..

UNIVERSITE GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT DE LA LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

UN RECUEIL DE RECITS D'ENFANCE ENTRE AUTOBIOGRAPHIE ET AUTOFICTION

THESE DE MASTER RECHERCHE

BETÜL BOSTAN EREZ

Directeur de Recherche : Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZKAN

Août 2024

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord le directeur de mes recherches, Dr. Ahmet Özkan, à l'Université Galatasaray, qui m'a guidée dans mon travail et m'a encouragée à progresser par sa gentillesse et sa disponibilité tout au long de cette recherche.

Je voudrais particulièrement remercier mes parents, ma sœur, mon frère et mon mari, qui m'ont soutenue par leur présence au cours de cette période.

Enfin, je tiens à exprimer ma gratitude à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Je dédie ce travail à tous les enfants victimes de la guerre.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS……..……...……..ii

TABLE DES MATIERES ……...……..……iii

RESUME……..…….....…v

ABSTRACT……...……..viii

ÖZET…….....….. xi

INTRODUCTION…….....1

1. PREMIÈRE PARTIE : Récit d'enfance ……..6

1.2. Définition du récit d'enfance ……..……...7

1.2.1. Evolution historique du récit d'enfance ……..……14

1.3. Littérature maghrébine et récit d'enfance ……...…...……...21

1.3.1. Algérie ……...…...…...25

1.3.2. Tunisie ……..……...……...…29

1.3.3. Maroc ……...……..…….……30

2. DEUXIÈME PARTIE : Récit autobiographique……...33

2.1. Evolution du récit autobiographique ……34

2.2. Pacte autobiographique et théorie de Philippe Lejeune ……..…37

2.3. Autofiction selon la théorie de Serge Doubrovksy …….……...…41

2.4. Le lien invisible entre l'autobiographie et l'autofiction ……..….47

2.4.1. Le rapport au récit d'enfance …….……..49

2.4.2. Les traces d'autobiographie et d'autofiction dans le récit d'enfance …….……51

3. TROISIÈME PARTIE : Analyse des récits d'enfance ……..55

3.1. Un panorama d'une enfance outremer…….….56

3.2. Le silence du père perdu dans « C'est quoi un Arabe » de Maïssa Bey …….…….….57

3.2.1. La perte ……...……..64

3.2.2. L'absence et le silence …… …….….66

3.3. La quête du savoir dans « La robe blanche à petits pois » de Hélé Béji……..……....68

3.3.1. Le rêve ……..……72

3.3.2. Le bien et le mal ……74

3.4. Recours à la solitude dans « Le jour où le nain cessa de parler » de Fouad Laroui ……..…….……..…..76

3.4.1. La solitude cachée sous l'humour …….……...80

3.4.2. L'enfant narrateur …….……82

3.5. « La Moustiquaire » de Leïla Sebbar comme une frontière floue ……84

3.5.1. L'Altérité ……..……87

3.5.2. L'imagination ……..……..90

3.5.3. La répétition et le jeu ……..……..93

3.6. Un site de fouilles dans « Le Petit Casino » de Colette Fellous ……..…95

3.6.1. La danse, la langue et la liberté ……..…….……..96

3.6.2. La quête identitaire ……..…….…….....99

CONCLUSION ……..……101

BIBLIOGRAPHIE ……..……104

CURRICULUM VITAE ……....108

RESUME

L'objectif du présent mémoire est au préalable de comprendre le rôle de la fiction dans les souvenirs d'enfance racontés par les écrivains issus de la littérature maghrébine francophone et de démontrer les notions qui font s'approcher l'écriture d'enfance de l'autobiographie à l'autofiction dans le contexte colonial et postcolonial. Pour ce faire, on observe l'importance de l'interpellation du sens du récit d'enfance, de son évolution historique et de l'hybridité littéraire dont les traces sont inéluctablement visibles et les critères de l'autobiographie et l'autofiction qui nous aide à comprendre les frontières entre les genres voisins. Il est également essentiel pour nous de comprendre l'enfance et ses modèles dans la littérature ; un être « qui ne parle pas » commence à s'extérioriser par l'écriture et nous dévoile le non-dessiné du portrait du colonisé et colonisateur. Ce qui nous intéresse tout d'abord, c'est la compréhension des écrivains engagés pour la réalisation d'une œuvre collective, comme un héritage culturel partagé à découvrir.

Dans cette perspective, on s'est servis de deux œuvres intitulées *Une enfance outremer* et *Une enfance d'ailleurs :* Trente-trois textes en tout inédits recueillis par Leïla Sebbar et Nancy Huston et élaborés par Hélé Béji, Maïssa Bey, Roland Brival, Guy Cabort-Masson, Aziz Chouaki, Emmanuel Dongala, Kossi Efoui, Patrick Erouart-Siad, Marie-Thérèse Humbert, Yannick Lahens, Fouad Laroui, Gisèle Pineau, Raharimanana, Leïla Sebbar, Véronique Tadjo, Abdourahman A. Waberi, Adam Biro, Colette Fellous, Nancy Huston, Paula Jacques, Rauda Jamais, Luba Jurgenson, Mohamed Kacimi-el-Hassani, Vénus Khoury-Ghata, Henri Lopes, Maria Mailat, Eduardo Manet, Daniel Maximin, Abdelwahab Meddeb, Rachel Mizrahi, Tierno Monenembo et Morgan Sportès.

Trente-deux auteurs francophones ont but de raconter leur vie en se remémorant de leur paysage d'enfance. De différentes personnes, familles, cultures et lieux dérivent un seul pays : l'enfance. On s'interroge sur ce lieu commun dans lequel les écrivains sont avides de découvrir leur passé en s'engageant avec l'Autre et en créant une seule œuvre collective. Pour mener ce travail et donc comprendre les raisons principales des auteurs, on a décidé de choisir cinq récits d'enfance dont la narration se déroule dans le Maghreb coloniale et postcoloniale, des années 1940 aux années 1980. Le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Les pays dont la langue maternelle accompagne de la voix d'une autre langue et où les enfants subissent d'une époque remplie de nombreuses guerres bouleversant leurs univers et leur font questionner sur les comportements étranges des adultes. Ces enfants qui ont souffert des conséquences d'une époque suivie des guerres coloniales et civiles seront écrivains et raconteront leurs histoires. Ce travail met en avance également la mémoire collective que les écrivains du corpus se mettent d'accord afin de rappeler les souvenirs d'enfance. Un engagement collectif qui s'interroge le passé dans le présent est premièrement crucial pour pouvoir appréhender la motivation de ces écrivains. On a donc tenté de comprendre leur cheminement par fragments d'enfance. Le premier temps au monde, la naissance d'un commun mortel dont les petits yeux s'ouvrent à l'univers des adultes et rencontrent l'Autre devrait avoir un sens plus crucial de ce qu'on pensait. C'est la raison pour laquelle on attribue dans notre travail une importance primordial à comprendre le récit d'enfance et le portrait de l'enfant dans la littérature. Leïla Sebbar, étant la propriétaire de l'idée de cette œuvre collective et produisant plein de récits d'enfance, occupe également une place importante dans notre recherche concernant ce genre littéraire.

Ce récit littéraire nous semble intéressant en ce qui concerne son univers recto-verso étant une source d'hybridité littéraire. Dans un récit où la voix d'un enfant et d'un adulte se côtoient, il est évident qu'une duplicité de l'énonciation se produira. En sus, on observe certainement un contraste entre ces deux voix différentes : celle de l'enfant et l'adulte. Etant le symbole de candeur et d'ignorance, l'enfant nous montre une image naïve du monde alors que l'adulte nous inonde dans ses insinuations, ses ironies et ses révoltes qui pourraient être considérées comme des notions qui les font s'éloigner de l'autobiographie. C'est pour cette raison qu'on a tenté de démontrer comment on pourrait positionner le récit d'enfance entre le réel et le fictif, et comment les écrivains du corpus servent de la fiction pour raconter les premiers fragments de leur enfance qu'on termine en considérant universel en fin de ce travail. On découvre avec ces écrivains que l'enfance est un espace commun comme un site de fouilles où il faut creuser les mots cachés du passé et les rendre visibles par l'écriture et la littérature.

Notre étude intitulée « Un recueil de récits d'enfance entre autobiographie et autofiction » est composée de trois parties. Dans la première partie, cette recherche souhaite prêter une attention particulière au récit d'enfance et son évolution historique. Ensuite, on tente dans la même partie de comprendre le contexte socio-historique de la période coloniale et postcoloniale en divisant la littérature maghrébine en trois parties par pays. Dans la deuxième partie où on se penche sur les éléments autobiographiques et autofictionnels pour analyser les récits sélectionnés au sein du pacte autobiographiques de Philippe Lejeune et de l'autofiction de Serge Doubrovksy. On appuie donc sur ces deux théories pour mieux appréhender la frontière entre l'autofiction et l'autobiographie.

On voudrait également partir de l'idée de Philippe Lejeune qu'il évoque dans son article intitulée « Vallès et la voix narrative » en ce qui concerne les récits d'enfance : *« Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il faut abandonner le pacte autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction. »*[1] C'est la raison pour laquelle on a tenté de rassembler ses critères à la lumière de l'idée ventriloque afin de démontrer comment les récits d'enfance s'éloignent de la notion d'autobiographie et rapprochent de l'autofiction. C'est-à-dire que l'auteur joue le rôle d'un ventriloque lorsqu'il écrit un récit d'enfance. Il mime la voix de l'enfance et cache sa voix dans le ventre. On voit une marionnette qui parle dans la main d'une adulte. Cette idée nous a paru très intéressant, car ce jeu d'illusion rassemble beaucoup au récit d'enfance. C'est pourquoi dans le même chapitre, on met également l'accent sur le rapport au récit d'enfance, les traces autobiographiques et autofictionnels, puis on présente les cinq récits d'enfance qu'on a sélectionnés pour ce travail : Dans l'œuvre *Une enfance outre-mer*, Hélé Béji, « La robe blanche à petits pois », Maïssa Bey, « C'est quoi un Arabe ? », Fouad Laroui, « Le jour où le nain cessa de parler », et deuxième œuvre *Une enfance d'ailleurs*, Colette Fellous, « Le petit casino » et Leïla Sebbar, « La moustiquaire ».

Dans la troisième et dernière partie, on analyse ces récits dans les œuvres citées en nous concentrons sur les éléments essentiels de l'autobiographie entre lesquelles on privilégie les parties contenant des ruptures chronologiques, des changements de voix

[1] Philippe Lejeune, « Vallès et la voix narrative », Littérature, n°23, 1976, Paroles du désir, p. 3.

narratives, des choix de personnage grammaticales et des contraintes de mémoire pour pouvoir mieux comprendre la notion d'autofiction. Dans les récits d'enfance du corpus, on a observé que les écrivains ont tendance à raconter des fragments d'enfance au lieu de l'histoire d'une vie tout entière. Ce sont surtout des moments marquant à l'auteur : un trauma par la mort des parents, un harcèlement, une discrimination, une distinction culturelle, sexuelle et langagière, un questionnement sur le bien et le mal dans l'atmosphère coloniale, les refuges à l'écriture, à la danse, au rêve, l'attachement surtout au père, l'absence de la mère, les frontières, les ennemies, l'altérité et l'alinéation. On a eu la possibilité d'observer les conséquences de ces événements sur les enfants grâce à ces récits racontés. On a également compris que la double voix de l'auteure, parfois visible mais souvent cachée, est l'un des points essentiels du récit d'enfance qui met en danger les critères de l'autobiographie. En sus, le changement des personnages grammaticales de « je » à « il » ou à « elle » est aussi souvent fréquenté dans les mêmes récits et les a rendus ambigus. On a constaté que les écrivains avaient parfois du mal à se souvenir à cause de l'écart temporel, et c'est ce qui fait récit un lieu d'imagination et d'invention.

