et saisissantes pour témoigner différemment d'une époque passée sous silence. Dans ses œuvres, elle cherche à donner une nouvelle mythologie et à déconstruire l'imaginaire orientaliste sans recréer des clichés usés. Ses histoires transmettent le message selon lequel les photographies ont une place dans notre monde, mais il faut repenser leur utilisation et leur aspect éthique. En plus, depuis la guerre d'Algérie et la fin de l'ère des colonisations, la société française s'est vue largement modifiée. Les textes de Sebbar attirent l'attention sur le fait que les enfants des immigrés ne sont plus des immigrés et qu'ils disposent d'une voix pour contredire aux stéréotypes qui s'avèrent être dangereux pour l'identification des jeunes. Dangereux parce que les images qu'on leur propose remontent aux temps coloniaux, recréent la dichotomie du colon-colonisé, faisant écho à la situation de marginalité de nombreux immigrés et Beurs.

Notes

- [1] Beur : Le terme Beur a été créé à partir du mot arabe, en le renversant selon les règles du verlan (arabe: a-ra-beu qui donne beu-ra-a, puis par contraction le mot « beur » s'est répandu). Il désigne les enfants de la deuxième et de la troisième génération d'immigrés d'Afrique du Nord. Ce mot est reconnu officiellement depuis 1980, quand "le Robert" a accepté de le mettre dans son dictionnaire. Il s'agit d'un terme familier, utilisé surtout dans les années 1980 et 1990.
- [2] Huston, N. & Sebbar, L., *Lettres parisiennes, parisiennes – histoires d'exil* -, J'ai lu, Berlin, 1986, p.16
- [3] Ibid., p.203 - 204
- [4] Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, J.-M., *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006, p.29
- [5] *Les femmes du peuple de mon père*, p.13, in Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006
- [6] Ibid., p.9
- [7] Ibid., p.10
- [8] Ibid., p.11
- [9] Sontag, S., *Sur la photographie*. Christian Bourgois Editeur, Paris, 2008, p.27
- [10] Ibid., p.28
- [11] Sebbar, L., *Mon cher fils*, Elyzad, Tunis, 2009, p.104
- [12] *Les femmes du peuple de mon père*, p.11, in Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006
- [13] Fanon, F., *L'An V de la révolution algérienne*, Maspero, Paris, 1960, p.20 in Achour, C., *Portraits de femmes d'un pays en guerre*, L'Esprit Créateur, Vol.41, N°4, pp.1
- [14] Saïd, E.W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Le Seuil, Paris, 2005, p. 47
- [15] *Les femmes du peuple de mon père*, p.12, in Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006
- [16] Sebbar, L., *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Stock, 1982, p.220
- [17] Sebbar, L., *Mon cher fils*, Elyzad, Tunis, 2009, p.102-103
- [18] Huston, N. & Sebbar, L., *Lettres parisiennes, parisiennes – histoires d'exil* -, J'ai lu, Berlin, 1986, p.63
- [19] Sebbar, L., *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Stock, 1982, p.188 - 190
- [20] Ibid., p.244-245
- [21] Ibid., p.252
- [22] Soheila Kian, *Ecritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, L'Harmattan, Paris, 2009, p.91
- [23] Ibid., p.102-103
- [24] *Les femmes du peuple de mon père*, p.12, in Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006
- [25] Butler, J., *Trouble dans le genre*, La découverte, Paris, 2005, p.15
- [26] Eileraas, K., *Between Image and Identity*, Lexington Books, Plymouth, 2007, p.19
- [27] Sontag, S., *Sur la photographie*. Christian Bourgois Editeur, Paris, 2008, p.55
- [28] Irigaray, L., *Entre Orient et Occident*, Grasset, Paris, 1999, p.163-164

Bibliographie

- Butler, J. *Trouble dans le genre*, La découverte, Paris, 2005
- Fanon, F., *L'An V de la révolution algérienne*, Maspero, Paris, 1960, p.20 in Achour, C., *Portraits de femmes d'un pays en guerre*, L'Esprit Créateur, Vol.41, N°4
- Huston, N., et Sebbar, L. *Lettres parisiennes – histoires d'exil* -, éd. J'ai lu, Berlin, 1986
- Irigaray, L., *Entre Orient et Occident*, Grasset, Paris, 1999
- Kian, S., *Ecritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, L'Harmattan, Paris, 2009,
- Saïd, E.W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 2005
- Sebbar, L., *Mon cher fils*, Elyzad, Tunis, 2009
- Sebbar, L., Teraud, C. et Belorgey, J.-M., *Femmes d'Afrique du Nord*, Bleu Autour, Clamecy, 2006
- Sebbar, L., *Sherazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Stock, Paris, 1982
- Sontag, S., *Sur la photographie*. Christian Bourgois Editeur, Paris, 2008