En tirant des conclusions de ces analyses, on a cherché des réponses aux questions suivantes : « Le récit d'enfance peut-il être considéré autobiographique ? Dans le cas d'un souvenir d'enfance, comment nous passons de l'autobiographie à l'autofiction ? Quels sont les limites de l'autobiographie ? » Et on s'est demandé pourquoi ces auteurs se sont engagés à écrire une œuvre collective et comment ils ont construit à la fois une histoire vécue et fictionnelle à partir de leurs mémoires enfantines et crée un passage entre l'autobiographie et l'autofiction. On a terminé en découvrant que, Leïla Sebbar a eu l'idée de recueillir les récits d'enfance racontés des différents coins du monde, dans le but de rassembler les enfants qui vivent séparés mais partagent les mêmes soucis. L'enfance est un lieu fragile, sensée où les premiers soucis, peurs, amours, cries, refuges s'entremêlent et devient une pelote difficile à dérouler. Un espace où la fuite d'incertitude s'émerge dès qu'on le touche, mais par-dessus de tout, un travail d'archéologue que les écrivains mènent malgré l'écart temporelle et géographique et se retrouvent leur enfance dans une nudité ou silence.

Mots-clés : Autobiographie, Autofiction, Récit d'enfance, Fiction, Mémoire collective, Littératures francophones, Littérature maghrébine, Contexte colonial, Imaginaire, Fantasme, l'Altérité, Oubli, Souvenir, Réel, Fictif, Mécanisme de défense, Psychanalyse.

ABSTRACT

The aim of this thesis is primarily to understand the role of fiction in childhood memories recounted by writers from Maghrebian Francophone literature and to demonstrate the concepts that bring childhood writing closer to both autobiography and autofiction in the colonial and postcolonial context. To do this, we examine the importance of questioning the meaning of childhood narratives, their historical evolution, and the literary hybridity whose traces are inevitably visible, as well as the criteria of autobiography and autofiction that help us understand the boundaries between these neighboring genres. It is also essential for us to comprehend childhood and its representations in literature; a being "who does not speak" begins to externalize through writing and reveals the unseen aspects of the portrait of both the colonized and the colonizer. What interests us first and foremost is understanding the writers committed to creating a collective work, seen as a shared cultural heritage to be uncovered.

From this perspective, we have used two works entitled Une enfance outremer and Une enfance d'ailleurs: Thirty-three unpublished texts in total, collected by Leïla Sebbar and Nancy Huston, and written by Hélé Béji, Maïssa Bey, Roland Brival, Guy Cabort-Masson, Aziz Chouaki, Emmanuel Dongala, Kossi Efoui, Patrick Erouart-Siad, Marie-Thérèse Humbert, Yannick Lahens, Fouad Laroui, Gisèle Pineau, Raharimanana, Leïla Sebbar, Véronique Tadjo, Abdourahman A. Waberi, Adam Biro, Colette Fellous, Nancy Huston, Paula Jacques, Rauda Jamis, Luba Jurgenson, Mohamed Kacimi-el-Hassani, Vénus Khoury-Ghata, Henri Lopes, Maria Mailat, Eduardo Manet, Daniel Maximin, Abdelwahab Meddeb, Rachel Mizrahi, Tierno Monenembo, and Morgan Sportès.

Thirty-two Francophone authors aim to recount their lives by recalling their childhood landscapes. From different people, families, cultures, and places derives a single country: childhood. We question this common place where writers are eager to rediscover their past by engaging with the Other and creating a single collective work. To carry out this work and thus understand the main reasons of the authors, we decided to choose five childhood stories whose narration takes place in colonial and postcolonial Maghreb, from the 1940s to the 1980s. Morocco, Algeria, and Tunisia—the countries where the mother tongue is accompanied by the voice of another language and where children suffer from an era filled with numerous wars that disrupt their worlds and make them question the strange behavior of adults. These children, who have suffered the consequences of an era followed by colonial and civil wars, will become writers and tell their stories. This work also highlights the collective memory that the writers of the corpus agree upon in order to recall childhood memories. A collective commitment that questions the past in the present is crucial to understanding the motivation of these writers. We have therefore tried to understand their journey through fragments of childhood. The first moment in the world, the birth of an ordinary mortal whose small eyes open to the adult universe and meet the Other, should have a more crucial meaning than we thought. This is why we attribute in our work a primary importance to understanding the childhood narrative and the portrayal of the child in literature. Leïla Sebbar, being the originator of this idea of collective memory and producing many childhood stories, also occupies an important place in our research concerning this literary genre.

This literary narrative seems interesting to us regarding its back-and-forth universe, being a source of literary hybridity. In a narrative where the voice of a child and an adult coexist, it is evident that a duplication of enunciation will occur. Moreover, we certainly observe a contrast between these two different voices: that of the child and the adult. Being the symbol of innocence and ignorance, the child shows us a naive image of the world, while the adult immerses us in their insinuations, ironies, and revolts, which could be considered as notions that distance them from autobiography. This is why we have tried to demonstrate how we could position the childhood narrative between the real and the fictional, and how the writers of the corpus use fiction to tell the first fragments of their childhood, which we conclude by considering universal at the end of this work. We discover with these writers that childhood is a common space, like an excavation site where hidden words of the past must be unearthed and made visible through writing and literature.

Our study, entitled "A Collection of Childhood Narratives between Autobiography and Autofiction," is composed of three parts. In the first part, this research seeks to pay particular attention to the childhood narrative and its historical evolution. Then, in the same part, we attempt to understand the socio-historical context of the colonial and postcolonial period by dividing Maghreb literature into three parts by country. In the second part, we focus on autobiographical and auto fictional *elements to analyze the selected narratives within the framework of Philippe Lejeune's autobiographical pact and Serge Doubrovsky's autofiction. We thus rely on these two theories to better understand the boundary between autofiction and autobiography.

We would also like to start with Philippe Lejeune's idea that he mentions in his article entitled "Vallès et la voix narrative" concerning childhood narratives: *"In the classic autobiographical narrative, it is the voice of the adult narrator that dominates and organizes the text: if he stages the child's perspective, one must abandon the code of autobiographical (natural) plausibility and enter the space of fiction."* This is why we have tried to gather his criteria considering the ventriloquist idea to demonstrate how childhood narratives move away from the notion of autobiography and approach autofiction. That is, the author plays the role of a ventriloquist when writing a childhood narrative. He mimics the voice of childhood and hides his voice in the belly. We see a puppet speaking in the hand of an adult. This idea seemed very interesting to us because this illusion game closely resembles the childhood narrative. That is why in the same chapter, we also focus on the relationship to the childhood narrative, the autobiographical and autofictional traces, then present the five childhood narratives we selected for this work: In the work Une enfance outremer, Hélé Béji, "La robe blanche à petits pois," Maïssa Bey, "C'est quoi un Arabe ?", Fouad Laroui, "Le jour où le nain cessa de parler," and the second work Une enfance d'ailleurs, Colette Fellous, "Le petit casino" and Leïla Sebbar, "La moustiquaire."

In the third and final part, we analyze these narratives in the cited works by focusing on the essential elements of autobiography, among which we prioritize parts containing chronological breaks, changes in narrative voice, grammatical character choices, and memory constraints to better understand the notion of autofiction. In the childhood narratives of the corpus, we observed that writers tend to tell childhood fragments rather than the story of an entire life. These are mostly moments that marked the author: a trauma from the death of parents, harassment, discrimination, cultural,

sexual, and linguistic distinctions, questioning good and evil in the colonial atmosphere, refuges in writing, dance, dreams, attachment especially to the father, the absence of the mother, borders, enemies, otherness, and alienation. We had the opportunity to observe the consequences of these events on the children thanks to these recounted narratives. We also understood that the double voice of the author, sometimes visible but often hidden, is one of the essential points of the childhood narrative that endangers the criteria of autobiography. Moreover, the change of grammatical characters from "I" to "she" is also frequently encountered in the same narratives and has made the narrative ambiguous. We found that the writers sometimes had difficulty remembering due to the time gap, which makes the narrative a place of imagination and invention.

Drawing conclusions from these analyses, we sought answers to the following questions: "Can the childhood narrative be considered autobiographical? In the case of a childhood memory, how do we move from autobiography to autofiction? What are the limits of autobiography?" And we wondered why these authors committed to writing a collective work and how they constructed both a lived and fictional story from their childhood memories and created a passage between autobiography and autofiction. We concluded by discovering that Leïla Sebbar had the idea of collecting childhood narratives recounted from different corners of the world, with the aim of bringing together children who live separately but share the same concerns. Childhood is a fragile, sensitive, and fine place where the first worries, fears, loves, cries, refuges intertwine and become a ball of yarn difficult to unravel. A space where the uncertainty of flight emerges as soon as it is touched, but above all, an archaeological work that writers carry out despite the temporal and geographical gap and find their childhood, especially in a state of nudity or silence.

Keywords: Autobiography, Autofiction, Childhood narrative, Fiction, Collective memory, Francophone literatures, Maghrebi literature, colonial context, Imagination, Fantasy, Otherness, Forgetting, Memory, Real, Fictional, Defense mechanism, Psychoanalysis.

ÖZET

Bu tezin amacı, öncelikle, Mağrib kökenli Frankofon edebiyatı yazarları tarafından anlatılan çocukluk anılarında kurgunun rolünü anlamak ve çocukluk anlatısının sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası bağlamında, öz yaşam öyküsü ve öz kurmaca ile nasıl yakınlaştığını göstermektir. Bunu yapabilmek için, çocukluk anlatılarını, tarihsel evrimlerini ve izleri kaçınılmaz şekilde görülebilen edebi melezliği inceledik. Aynı zamanda, öz yaşam öyküsü ve öz kurmacanın kriterleri, bu komşu türler arasındaki sınırları anlamamıza yardımcı oldu. Çalışmamız için, edebiyatta çocukluk olgusunu ve temsillerini kavramak da oldukça önemlidir; "konuşmayan" bir varlık, yazı aracılığıyla kendini ifade etmeye başlar ve hem sömürgecinin hem de sömürgeleştirilenin portresinin görünmeyen yönlerini ortaya çıkarır. Bizim için öncelikle önemli olan, kolektif bir eser yaratmaya kendini adamış yazarları anlamaktır; çalışmamızda bu, keşfedilecek ortak bir kültürel miras olarak görülmektedir.

Böylece, Leïla Sebbar ve Nancy Huston tarafından derlenen ve Hélé Béji, Maïssa Bey, Roland Brival, Guy Cabort-Masson, Aziz Chouaki, Emmanuel Dongala, Kossi Efoui, Patrick Erouart-Siad, Marie-Thérèse Humbert, Yannick Lahens, Fouad Laroui, Gisèle Pineau, Raharimanana, Leïla Sebbar, Véronique Tadjo, Abdourahman A. Waberi, Adam Biro, Colette Fellous, Nancy Huston, Paula Jacques, Rauda Jamis, Luba Jurgenson, Mohamed Kacimi-el-Hassani, Vénus Khoury-Ghata, Henri Lopes, Maria Mailat, Eduardo Manet, Daniel Maximin, Abdelwahab Meddeb, Rachel Mizrahi, Tierno Monenembo ve Morgan Sportès tarafından yazılan toplam otuz üç yeni metinden oluşan iki eseri inceledik: Une enfance outremer ve Une enfance d'ailleurs.

Otuz iki Frankofon yazar, çocukluk manzaralarını hatırlamaya çalışarak hayatlarını anlatmayı amaçlamaktadır. Bu kitaplarda farklı insanlar, aileler, kültürler ve yerlerden tek bir ülke doğar: çocukluk. Yazarların, geçmişlerini yeniden keşfetmeye istekli oldukları bu ortak mekanı ve bir kolektif eser yaratmak amacıyla Öteki ile nasıl bir bağ kurduklarını sorguluyoruz. Bu çalışmayı yürütmek ve yazarların temel motivasyonlarını anlamak için, 1940'lardan 1980'lere kadar sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası Mağrip'te anlatılan beş çocukluk hikayesi seçtik. Fas, Cezayir ve Tunus, anadilin başka bir dilin sesiyle birlikte olduğu ve çocukların dünyalarını altüst eden sayısız savaştan etkilendikleri ülkeler. Bu çocuklar, sömürgecilik ve iç savaşlardan etkilenen çocuklar, büyüdüklerinde yazar olacak ve hikayelerini anlatacaklar. Bu çalışma ayrıca, çocukluk anılarını hatırlamak için yazarların üzerinde anlaştıkları kolektif eseri de ön plana çıkarmaktadır. Geçmişi şimdide sorgulayan kolektif bir bağlılık, bu yazarların motivasyonlarını anlamak için çok önemlidir. Bu yüzden, çocukluk fragmanlarını inceleyerek onların yolculuğunu anlamaya çalıştık. Dünyadaki ilk an, sıradan bir ölümlünün doğumu, küçük gözlerin yetişkin evrenine açıldığı ve Öteki ile karşılaştığı an, düşündüğümüzden daha önemli bir anlam taşıyor olabilir. Bu yüzden, çalışmamızda çocukluk anlatısını ve edebiyatta çocuğun temsilini anlamaya önem veriyoruz. Kolektif hafıza fikrinin öncüsü olan ve birçok çocukluk hikayesi üreten Leïla Sebbar, bu edebi türle ilgili araştırmamızda da önemli bir yere sahiptir.

Bu edebi anlatı, melezliğin bir kaynağı olarak bize oldukça ilginç gelmektedir. Bir çocuğun ve bir yetişkinin sesi aynı anlatıda bir araya geldiğinde, anlatımda bir

ikiliğin ortaya çıkacağı açıktır. Ayrıca, bu iki farklı ses arasında kesinlikle bir zıtlık gözlemleriz: çocuk ve yetişkinin sesi. Masumiyetin ve bilgisizliğin sembolü olan çocuk, bize dünyanın saf bir imajını gösterirken, yetişkin ise ima, ironi ve isyanlarıyla bizi içine çeker; bu da onları otobiyografiden uzaklaştıran kavramlar olarak görülebilir. Bu yüzden, çocukluk anlatısını gerçek ile kurgu arasında nasıl konumlandırabileceğimizi ve yazarların çocukluklarının ilk adımlarını anlatmak için kurguyu nasıl kullandıklarını gösterdik ve bu çalışmanın sonunda çocukluğun evrenselliği sonucuna ulaştık. Bu yazarlarla birlikte çocukluğun, geçmişin gizli kelimelerinin yazı ve edebiyat aracılığıyla gün yüzüne çıkarılması gereken ortak bir alan olduğunu keşfettik.

"Un recueil d'enfance entre autobiographie et autofiction" başlıklı çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. Bu araştırmanın ilk bölümünde, çocukluk anlatısına ve tarihsel evrimine özel bir yer ayırdık. Aynı bölümde, Mağrib Edebiyatını ülkeleri göz önünde bulundurarak üçe ayırdık ve sömürgecilik-sömürgecilik sonrası dönemin sosyolojik ve tarihsel bağlamını anlamaya çalıştık. İkinci bölümde, seçilen anlatıları, Philippe Lejeune'ün öz yaşam öyküsü anlaşması ve Serge Doubrovsky'nin öz kurmaca teorileri çerçevesinde analiz etmek için öz yaşam öyküsünün ve öz kurmacanın unsurlarına odaklandık ve bu iki teoriye dayanarak öz yaşam öyküsü ile öz kurmaca arasındaki sınırı daha iyi anlamayı amaçladık.

Philippe Lejeune'ün çocukluk anlatılarıyla ilgili olarak "Vallès et la voix narrative" başlıklı makalesinde bahsettiği fikre de değinmek istiyoruz: "*Klasik otobiyografik anlatıda, yetişkin anlatıcının sesi baskındır ve metni organize eder: Çocuk bakış açısı söz konusu olduğunda, « vraisemblance » kriterini bırakmak ve kurgu alanına girmek gerekir.*" Bu yüzden, çocukluk anlatılarının öz yaşam öyküsü kavramından nasıl uzaklaştığını ve öz kurmacaya nasıl yaklaştığını göstermek için, vantrilok fikrini göz önünde bulundurarak kriterleri bir araya getirmeye çalıştık. Yazar, bir çocukluk anlatısı yazarken vantrilok rolü oynar. Çocukluktaki sesini taklit eder ve sesini karnında saklar. Yetişkinin elinde konuşan bir kukla görürüz. Bu fikir bize oldukça ilginç göründü, çünkü bu illüzyon oyununu çocukluk anlatısına çok benzettik. Bu nedenle, aynı bölümde çocukluk anlatısıyla olan ilişkiye, öz yaşam öyküsünün ve öz kurmacanın izlerine de odaklanıyoruz. Ardından *bu çalışma için seçtiğimiz beş çocukluk anlatısını anlatıyoruz: Une enfance outremer eserinde Hélé Béji, "La robe blanche à petits pois," Maïssa Bey, "C'est quoi un Arabe ?", Fouad Laroui, "Le jour où le nain cessa de parler" ve Une enfance d'ailleurs eserinde Colette Fellous, "Le petit casino" ve Leïla Sebbar, "La moustiquaire." Eserlerini inceliyoruz.

Üçüncü ve son bölümde, adı geçen eserlerdeki bu anlatıları öz yaşam ökyüsünün temel unsurlarına odaklanarak analiz ediyoruz. Öz kurmaca kavramını daha iyi anlamak için kronolojik kesintiler, anlatı sesindeki değişiklikler, karakter seçimleri ve hafıza kısıtlamaları gibi bölümleri önceliyoruz. İncelenen çocukluk anlatılarında, yazarların bir yaşamın hikayesini anlatmak yerine, çocukluk fragmanlarını anlatma eğiliminde olduklarını gözlemledik. Bunlar çoğunlukla yazarın zihninde iz bırakmış anılardır: ebeveynlerin ölümünden kaynaklanan bir travma, taciz, ayrımcılık, kültürel, cinsel ve dilsel ayrımlar, sömürge ortamında iyi ve kötüyü sorgulama, yazıya, dansa, hayallere sığınma, özellikle babaya bağlılık, annenin yokluğu, sınırlar, düşmanlar, ötekilik ve yabancılaşma. Bu anlatılan hikayeler sayesinde bu olayların çocuklar üzerindeki etkilerini gözlemleme fırsatı bulduk. Ayrıca, yazarın ikili sesinin bazen görünür ama çoğunlukla gizli olduğunu ve bunun çocukluk anlatısının öz yaşam

öyküsünün kriterlerini tehlikeye atan temel noktalardan biri olduğunu anladık. Ayrıca, aynı anlatılarda benli anlatıdan üçüncü tekil şahıs anlatılarına sıklıkla geçildiğini ve anlatıya belirsizlik kattığını gözlemledik. Yazarların, zaman mesafesi nedeniyle hatırlamakta zorlandıklarını ve bu durumun da anlatıyı hayal gücü ve keşif alanı haline getirdiğini gözlemledik.

Bu analizlerden yola çıkarak şu sorulara cevap aradık: "Çocukluk anlatısı öz yaşam öyküsü olarak kabul edilebilir mi? Bir çocukluk anısı söz konusu olduğunda, öz yaşam öyküsünden öz kurmacaya geçiş nasıl gerçekleşir? Öz yaşam öyküsünün sınırları nelerdir?" Ayrıca, bu yazarların neden bir kolektif eser yazmaya karar verdiklerini, çocukluk anılarından hem yaşanmış hem de kurgusal bir hikâye nasıl oluşturduklarını ve öz yaşam öyküsü ile öz kurmaca arasında nasıl bir geçiş yarattıklarını anlamaya çalıştık. Sonuç olarak, Leïla Sebbar'ın, dünyanın farklı köşelerinden anlatılan çocukluk hikayelerini bir araya getirme amacının, farklı bölgelerde yaşayan ancak aynı kaygıları paylaşan çocukları bir araya getirmek olduğunu öğrendik. Çocukluk, ilk endişelerin, korkuların, aşkların, çığlıkların, sığınakların birbirine karıştığı ve karışık bir iplik yumağı haline geldiği kırılgan ve hassas bir yerdir. Dokunulduğunda belirsizlik yaratan bir alandır. Ancak en önemlisi, yazarların zaman ve coğrafi mesafeye rağmen yürüttükleri ve çocukluklarını çıplaklık veya sessizlik halinde buldukları arkeolojik bir çalışmadır.5

Anahtar Kelimeler: Otobiyografi, Otobiyofiksiyon, Çocukluk anlatısı, Kurgu, Kolektif hafıza, Frankofon edebiyatlar, Maghreb edebiyatı, Sömürgecilik bağlamı, Hayal gücü, Fantezi, Ötekilik, Unutma, Hafıza, Gerçek, Kurgusal, Savunma mekanizması, Psikanaliz.

INTRODUCTION

« L'enfance n'est pas drôle.
Elle est toutes sortes de choses - heureuse, malheureuse,
tragique, terrible, joyeuse -, elle peut même être amusante,
mais elle n'est pas drôle. »[2]
Nancy Huston

Commençons par rappeler une évidence : l'enfance joue un rôle déterminant dans le processus créatif d'une œuvre littéraire. Elle est omniprésente dans la littérature et y occupe une place centrale étant donné qu'elle est une source d'inspiration importante pour son auteur. On sait que ce n'est pas sans raison qu'un auteur se mette dans la tête d'un enfant. En lui donnant sa propre parole et en fabriquant une voix enfantine, il se questionne sur soi, sur le monde, et sur l'enfance elle-même. Certes, l'enfance est dotée de plusieurs événements contradictoires qui donnent inéluctablement naissance à la remise en question. L'enfance n'est pas toujours une période enviable comme elle l'est considérée le plus souvent, surtout lorsque l'enfant vit une époque remplie de nombreuses guerres bouleversant son univers et lui font questionner sur les comportements étranges des adultes. Shulamith Firestone, féministe canadienne, décrit également l'enfance comme un enfer :

> *« Les enfants ne sont donc pas plus libres que les adultes. Ils sont pleins d'imaginations et de désirs qui sont en proportion directe avec l'étroitesse de leur vie ; affligés du sentiment déplaisant de leur propre insuffisance physique et de leur ridicule ; constamment honteux de leur dépendance, économique et autre (« Maman, est-ce que je peux ? ») finalement humiliés à cause de leur naturelle ignorance des choses pratiques. À chaque minute de sa vie, l'enfant subit une contrainte. L'enfance, c'est l'enfer. »* [3]

Une question cruciale vient à l'esprit : Est-ce la belle enfance n'existe pas ? La période dont on rêve de retourner pour fuir les soucis des grandes personnes est-elle en effet un enfer oublié ? Les récits d'enfance des auteurs nous donneront peut-être la réponse, car ces enfants qui ont souffert des conséquences d'une époque suivie des guerres

---

[2] Voir sur le site "L'enfance n'est pas drôle" (lemonde.fr), date de consultation : 20.12.2023.
[3] Shulamith Firestone, **Pour l'abolition de l'enfance**, traduit de l'américain par Sylvia Gleadow, Stock, 1972, p. 63-64.

coloniales et civiles seront écrivains » et raconteront leurs histoires. Comme l'exprime Leïla Sebbar dans la préface d'*Une enfance outremer* :

> *« Les enfants guettent, épient les mots, les gestes. Curieux jusqu'à l'obsession, sensibles et rêveurs. Ils questionnent les secrets de l'univers, du langage, des adultes, leurs manières bizarres et leurs fêtes religieuses chrétiennes, musulmanes, laïques… Regard aigu de ces enfants sur les autres, grands et petits, sur le désordre du monde, la création divine, juste ou injuste, les effets dévastateurs des guerres coloniales et des guerres civiles… Ils seront écrivains. »*[4]

Le questionnement crucial des enfants dans cet environnement ambigu sur leurs identités et l'autre nous amène à réfléchir également à certaines notions dans lesquelles nous cherchons trouver l'un des objectifs de ce travail. Raconter et lire l'enfance est un acte séduisant pour l'auteur et le lecteur. Parler de sa vie dès le début et en décrypter des fragments d'enfance en tant qu'adulte n'est pas seulement une façon de s'extérioriser mais aussi une manière d'exister en doublant sa voix, en faire deux personnes en même temps. Par conséquent, il est totalement normal que cet acte engendre souvent des récits intéressants puisqu'on pourrait y glaner des informations sur nous-mêmes – nous, les lecteurs et qu'on pourrait se sauver du sentiment de solitude. Nous avons donc tendance à trouver une partie de nous dans un récit d'enfance, dans une voix tremblante d'un enfant comme celle de la nôtre autrefois. Mais pourquoi ? Ecrire sa vie, c'est aussi écrire celle de l'Autre. Nul n'ignore qu'on vit toutes et tous une vie différente. Cependant, on expérimente peut-être des évènements psychologiques identiques concernant le vécu d'enfance tels que la solitude, le sentiment d'appartenance, l'exclusion, la discrimination et ainsi de suite. Cet arrière-plan psychologique nous pourrait approcher les uns des autres et avoir le sentiment de lire un fragment de notre vie propre en lisant l'enfance de l'Autre.

L'auteur écrit en se basant sur ce qui l'a formé. Lorsqu'il écrit, il utilise ses souvenirs et ses émotions comme matière première afin de créer une œuvre. Comme on l'a déjà mentionné, le vécu pendant l'enfance joue un rôle déterminant dans le processus créatif de son contenu littéraire. Nancy Huston le confie également de

[4] Leïla Sebbar, **Une Enfance Outremer**, Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 8.

manière suivante : *« L'enfance m'intéresse, et elle m'inspire. On écrit à partir de ce qui nous a constitués, de ces choses qui sont à la fois notre source et notre blessure. »*[5]

Les souvenirs d'enfance s'entremêlent avec de l'imagination de l'écrivain et se transforment en narration de soi. C'est exactement ce à quoi on se confronte dans l'écriture, car cet acte en lui-même donne inéluctablement naissance à la fiction, en particulier, dans les littératures francophones où on constate une hybridité littéraire rendant plus difficile de raconter sa vie étape par étape. Dans ce genre de récits où la voix de l'enfant côtoie celle de l'adulte, on peut parler d'une double voix narrative et on peut se poser inévitablement certaines questions, comme Philippe Lejeune disait concernant l'œuvre de Jules Vallès, *Le Testament d'un blaguer* :

Jules Vallès écrit dans son œuvre *« J'ai six ans, et le derrière tout pelé. »* et Philippe Lejeune le questionne *: « Qui parle ? Est-ce la voix d'un enfant, celle d'un adulte ? d'un adulte mimant la voix d'un enfant ? »*[6] Il faut donc poser la question : « C'est la voix de qui ? » afin de trouver la bonne réponse et ne pas se perdre dans le récit.

Dès qu'on lit l'expression de Philippe Lejeune *« Un adulte mimant la voix d'un enfant »*, un ventriloque nous vient immédiatement à l'esprit auquel il fait référence dans ses œuvres.[7] Deux personnes dont l'une baisse la voix pour que l'autre se fasse entendre. Pourtant, c'est la voix de la même personne divisée en deux parties contradictoires : Une marionnette comme un figurant de sa version d'enfant, et un adulte qui parle depuis son ventre en mimant la voix de cet enfant.

Dans cette perspective, nous partons de l'idée d'un ventriloque pour mieux comprendre l'utilisation de deux voix différentes dans un récit d'enfance. Il nous semble que mimer la voix de son enfance en tant qu'adulte est un acte à interroger afin de trouver des réponses particulières aux questions psychologiques, sociologiques et historiques dans la littérature, notamment dans le contexte colonial et postcolonial. Ici, il faut certainement noter que dans cette période on se rencontre plusieurs événements traumatiques dont les effets sont encore dévastateurs. Nous croit que partir de cette idée « ventriloque » nous aidera au niveau psychologique à décrypter ces récits

---

[5] Voir sur le site L'enfance n'est pas drôle" (lemonde.fr), date de consultation : 20.12.2023.
[6] Philippe Lejeune, « Vallès et la voix narrative » dans **Littérature**, n°23, 1976, Paroles du désir, p. 3.
[7] Dans *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, la métaphore du « ventriloque » n'est pas explicitement déclarée, mais plutôt expliquée implicitement comme un jeu d'acrobatie dans lequel un adulte mime l'enfant, et dans *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille,* cette métaphore est utilisée pour désigner les jeunes filles qui jouent le rôle d'un narrateur prêtant leur voix à leur moi passé.

d'enfance. L'existence d'une personne divisée en deux pour raconter ses souvenirs, ses sentiments ou ses souffrances montre, en effet, que c'est un acte visant à s'exprimer le non-dit de son enfance à l'aide de sa version adulte qui pourrait être considérée comme un abri. L'enfant est grandi et maintenant il revendique la responsabilité de dire les mots cachés dans sa tête avec plus d'aisance.

L'étude de la notion du récit d'enfance en particulier au sein de la littérature magrébine constitue le point de départ de notre objet d'étude. En analysant des différentes définitions du récit d'enfance, on vise à mieux comprendre sa différence de ses genres voisins. À cet égard, il nous semble donc primordial de se questionner premièrement sur le récit d'enfance afin d'éclaircir sa place mouvante dans la littérature. Puisque notre corpus est composé de récits d'enfance issus de la littérature maghrébine, on se penchera plus précisément sur cette littérature en trois parties différentes par pays : le Maroc, l'Algérie et la Tunisie.

Le problème qui nous intéresse dans un premier temps, c'est de comprendre la motivation des écrivains francophones dans la création d'une œuvre collective afin de raconter leurs souvenirs d'enfances dans le contexte colonial et postcolonial. On veut savoir en outre si ces récits contiennent des éléments fictionnels. Pour ce faire, il nous semble essentiel de travailler sur les théories de l'autobiographie et l'autofiction de certains théoriciens tels que Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Vincent Colonna et Philippe Vilain. Il est donc également nécessaire d'ajouter à notre travail une partie dédiée aux théories sur l'autobiographie et l'autofiction pour qu'on puisse trouver des réponses aux questions qu'on pose dans la partie « Panorama d'une enfance outremer » où on cherche détecter les raisons pour lesquelles les écrivains utilisent les éléments fictionnels en racontant leurs souvenirs d'enfance. Nous nous s'interrogeons également, dans cette partie, sur leurs méthodes de créations des éléments fictionnels : Pourquoi ces écrivains se sont engagés à mettre en œuvre une telle collectivité ? Quel est leur souci commun ? Quelles sont les raisons pour lesquelles ces écrivains se trouvent face à une fictionnalisation ? On suivra pas à pas des parties qu'on vient de citer pour répondre à toutes ces questions.

La première question qui se pose ici sera donc au niveau de l'énoncé et l'énonciation en basant sur la notion d'incertitude et en citant également les difficultés rencontrées par l'auteur comme les contraintes de mémoire. Nous nous concentrons dans un deuxième temps sur le type de narration du récit d'enfance, la motivation de

l’auteur et sur les conditions qui favorisent l’émergence de ce genre tels que les bouleversement historiques et psychologiques dans un contexte coloniale. Nous souhaitons également prêter une attention particulière à la littérature magrébine où on rencontre souvent le récit de souvenir d’enfance. Dans un troisième et dernier temps, nous essayerons de comprendre le récit d’enfance à partir de plusieurs constats faits par les critiques et théoriciens littéraires.

1. PREMIERE PARTIE :

LE RÉCIT D'ENFANCE

1.1. La Définition du récit d'enfance

Qu'est-ce qu'un récit d'enfance ? Une fiction pour raconter son histoire enfantine ou une réalité de son enfance ? Dans cette partie, nous essayerons de répondre à ses questions, mais on se penche tout d'abord sur la définition du récit d'enfance qui pose des problèmes au niveau de la narration, de l'ambiguïté, de la dualité et de la vraisemblance. Dans un récit d'enfance, on rencontre une duplicité énonciative et donc on se demande : Qui parle ? Un enfant ? Un adulte ? Nous en doutons et d'autres questions viennent à l'esprit, cette fois-ci par la curiosité d'apprendre la motivation des écrivains des récits d'enfance : Est-ce un texte écrit pour se connaître ou illustrer son enfance ou rappeler le vécu douloureux ?

Pour pouvoir répondre à la plupart de ces questions, on part de l'idée de la métaphore de « ventriloque » de Philippe Lejeune. Pour illustrer cette métaphore, dans *Le Pacte autobiographique,* Lejeune parle d'un jeu de « l'un dans l'autre » :

> *« Que signifie cette acrobatie ? L'exercice est inégalement convaincant, parfois laborieux, parfois plaisant. C'est l'aléa de ces jeux où un adulte mime l'enfant, entreprend de fabriquer des « mots », joue non pas au singe savant, mais au singe naïf. Qui veut faire l'ange fait la bête ; heureusement qu'à Bethléem on aime les bêtes. Cela fait penser à un exercice à la Roussel, ou à un jeu de « l'un dans l'autre » : relier deux mots dont le rapport n'est pas évident par une trame « à tiroirs », faire rentrer deux histoires l'une dans l'autre. »*[8]

La complexité de la narration vient alors de ce jeu de « l'un dans l'autre », c'est-à-dire que deux énoncés sont entrelacés et l'un prétend l'autre en fabriquant des mots et mimant la voix du singe naïf. L'écrivain adulte se voit comme une sorte d'imitateur ou d'illusionniste comme un ventriloque mimant sa marionnette sans bouger les lèvres, pourtant ce jeu pourrait rendre le récit artificiel, voire trompeur.

Dans *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille,* Philippe Lejeune s'interroge sur la fine ligne entre réalité et fiction en faisant référence également à une sorte d'illusion :

---

[8] Philippe Lejeune, **Le Pacte autobiographique**, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 298.

« […] un roman est une fiction avouée, ce n'est pas un faux. N'y aurait-il pas des journaux donnés pour vrais, qui seraient faux ? Oui, il y en a, mais qui ne trompent personne, et n'essaient guère de tromper. […] Dans une préface enjouée et spirituelle, il se pose en éditeur scrupuleux qui livre avec quelques retouches l'authentique journal d'une jeune fille de sa connaissance, un peu mauvaise langue dans la vie, bon cœur dans son journal... J'ai failli tomber dans le piège. Mais je lis le texte, et patatras. Bolo truffe le journal des lettres de direction spirituelle par lui écrites à la jeune fille. Si journal réel il y a eu, il en a expulsé tout ce qui ne concerne pas son sujet : les-Dangers-guettant-la-jeune-fille-qui-sort-du-pensionnat et-entre-dans-le-Monde. La jeune fille passe son temps à citer des livres édifiants, à résumer des sermons. Dans aucun journal réel, même très pieux, je n'ai vu un tel salmigondis. On finit par oublier qu'on lit un journal. On lit le fantasme de Bolo : transformer les jeunes filles en poupées ventriloques, les gaver comme des oies. »[9]

Le fantasme de transformer les jeunes filles en poupées ventriloques et les gaver comme des oies pourrait illustrer l'imitation dont on vient de parler dans ce chapitre. Bien que Philippe Lejeune ne mentionne pas le récit d'enfance dans ce paragraphe, il est important pour nous de comprendre la métaphore « ventriloque » au niveau de la narration. On en ressort que le narrateur assume le rôle de porte-parole dans le but de raconter son fantasme déguisé en autre. Cette observation nous amène à conclure que c'est en effet le même intérêt lorsqu'il s'agit d'un récit d'enfance. Puisque deux facultés, langage adulte et enfantin y enlacent, il est incontournable que le récit d'enfance devient un lieu de genèse de plusieurs modes narratifs qui introduisent une imitation. En sus, mimer la voix de l'enfant engendre également une ambiguïté.

Comme nous venons de le mentionner, la polyphonie pourrait provoquer l'incertitude dans un texte littéraire. À supposer que cette ambiguïté entraine davantage la difficulté de la compréhension du récit et la définition du genre, il est primordial de se pencher sur cette notion. Dans le cas où l'écrivain adulte raconte un fragment d'enfance en optant exclusivement pour la voix de son âge adulte, il est évident qu'il s'agit d'un récit autobiographique. Toutefois, dans la mesure où on perçoit la voix d'un

[9] Philippe Lejeune, **Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille***,* Seuil, Paris, 1993, p. 109.

enfant dans un récit, il faut l'analyser en tenant compte du fait que c'est une voix produite par l'écrivain adulte. C'est-à-dire qu'on y découvre deux voix narratives différentes entrelacées. L'écrivain adulte est contraint de retourner en arrière pour se remémorer de ses réminiscences, en d'autres termes, il est donc essentiel de raconter le passé, en particulier, de son enfance. Cependant, à cause de l'excuse de l'âge, l'auteur pourrait confronter aux contraintes de mémoire. Il y a hélas un paradoxe dans lequel l'auteur-narrateur se retrouve indéniablement : il y découvre la distance entre le « Moi » qui n'existe qu'à travers l'écriture et d'un autre « Moi » qui vit au présent et mime le premier.

Dans ce cas, on pourrait en ressortir qu'il n'existe pas un seul « Moi » dans un récit dans lequel l'auteur vise à raconter son enfance en fabriquant une voix enfantine au-dessus d'une autre voix celle de l'adulte entre lesquelles il existe une distance temporelle.

La duplicité de la narration introduit donc une ambiguïté au niveau du temps. Étant un récit rétrospectif dans la quasi-totalité de son contenu, il est probable qu'on y aperçoive aussi l'emploi du « présent de narration » qui est selon Philippe Lejeune *« une figure introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours, et entre antériorité et simultanéité »*[10]. Par conséquent, les récits de vie sont souvent racontés au passé, mais lorsqu'on y constate le présent, on pourrait déclarer que cette figure de style introduit une incertitude temporelle qui entrave la compréhension du récit pour son lecteur. Il nous parait donc que ce dernier a envie de ressentir une simultanéité entre le moment de la narration et les événements décrits. En ce qui concerne le type de narrateur, dans le cas d'un récit racontant la vie personnelle d'un enfant, il s'agit d'un texte rédigé à la première ou troisième personne du singulier avec un narrateur autodiégétique ou homodiégétique. Ce fait produit également une autre raison qui entraine l'incertitude, car, dans ce cas, la narration pourrait se présenter à la première personne sans que le narrateur soit la même personne que le personnage principal. Nous parlons ici certainement de narration homodiégétique, un trait qui s'éloigne d'un récit de soi et qui rend difficile la définition et le placement de la notion du récit d'enfance dans la littérature.

[10] Lejeune, « Vallès et la voix narrative », p. 7.

Cette observation nous amène à se pencher davantage sur l'incertitude dont Jacques Lecarme parle sous un autre angle,

> *« […] l'identité nominale qui réunit l'enfant et le narrateur est presque toujours l'enjeu d'une incertitude : on ne se reconnaît plus dans l'enfant qu'on a été ; et souvent, on ne veut plus l'avoir été et encore moins le redevenir par le jeu de l'écriture »*[11].

Le passage entre l'enfant et le narrateur est souvent flou. L'enfant change inévitablement et se transforme en autre. Écrire l'enfance, ce n'est pas facile car, l'adulte doit revivre ou reconstituer cette période, ce qui peut être perçu comme un retour en arrière indésirable et involontaire, comme on l'a déjà mentionné dans la partie « Introduction ». À cet égard, on pourrait se demander : Pour quelle(s) raison(s) un écrivain éprouve le besoin de se mettre dans la peau d'un enfant – lui-même ou un autre - ? Afin de mieux se connaître grâce à l'enfant qu'on a été en visant à faire une psychanalyse de soi, ou de fuir l'enfant qu'il a été ? Une autre question cruciale à se poser pour mieux appréhender un récit d'enfance, c'est celle-ci : Quelles conditions entraine davantage le besoin d'écrire son enfance ?

Pour certains écrivains, l'écriture de soi pourrait être un jeu par lequel ils font recours à la fiction et fuir l'enfance. Ici, il nous semble nécessaire de réfléchir à la blessure de l'enfance comme motivation d'écriture de son histoire enfantine. Dans la littérature maghrébine, par exemple, on peut donner comme exemple, certains écrivains : Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Asia Djebar, Mohammed Dib et Albert Memmi. Les bouleversements psychologiques et historiques influencent le monde de l'enfant et le transforme d'une certaine manière en personne telle qu'elle est aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle, le récit d'enfance est également omniprésent dans la littérature magrébine. La valeur attachée à l'individualité de l'individu est y remarquable. On y découvre donc une teinte autobiographique où les souvenirs d'enfance, étant l'un des éléments clés dans la construction narrative de la vie de l'auteur, a un rôle particulier. En tenant compte des expériences personnelles liées à l'impact de la colonisation exercent une influence importante sur la littérature maghrébine d'expression française.

---

[11] Jacques Lecarme, « La Légitimation du genre », dans Cahiers de sémiotique textuelle, n.12, 1998, p. 21-39. Voir le site https://ecrisoi.univ-rouen.fr/dictionnaire/recit-denfance, date de consultation : 12.02.2023.

C'est-à-dire que les écrivains de cette littérature optent pour l'utilisation de leurs expériences enfantines, comme un élément fondamental afin de créer et comprendre leur « Moi » ainsi que leur propre histoire.

À cause des raisons qu'on vient de citer au niveau de la notion de l'incertitude dans un récit d'enfance, il devient difficile de faire une simple définition de ce genre et de lui trouver une place immobile entre les autres genres littéraires comme l'autobiographie et l'autofiction. De ce fait, on souhaite décrypter les différentes définitions du récit d'enfance faites par les critiques, théoriciens et écrivains. Par exemple, Denis Escarpit le définit :

> *« C'est un texte écrit – à la différence des récits de vie qui sont collectés oralement avant d'être transcrits – dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif. »* [12]

Si on prend cette définition comme base de notre première définition, on se confronte de nouveau à l'incertitude : Est-ce un récit autobiographique ou fictionnel ? Même si l'auteur part de ses expériences et parle du passé, il est probable qu'il tombera dans le piège de la fiction lorsqu'il s'agit de raconter un souvenir d'enfance. Il est donc de fait que ce genre englobe les deux côtés complètement différents. Pour pouvoir franchir cet obstacle concernant l'incertitude, on s'adresse à d'autres définitions de ce genre littéraire. Jean Salesse, par exemple, produit une autre définition :

> *« Le récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être. »* [13]

---

[12] Denise Escarpit, **Le Récit d'enfance,** Éditions du Sorbier, Paris, 1993, p. 24.
[13] Jean Salesse, « Le récit d'enfance dans les trois premiers livres des : Mémoires d'outre-tombe », **Revue des sciences humaines**, N° 222, Université de Lille, 1991, p. 11.

Comme Salesse explique, le récit d'enfance est un texte rédigé par un écrivain adulte quand bien même il s'agiterait d'un texte dans lequel la voix de l'enfant domine. Du fait que cette voix enfantine est un produit d'un adulte, l'enfant reste souvent flou dans le récit.

On observe dans chaque définition une dualité énonciative qui nous conduit toujours à une incertitude. Cette dualité dont on parle ici est l'un des enjeux importants pour comprendre le récit d'enfance, comme l'indique Anne Chevalier et Carole Dornier :

> *« Se reconnaître dans l'enfant que l'on a été est une démarche qui ne va plus de soi, et la question de l'identité, corrigée, selon la formule de Ricœur, de idem en ipse (on est soi-même et non le même), conduit l'autobiographe à transformer la remémoration de son enfance en pratique archéologique et fictionnelle : le récit d'enfance est délibérément produit comme un récit second, dont le modèle privilégié serait l'écriture propre de l'adulte, jouant à déplacer ses tonalités pour créer un mode enfantin, non antérieur mais postérieur à celui de l'écrivain ; car il s'agit ici, bien entendu, de récits d'auteurs. »*[14]

Se souvenir et s'identifier à l'enfant qu'on était n'est pas donc une démarche évidente. Cela peut être difficile en raison de la distance temporelle et des changements personnels au fil du temps. La formule de Paul Ricœur[15] nous montre la nature complexe et dynamique de l'identité humaine. C'est-à-dire que l'identité n'est pas seulement définie par ce qui reste toujours le même en nous *(idem)*, mais aussi par notre capacité à changer, à évoluer et à nous réinventer *(ipse),* tout en restant fidèles à nous-mêmes. Certes, en nous servant de la formule de Ricœur, *de idem en ipse* on peut parler d'une dualité au niveau de l'identité : D'un côté, le caractère stable (le même) qui représente *idem*, de l'autre, l'identité vivant et évoluant qui représente *ipse* (soi-même). Paul Ricœur explique la relation de ces deux dimensions :

> *« […] la polarité que je vais scruter suggère une intervention de l'identité narrative dans la constitution conceptuelle de l'identité personnelle, à la façon*

---

[14] Anne Chevalier, Carole Dornier, **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Presses universitaires de Caen, Caen, 2003, p. 9.

[15] Paul Ricœur sert de sa formule *« de idem en ipse »* à analyser la question de l'identité, plus précisément l'identité narrative.

d'une médiété spécifique entre le pôle du caractère, où idem et ipse tendent à coïncider et le pôle du maintien de soi, où l'ipséité s'affranchit de la mêmeté. »[16]

La narration de soi permet de comprendre son identité personnelle en naviguant entre ces deux aspects *idem* et *ipse.* En racontant sa propre histoire, on voit comment ses aspects stabiles et changeants s'intègrent ensemble. On est donc soi-même mais pas le même. Voir sa propre histoire de loin d'un point de vue objectif par le biais de l'écriture permettrait de comprendre son changement identitaire, comme l'indique également Paul Ricœur :

« La nature véritable de l'identité narrative ne se révèle, à mon avis, que dans la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté. En ce sens, cette dernière représente la contribution majeure de la théorie narrative à la constitution du soi. »[17]

La narration sert à construire la personnalité en suivant le chemin de la naissance à la mort, c'est-à-dire en comprenant son autobiographie. Cependant, dans le cas d'un récit d'enfance, il est évident qu'on ne voit pas des récits racontant toute la vie de l'auteur mais plutôt des fragments ou événements les plus marquants de l'enfance. Mais comment l'auteur décide de quel souvenir il parlera ? C'est sans doute un événement ancré d'une certaine manière dans la tête de l'enfant. C'est pour cette raison qu'on peut considérer le processus de l'écriture d'un récit d'enfance comme une thérapie psychanalytique où le dévoilement des vécus les plus intimes de l'enfance sortent de la bouche de l'adulte. L'auteur donc en écrivant sur son enfance transforme ses souvenirs avec la perspective adulte et utilise son style d'écriture mature pour recréer une enfance fictive, ce qui montre que l'identité est un mélange de continuité et de changement.

Dans les pages qui vont suivre, on vise à démontrer un panorama historique du récit d'enfance. Comprendre l'émergence des éléments autobiographiques, les récits d'enfance ou les récits de soi nous aidera de mieux comprendre les enjeux de ce genre d'un point de vue historique, psychologique et sociologique.

---

[16] Paul Ricœur, **Soi-même comme un autre**, Seuil, Paris, 1990, p. 143.
[17] **Ibid.,** p. 167.

1.2.1. Évolution historique du récit d'enfance

Dans le cas qui nous intéresse, il nous semble crucial de comprendre l'évolution historique de l'écriture de l'enfance dans la littérature. Notre objectif dans cette partie n'est pas d'expliquer en détail l'avènement de l'écriture de l'enfance, mais plutôt de démontrer généralement le développement d'un texte littéraire autobiographique et ses modèles, plus précisément dans la littérature maghrébine d'expression française. Il est également essentiel de mettre l'accent sur l'image de l'enfance dans la littérature qui nous permettra de mieux apercevoir les questions qui se posent au niveau du genre.

La situation actuelle de l'enfant dans la société est le résultat d'un parcours historique significatif. Comme le précise le dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française : *« - début xi, du latin infas « qui ne parle pas » donc « bébé, enfant », famille de fari « parler » infant ; fable, faconde, hâblerie. »* [18] Il parait que l'enfant est vu comme un être muet, quelqu'un qui ne parle pas, mais il pourrait quand même trouver une autre manière de s'exprimer. Il va grandir, écrire et devenir un adulte qui racontera l'histoire d'un enfant qui ne parlait pas autrefois.

Julie Delalande explique également dans son ouvrage,

> *« L'origine latine du mot sème en effet le trouble quant à la position de l'enfant face au genre humain. L'homme n'est-il pas caractérisé par la possession d'une langue, et en ceci se différencie de l'animal ? Si l'enfant se définit par son incapacité puis par sa difficulté à parler, on comprend que la majorité des études psychologiques et sociales le considèrent avant tout comme un être en devenir, en développement. »*[19]

Il nous semble dès lors que l'étymologie du mot « enfant » nous conduit déjà à une définition problématique qui souligne le manque de la compréhension de l'enfant par

[18] Josette Rey-Délove, Alain Rey, Le Petit Robert, **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,** Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, 2014, p. 869.
[19] Julie Delalande, « La construction de l'enfance » dans **La cour de récréation : Pour une anthropologie de l'enfance,** Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2001, p. 24.

l'adulte. Julie Delalande explique ainsi que la perception de l'enfant est construite culturellement dans une société,

> *« L'étymologie du terme « enfant » annonce par conséquent la place sociale et la représentation actuelle de l'enfance, ainsi que les réflexions des penseurs des siècles passés. Elle inscrit également l'approche contemporaine des chercheurs en sciences sociales dans une considération d'un objet d'étude qui n'a jamais été neutre, mais qui est au contraire culturellement construit. »* [20]

Cette étymologie pourrait expliquer pourquoi les enfants ont longtemps été vus comme des êtres incomplets ou inférieurs aux adultes, ce qui influence encore certaines perceptions et pratiques sociales contemporaines. Mais si on se décale un peu pour comprendre l'émergence de la notion « enfant », on comprend qu'il est évolué depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Selon plusieurs historiens et critiques littéraires, la littérature médiévale française ne contribue pas vraiment à améliorer la représentation de l'enfance. Jean Calvet le conçoit ainsi :

> *« La littérature du Moyen Âge est une littérature d'action, beaucoup plus qu'une littérature d'analyse ; aussi met-elle en scène l'adolescence ou l'homme dans sa jeune force, des êtres frais qui vivent de la vie des passions et peuvent frapper de grands coups. Elle s'intéresse peu à l'enfant, ou du moins au caractère puéril de l'enfant. L'enfant est un avenir et la seule chose qui compte pour lui, c'est l'avenir qui essaye de s'affirmer »*[21]

Linda Paterson dans son article résume ainsi les idées de l'historien Philippe Ariès expliquées dans son ouvrage *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime* (1960) concernant l'image de l'enfant au Moyen Âge,

> *« Selon Philippe Ariès, le sentiment de l'enfance n'existait pas au moyen âge. Dans la littérature occitane cependant, l'enfant est souvent un objet d'affection, d'intérêt, et de soins spéciaux, et les textes témoignent d'un sentiment de la particularité enfantine et d'un vocabulaire de l'enfance. Mais ils envisagent l'enfant avant tout comme représentant du patriarcat et du lignage. L'enfant est surtout mâle ; les filles sont marginalisées. Il prend sa place dans un contexte social et idéologique complexe, qui comprend des systèmes de valeurs et des*

---

[20] **Ibid.**

[21] Jean Calvet, **L'enfant dans littérature française des origines à 1870**, Paris, F. Lanore, 1930, p. 13.

structures sociales en état de concurrence : le lignage, la féodalité, l'Église, la monarchie, le compagnonnage masculin, et le mariage. Dans le jeu de hiérarchies, l'enfant est parfois sacrifié, non sans émotion ou exaltation. »[22]

Du fait qu'on ne trouve guère l'enfant en tant que personnage dans la littérature médiévale, on a souvent l'impression que le récit de soi ou autobiographique n'existait pas au Moyen Âge. Toutefois, un ensemble de recherche récente nous dévoile que cette perception est fausse : on constate certainement un recueil d'exemple de récits autobiographiques évalués à cette époque alors que le nombre de récits autobiographiques d'enfance n'est pas assez considérable. L'œuvre de Guibert de Nogent, *le De Vita Sua* – qui s'inspire des *Confessions* de saint Augustin - écrite entre 1114 et 1115 dans laquelle il propose au lecteur des informations personnelles importantes nous pourrait illustrer un exemple remarquable pour briser l'idée préconçue de l'absence de récits d'enfance au Moyen Âge. Ces informations qu'il y émergent ne se limitent pas aux éléments tels que les domaines religieux, sociaux, économiques, politiques mais elles englobent en même temps des figures sur l'auteur lui-même. Le lecteur apprend dès lors des informations personnelles voire intimes sur Guibert de Nogent. Le texte divise en trois parties, et c'est dans la première partie que nous observons des fragments de l'enfance de l'auteur comme explique Didier Lechat :

« […] la première partie seule relève de ce que nous appellerions « autobiographie », elle relate la vie et la formation intellectuelle de Guibert depuis sa naissance (voire un peu en amont de sa naissance) jusqu'à sa nomination comme abbé à la tête du monastère de Nogent... »[23]

Les récits autobiographiques visant à raconter certains reflets de l'enfance naissent alors à cette époque. Bien que les historiens évoquent l'image vilain de l'enfant au Moyen Âge, les récits de soi de certains écrivains médiévaux nous démontrent un aspect d'une manière différente. Si on va un peu plus loin pour parler de récits littéraires de la fin du Moyen Âge, il est probable qu'on confronte aux textes autobiographiques qui sont plus proches de notre définition « récit d'enfance ». Voici quelques auteurs qui n'excluent pas l'enfant de son texte et voire en lui font un

---

[22] Linda M. Peterson, « L'enfant dans la littérature occitane avant 1230 », dans: **Cahiers de civilisation médiévale**, 32e année, n°127, 1989. p. 233.

[23] Didier Lechat, « Enfance et autobiographie au Moyen Âge : sur quelques récits de vocation de Guibert6 de Nogent à Christine de Pizan », dans **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 16.

personnage : Gilles le Muisis (1272 – 1352), Christine de Pizan (1363 - 1430), et Jean Froissart (1337 – 1405).[24]

À partir du 15e siècle, d'importants changements bouleversent l'Europe. Puisque toute œuvre littéraire reflète d'une certaine façon les éléments marquants de son époque, au 16e siècle, l'Humanisme contribue à l'affirmation du genre grâce à l'accent mis sur l'individu. Cela se manifeste notamment avec Montaigne et ses *Essais*. Néanmoins, les 16e et 17e siècles sont surtout marqués par la présence des grands mémorialistes français tels que Blaise de Monluc (1502 – 1577), le cardinal de Retz et le duc de Saint-Simon. Durant toute la seconde moitié du 16e siècle, des changements et événements terribles se produisent sans cesse. Sous l'atmosphère de ces faits historiques et changements bouleversants comme les guerres de religion et la réforme protestante, le peuple désigne un monde changeant et chaotique. Tous ces événements historiques et sociaux leur donnent l'impression de vivre dans un monde instable où les sens sont trompeurs.

Quoique la littérature médiévale tardive, la littérature de la Renaissance et celle du 17e siècle englobent un certain exemple de récits de soi plus proche de la définition moderne de l'autobiographie, c'est plus précisément au 18e siècle que nous observons l'émergence du genre « autobiographie » visant à raconter sa vie sincèrement dès la naissance avec Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) et *Les Confessions :*

> *« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.*
>
> *Moi, seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu. »* [25]

Selon Philippe Lejeune, *« Avant Rousseau, personne n'avait eu l'idée de raconter en détail son enfance pour y trouver l'origine de son caractère et le modèle des*

[24] Au Moyen Âge, il est bien sûr possible de parler d'autres récits biographiques mais les écrivains que nous venons de citer mettent l'accent particulièrement sur la période d'enfance dans ses œuvres.
[25] Jean-Jacques Rousseau, **Les Confessions**, édition du groupe « ebooks libres et gratuits », texte du manuscrit de Genève, 1782, p. 4.

principaux événements de sa vie. »[26] Denis Escarpit partage ainsi les idées de Philippe Lejeune et l'explique :

> *« Le récit autobiographique, incluant donc le récit d'enfance, apparaît à la fin du XVIIIe siècle, au moment où s'épanouissent les notions de personne, de subjectivité et d'individualité. Cette même période voit naître un intérêt réel pour l'enfant, qui se traduit essentiellement au plan pédagogique – nous pensons plus particulièrement à Rousseau et aux pédagogues allemands. (...) Cet intérêt pour l'enfance se traduit aussi en littérature : l'enfant devient personnage de littérature. »* [27]

Au 18e siècle, les philosophes de Lumières font la promotion de la raison et combattent les préjugés. Ils apportent un éclatement à l'homme concernant l'usage de sa raison, de son intelligence et de son individualité. C'est pour cela que les reflets identitaires commencent à dominer dans un récit et donc la thématique de l'enfance pour trouver l'origine de son caractère en tant qu'un individu unique. Quant à la littérature du 19e siècle, on y remarque la valorisation de l'enfant par les écrivaines :

> *« Selon un rapport inverse que celui qui s'observe dans de nombreuses autobiographies masculines, où l'enfance est souvent vécue comme le préambule pesant à la liberté promise de l'adulte, elle est au contraire pour ces femmes du 19e siècle – et en dépit des contraintes de l'éducation qui pèsent sur elle – une parenthèse enchantée de liberté qui contraste violemment avec la servitude qu'elles redoutent ou qu'elles vivent en tant qu'adultes. D'où cette adhésion avec l'enfant qu'elles ont été, qui devient paradoxalement une sorte de modèle possible pour l'adulte. à travers la reconstruction poétique, mythique, mais aussi réaliste de leur enfance, c'est donc aussi à l'invention d'une autre identité féminine qu'elles œuvrent, prenant à rebours – au risque d'en inventer d'autres – toutes les images clichés de la petite fille telle qu'on la conçoit alors. »* [28]

---

[26] Philippe Lejeune, « Récits de naissance », Récits de vie, modèles et écarts, Cahiers de sémiotique textuelle 4, 1985, p.16.
[27] Escarpit, **Le récit d'enfance…**, p. 25.
[28] Brigitte Diaz, « L'enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », dans **Le récit d'enfances et ses modèles,** Presses universitaires de Caen**,** p. 179.

Malgré les contraintes imposées par l'éducation de l'époque, l'enfance est souvent considérée comme une période enchantée de liberté par les femmes. L'enfance devient un temps révolu, presque idéal, qui est perçu comme une sorte de refuge ou d'évasion par rapport aux rôles restrictifs. C'est également une forme de nostalgie pour leur enfance, qui devient paradoxalement un modèle ou une inspiration pour leur vie adulte et leur écriture. En revisitant leur passé à travers une reconstruction, elles cherchent non seulement à redonner vie à leur enfance, mais aussi à créer une nouvelle identité féminine. Elles s'efforcent de renverser les clichés et les stéréotypes associés à la petite fille de leur époque, en réinventant peut-être même de nouvelles images ou identités pour elles-mêmes. Elles servent donc de l'image de l'enfant en tant que protagoniste pour illustrer les évolutions de la société et sa manière de penser. Autrement dit, l'image de l'enfant dans la littérature française devient de plus en plus présente. La genèse de la psychanalyse revalorise davantage la place importante de l'enfance dans la société. À cet égard, les souvenirs d'enfance reçoivent un intérêt considérable et commencent à être interprétés d'une autre manière.

Il nous semble par conséquent que cette réflexion est l'une des grandes préoccupations de la notion de « récit d'enfance » et « récit autobiographique », car les différentes idées portées sur ce genre littéraire nous amènent à réfléchir à l'incertitude concernant sa place dans la littérature. Autrement dit, il devient de plus en plus difficile de trouver une place pour ces deux genres étant donné que les critiques littéraires les définissent d'une autre manière. Et au cours du 20e siècle, le genre de l'autobiographie connaît une transformation significative en raison des avancées dans les sciences humaines telles que la psychanalyse, la sociologie et l'ethnologie. L'enfant devient un thème crucial à prendre en considération, comme souligne Anne Chevalier,

> *« On a pu dire que le XXe siècle fut « le siècle de l'enfant » : les historiens le vérifient en constatant la multiplication des écoles – en particulier les écoles maternelles –, l'apparition d'espaces spécialisés (la chambre d'enfant, les crèches), de métiers spécialisés (pédiatres, psychopédagogues, juges pour enfants), de la commercialisation d'objets (jouets, meubles, vêtements et livres pour enfants) et de l'utilisation des enfants dans la publicité ; la création d'un droit des enfants et d'organismes comme l'UNICEF (United Nations International Children's Emergency Fund) ; enfin le succès public des récits*

(Gallimard leur consacre la collection « Haute Enfance ») et des films d'enfance pour adultes. »[29]

Il ressort que les récits relatant des expériences d'enfance ont toujours été présents, le plus souvent avec des fins exemplaires et éducatives et dans un contexte autobiographique, en tant que point de départ dans le déroulement d'une vie, comme on le retrouve également dans ce qu'on qualifie de roman d'apprentissage. Dans la deuxième moitié du 20e siècle, le récit d'enfance attire de plus en plus l'attention des écrivains et critiques : Simon de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964), Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Natalie Sarraute, *Enfance* (1983), Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient* (1984), George Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), et ainsi de suite.

Anne Chevalier décrit que :

« La prolifération des récits d'enfance, qui, loin d'être tarie aujourd'hui, paraît encore s'amplifier de 1950 à 2000, tient à toutes sortes de modifications et de ruptures scientifiques et historiques menant à une pensée problématique du monde : on dirait que l'enfant est devenu le miroir où l'on interroge le sens de la vie humaine. »[30]

Pour comprendre « le sens de la vie humaine », il faut plonger dans la période de l'enfance. Ce dernier est le vrai reflet de l'humanité car, c'est pendant cette période qu'on observe le monde, la famille, les amis, l'école, les professeurs et on devient inconsciemment la personne telle quelle est aujourd'hui. Cette observation nous semble illustrer notre travail d'étude en analysant des récits d'enfance racontées par les écrivains francophones qui ont passé une enfance douloureuse à la suite de plusieurs guerres et des effets de la colonisation. Il est donc plus essentiel pour nous d'appréhender l'émergence des récits d'enfance dans la littérature francophone où son développement est étroitement lié au contexte colonial. On souhait prêter une attention particulière au « récit d'enfance » dans le contexte colonial et postcolonial en cherchant des réponses dans la littérature maghrébine. Dans ce cas, ce qui nous semble

[29] Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle », dans **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Caen : Presses universitaires de Caen, 2003, p. 192.
[30] **Ibid.,** p. 200.

plus intéressant, c'est de se focaliser plus spécifiquement sur le Maghreb et la littérature magrébine d'expression française.

1.2.2. La littérature maghrébine et le récit d'enfance

Une expression par l'écriture ne se fait pas seulement au niveau de la langue mais aussi de la culture, c'est la raison pour laquelle, concernant la nomination de cette littérature, on pourrait également opter pour une littérature maghrébine d'expression arabe de langue française.[31] Notre but dans ce chapitre est d'expliquer cette littérature rédigée par la mémoire culturelle et collective des maghrébins en utilisant la langue du colonisé. S'exprimer dans la langue d'ennemi pourrait avoir beaucoup de sens dans le contexte colonial et postcolonial. Quand on parle de littérature maghrébine, il s'agit donc de la région Maghreb, une vaste région comprenant trois pays, bordés par la Méditerranée au nord et le Sahara au sud. Le terme Maghreb a longtemps été utilisé pour désigner les trois pays d'Afrique du Nord-Ouest : la Tunisie à l'est, l'Algérie au centre et le Maroc à l'ouest, néanmoins on y a ajouté plus tard deux autres pays : la Libye et la Mauritanie. Quant à la signification du « Maghreb », de l'arabe, *al-Maḡrib*, c'est-à dire « couchant » ou « là où le soleil se couche » ou « l'Occident », de sa position occidentale de cette région par rapport au monde arabe.[32]

Les pays du Maghreb central ont chacun leur propre culture, mais partagent également une histoire commune influencée par la colonisation française. Durant l'Antiquité, dans cette région habitaient les Berbères influencés par les Grecs, les Carthaginois et les Romains. Au 7e siècle, la conquête arabe a islamisé la région avec l'adoption de la langue arabe dans certaines régions. L'Empire ottoman a également eu un impact entre 1520-1566 sauf sur le Maroc. La colonisation française a toutefois marqué davantage le Maghreb : l'Algérie en 1830, la Tunisie en 1883 et le Maroc en 1912. Dans la période précoloniale, la littérature est donc majoritairement orale et porte les influences des cultures différentes. De la colonisation française jusqu'à la guerre de l'indépendance en Algérie, les écoles françaises pèsent sur la culture et langue locale. À l'écrit, c'est la langue du colonisateur. Cette période dite coloniale est marquée par une vision folklorisée et exotique sur les autochtones. Les écrivains de la

---

[31] Jean Déjeux, **La littérature maghrébine d'expression française**, Presses Universitaires de France, Paris-Sorbonne, 1991, p.6.

[32] Christiane Ndiaye, « Le Maghreb », dans **Introduction aux littératures francophones,** Presses Universitaires de Montréal, p. 198.

période coloniale sont souvent des Européens voyageurs comme André Gide (1869-1951), Isabelle Eberhardt (1877-1904) et Henry de Montherlant (1895-1972) qui partagent des clichés et préjugés sur la région. L'Algérie se voit comme « province française » et « héritage de l'Afrique latine » en faisant référence à l'Empire romain et à la culture latine. En 1935, on voit l'émergence d'un mouvement littéraire qui vise à produire des œuvres authentiques : L'Ecole d'Alger. Gabriel Audisio (1900- 1978), Robert Randau (1873-1950), Emmanuel Roblès (1914-1995), Alber Camus (1913-1960) tentent de différencier leurs œuvres de celles des voyageurs-écrivains afin de briser les idées reçues comme la mission civilisatrice de l'Occident. [33]

En Tunisie, la Société des écrivains de l'Afrique du Nord publie des bulletins et revues et contribue à promouvoir la création littéraire dans la région. Il est à souligner que les auteurs indigènes issus de cette période ne sont pas nombreux et c'est un point important qui est source des débats sur l'appartenance culturelle et nationale. Jean Amrouche (1906 – 1962), berbère catholique, et Jean Sénac (1926 – 1973), une mère d'origine espagnol et d'un père inconnu mais militant pour le Front de libération national, par exemple, sont des poètes algériens mais d'origine différentes.

Entre 1945 et 1962, on voit l'émergence d'une véritable génération d'écrivains du Maghreb. La distinction de ces écrivains est leur volonté de lutter pour l'indépendance et de promouvoir leur identité culturelle maghrébine. Il est donc primordial de remettre en question le maintien des colonisateurs. Comme toute littérature, celle du Maghreb évolue également en réponse aux contextes historiques et politiques. Le souci des guerres les pousse vers une transition de la littérature coloniale à la littérature de résistance.

Les écrivains utilisent donc la littérature pour exprimer des revendications, critiquer les abus du régime colonial et contester la domination. Une littérature de contestation perdure dans le contexte post-deuxième guerre mondiale. Elle offre une esthétique réaliste et un message politique, économique et social. Cette littérature gagne plus tard un autre trait important à préciser : une dimension ethnographique avec la génération de 52 comme disait Jean Déjeux dans son ouvrage :

---

[33] Nadia Ghalem et Christiane Ndiaye, « Le Magreb », dans **Introduction aux littératures francophones**, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 197-198.

« Les années 50 sont révélatrices de nouvelles écritures, de qualité, d'un bout à l'autre du Maghreb, et surtout de prises de conscience après les retombées de la seconde guerre mondiale. Memmi expliquait que le moment était venu de « s'en prendre à ses concitoyens, aux relations avec le colonisateur ». Double mouvement donc : critique interne en se regardant en face (ce qui était mal reçu par les compatriotes dans le contexte colonial) et critique externe en affrontant le regard de l'Autre. Fini donc de décrire des coutumes et des rites ou de raconter des histoires du folklore. Il fallait en tout cas d'autres manières de parler. Pourquoi sommes-nous colonisés, soumis, réduits ? » [34]

Bien que chaque écrivain ait son propre style et approche de l'écriture, ils ont tous un point commun : une préoccupation par le bien-être de leur pays et leurs compatriotes. Mouloud Mammeri (1917 – 1989), par exemple, déclare dans un reportage qu'il avait écrit son dernier livre *L'Opium et Le bâton* (1969) pour combler une lacune : la silence des Algériens face à un évènement secouant le monde entier. [35]

Au lieu de donner une vision folklorisée comme faisaient la première génération au contexte colonial, les œuvres de cette nouvelle génération choisissent d'offrir un témoignage vrai. Pour ce faire, les écrivains, par exemple, Ahmed Sefrioui (1915 – 2004), Mouloud Feraoun (1913 – 1962), Albert Memmi (1920 – 2020), Driss Chraïbi (1926 – 2007), Mouloud Mammeri (1917 – 1989), Mohammed Dib (1920 – 2003) et Assia Djebar (1936 – 2015), intègrent dans leurs œuvres des éléments autobiographiques. En s'exprimant leur monde intime, la société et les coutumes maghrébins, ils parviennent à créer des textes ancrés dans un réalisme ethnographique.

En ce qui concerne les écrivains maghrébins émigrés « beurs », c'est-à-dire, les enfants d'immigrés maghrébins en France, on observe une littérature qui souligne la vie entre deux cultures : la vie de leurs parents en Algérie et la vie en France où ils ont grandi. En tant que français d'origine maghrébine, ils découvrent les souvenirs de leurs parents et racontent des histoires sur les thèmes de racisme et de discrimination. Cette génération enrichie la littérature de langue française apportant une vision de l'Autre mais aussi intégrée à la nouveauté. [36]

---

[34] Déjeux, **op. cit.,** p. 37.
[35] Josette Bryson, "North African Novels in French: A Survey of Engagé Litterature", Ufahamu: A Journal of African Studies, 4 (1), 1973, p. 107-109.
[36] Déjeux, **op. cit.,** p. 204.

Après l'indépendance, les écrivains expérimentent de plus en plus un mélange des genres littéraires : fiction, autobiographie, essai, poésie, et théâtre. Assia Djebar, par exemple, dans son œuvre *L'Amour, la fantasia* (1985) présente un mélange de l'histoire nationale et l'autobiographie. Il y a un effort pour raconter les histoires cachées et négligées ou marginalisées dans la période de la colonisation française et de l'indépendance. Ils se penchent donc sur la mémoire collective afin de trouver un moyen de s'extérioriser grâce aux souvenirs et vécus personnelles. La compréhension de l'histoire de leurs pays est également essentielle.

Avant 1947, l'utilisation du « je » n'est pas fréquente dans la littérature maghrébine. Ali Belhaj, dans son œuvre *Souvenirs d'enfance d'un blédard* opte pour la subjectivité et y inclut le « je ». Plus tard, c'est en 1950 que Mouloud Feraoun utilise le « je » dans *Le Fils du pauvre* et Mouloud Mammeri dans *La colline oubliée* en 1952. [37]

L'utilisation des éléments autobiographiques dans les œuvres du contexte post-colonial est dû à diverses raisons. Les écrivains aspirent à démontrer le vrai, et pour ce faire, ils tentent de raconter leurs souvenirs. Un retour vers l'enfance permet aux auteurs de dénoncer des conditions de vie en témoignant des difficultés socioculturelles, économiques et politiques de l'époque. A travers le récit d'enfance, l'auteur trouve un moyen de marquer sa mémoire individuelle ainsi que culturelle et collective. [38] Mustapha Guenaou parle de la mémoire collective dans son analyse du roman *La Grande Maison* (1952) de Mohammed Dib :

> *« La mémoire collective est, en tant que notion, un fondement du lien social. Dans ce cas, si nous examinons de près cette façon de se souvenir, nous allons reconnaître, nécessairement, un grand nombre de nos propres souvenirs. Nous reconnaîtrons, certainement, les souvenirs de notre enfance à partir de ce retour vers l'enfance, vécu et imaginé par l'écrivain. »* [39]

C'est-à-dire qu'en effet en lisant des fragments d'enfance de l'auteur, on a tendance à se souvenir ses propres histoires vécues. La mémoire collective joue donc

---

[37] R'Kia Laroui., « Les littératures francophones du Maghreb », dans **Québec français**, Numéro 127, 2002, p.49.
[38] Mustapha Guenaou, « Le retour vers l'enfance : la maison traditionnelle, un lieu de l'histoire et de la mémoire, Le cas de Dar Sbitar (Tlemcen, Algérie) dans La Grande Maison de Mohammed Dib », dans **Retours vers les enfances méditerranéennes**, édité par Isabelle Dubois and Françoise Haffner, Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 191-205.
[39] **Ibid.,** p. 195.

un rôle clé dans la compréhension des liens sociaux au sein d'une communauté. On comprend mieux alors pourquoi en littérature maghrébine un nombre considérable de récits d'enfance émerge au fil du temps. Créer un personnage-enfant aide l'auteur à éclairer l'absurdité des guerres et le drame des colonisés. Le regard par l'enfant met en évidence un fort illogisme des conflits politiques et en retournant à voir par les yeux de son enfance, l'auteur clarifie l'absence du présent et recourt à l'innocence du monde pour la compréhension de son trauma. On peut donc dire qu'écrire l'enfance est un acte psychothérapeutique pour les écrivains maghrébins.

Le rassemblement des littératures de ces trois pays du Maghreb ne veut pas dire qu'ils ont tous passé le même chemin historique et culturel. Bien que la littérature marocaine, tunisienne et algérienne partagent des traits communs en raison de leur histoire coloniale et de leur contexte sociopolitique similaire, elles ont également des caractéristiques uniques. C'est la raison pour laquelle, on vise à diviser ce chapitre en trois parties : L'Algérie, la Tunisie et le Maroc. À cause d'une longue présence des colonisateurs français en Algérie, on dédiera une partie plus large à ce pays par rapport à la Tunisie et au Maroc.

1.2.2.1. Algérie

Dans ce pays d'Afrique du Nord où l'invasion française de 1830 engrave des conséquences les plus douloureuses, on constate une émergence d'une littérature de combat qui fait référence aux œuvres littéraires produites principalement pendant et après la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962). Cette littérature est marquée par un engagement profond contre le colonialisme français et pour l'émancipation du peuple algérien. Elle se distingue par son caractère militant, son appel à la résistance, et sa volonté de témoigner des souffrances et des luttes du peuple algérien. Les œuvres de la première moitié du siècle qui est marquée par les événements sanglants font illusion d'une grande violence. Cette violence amène dès lors l'Algérie à la guerre d'indépendance en 1954 et le peuple algérien se libère de la colonisation française en 1962.

En 1883, à la suite du décret de Jules Ferry, les colonisateurs créent des écoles françaises dans le but de franciser et assimiler les colonisés. Il existait déjà une littérature orale en arabe en Algérie. Pourtant, avec l'arrivée de l'occupation, l'usage du français a envahi tous les aspects de la vie quotidienne, reléguant ainsi la littérature

orale à l'arrière-plan. Le recours au français dans la production littéraire écrite et, en particulier, dans le système éducatif, a rendu l'apprentissage du français obligatoire pour les Algériens colonisés. Cela a ainsi posé les bases de l'assimilation culturelle. C'est dans les années 1920 qu'en effet les Algériens commencent à s'intéresser à la langue française. Au début d'une littérature algérienne de langue française, l'idéologie colonial ne permet pas aux écrivains de l'époque de raconter librement ce qu'ils désiraient. Les textes restent profondément ambigus et les écrivains ne prennent pas de position précise. Selon Jean Déjeux, la littérature algérienne de la période coloniale est issue de l'acculturation et du mimétisme :

> *« Cette période est largement celle de l'acculturation et du mimétisme mis à part les écrits de la presse nationaliste, naturellement. A partir de 1875, passé l'échec de 1871, des Algériens commencent à publier des grammaires, vocabulaires et dictionnaires, éditions de textes anciens, traductions, monographies et petites brochures. Ils sont engagés à cette époque dans une sorte « d'idéal » français. »* [40]

Il faut donc noter que maitriser le français devient également un souci de l'opprimé, car des Algériens trouvaient dans la langue et la culture françaises un modèle à suivre. On pourrait dire que cette admiration reflète une adhésion à l'idéologie coloniale, où l'adoption des normes françaises était perçue comme un moyen d'intégration dans le système colonial. Cependant, cela a également conduit à une forme d'aliénation culturelle, menaçant l'identité algérienne à cause de l'adoption des pratiques françaises et des valeurs.

Vers la fin des années 1940 et puis au début des années 1950, le contexte politique favorise la production littéraire et pousse les écrivains à s'interroger sur la colonisation en posant des questions comme : *« Qui sommes-nous ? Pourquoi sommes-nous colonisés ? »*[41] En effet, les Algériens écrivaient bien avant dans les bulletins et revues : *Forge, Soleil, Progrès, et Simoun.* Dès lors une critique voit le jour en Algérie colonisé : ils n'accusent pas seulement les colonisateurs mais aussi leurs compatriotes d'être côte à côte des opprimants. Ils ne cherchent pas une boucle

[40] Déjeux, **op. cit.,** p. 12.
[41] **Ibid.,** p. 16.

émissaire mais ils tentent plutôt de comprendre les raisons pour lesquelles ils vivent sous le joug colonial.

Le 1er novembre 1954, la guerre secoue l'Algérie et le peuple algérien se trouve dans une période bouleversante dont les réflexions amènent les écrivains à parler voix haute de l'indépendance. Le peuple algérien combat enfin pour la libération. Les écrivains de cette période se soucient alors de dénoncer les injustices, préserver la mémoire collective et redéfinir l'identité algérienne en adoptant un style réaliste. Kateb Yacine (1929 – 1989), Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, et Mohammed Dib sont des figures de proue de la littérature algérienne d'expression française.

Mouloud Feraoun, l'un des écrivains de « génération de 52 » évoque dans ses récits les bouleversements historiques tout en démontrant un style d'écriture proche du réalisme authentique. La littérature algérienne des années 1950 illustre une écriture caractérisée par l'instabilité et l'incertitude. Les thèmes qui marquent les œuvres en générale sont la désillusion, le désir de liberté et les tensions sociales. Parmi les écrivains algériens qui mettent l'accent particulièrement sur ces thèmes incontournables de la période coloniale, on peut citer encore Mouloud Mammeri et Mohammed Dib. En 1956, Katib Yacine en écrivant son roman *Nedjma* crée une nouvelle littérature fictive où nous constatons une affirmation identitaire issues des Algériens. Malek Haddad (1927 – 1978), dans ses œuvres s'interroge sur le sens de la vie en parlant notamment de la liberté et la justice. Assia Djebar parle des problèmes d'émancipation, d'identité, de guerre et de langue dans ses œuvres.

Après la proclamation de l'indépendance de l'Algérie le 3 juillet 1962, on observe une période de transition et de transformation profonde. La guerre d'indépendance bouleverse le pays en laissant des traces ineffaçables et a un grand impact sur le changement des thèmes des œuvres. Comme d'ailleurs, après l'indépendance, c'est l'émergence d'une nouvelle littérature en Algérie avec un trait commun : l'espoir. Rachid Boudjedra (1941), l'un des écrivains importants de cette nouvelle génération, fait des critiques sociales et politiques de l'époque en s'appuyant sur l'ironie. Nabile Farès (1940 – 2016) met l'accent sur l'angoisse, la rupture avec son environnement, la quête de soi et de sens.

Autour des années 1980, on observe encore l'émergence de nouveaux courants littéraires en Algérie : la littérature d'urgence et la littérature de l'émigration. Tahar Djaout (1953 – 1993) qui éclate les réalités de son pays avec humour et vigueur. Rachid Mimouni (1945 – 1995) décrit la souffrance et le désillusionnement des Algériens confrontés aux abus des colonisateurs. La littérature algérienne d'expression française reflète les transformations sociales, politiques et culturelles. L'utilisation du « je » est aussi individuelle que collective pour que le lecteur du monde comprenne l'histoire de l'Algérie et du soi ainsi que les médiocrités de la colonisation et domination occidentale. Dans *La littérature maghrébine d'expression française*, Jean ,Déjeux tente de décrire l'essentiel de cette littérature :

> *« Les années 20-50 montrent l'ambiguïté dans laquelle se trouvaient les auteurs. La guerre 54-62 oblige à se ressaisir et à répondre au « Qui suis-je ? », les années 70-80 à renouveler le regard, à se regarder en face et même à demander : « Que sommes-nous devenus ? » Le psychiatre algérien Khaled Benmiloud écrivait en 1964 un article très pertinent sur « Culture et personnalité » : « Nous ne sommes plus ce que nous étions, nous sommes quelque chose d'autre. Nous n'en avons pas une conscience claire et complète. »»*[42]

C'est-à-dire que l'identité des Algériens ne sont plus la même qu'avant la conquête française. À cause de la colonisation et de la guerre d'indépendance, les Algériens sont devenus une « autre » en raison des transformations sociales, politiques et culturelles. Toutefois, cette nouvelle identité n'est pas totalement comprise et qu'elle n'est pas claire. Dans ce cas-là, il faut souligner que la transformation d'une société dans le processus colonial et post-colonial engendre de nouvelles questions, notamment sur l'identité et la langue.

Il est remarquable que l'Algérie compte plus d'auteurs écrivant en langue française que le Maroc et la Tunisie. Cela est dû à l'histoire de l'Algérie marquée par une longue période de la colonisation et une lutte pour l'indépendance.

[42] **Ibid.,** p. 30.

1.2.2.2. Tunisie

Après un protectorat français en vigueur depuis 1881, la Tunisie devient indépendante en 1956. Comme au Maroc, la langue française est également considérée comme un moyen de progression vers la modernité puisque la société colonisée ressent une infériorité devant les colonisateurs. Toutefois, on peut constater le fait que la littérature tunisienne est principalement une littérature de langue arabe et que les récits en arabe sont plus nombreux que ceux de langue française. [43]

La domination des colonisateurs sur le système d'éducation et l'administration, c'est dire que l'enseignement du français dans les écoles et le champ de travail entrainent la nécessité d'écrire et de s'exprimer en français. Ce contexte colonial conduit donc à la création des œuvres littéraires en langue française et certains écrivains optent pour une littérature d'expression française au lieu de celle de la langue arabe. En 1920, une Société des Écrivains de l'Afrique du Nord a été créée à Tunis pour promouvoir la création littéraire dans la région. L'émergence des autres bulletins et revues font également leur apparition, *Nord-Africains et Kahena,* visent à élargir de l'usage de la langue et culture française. [44]

Les premières œuvres s'inspirent des symbolistes et des romantiques français jusqu'à des années 1950. Après cette période, les écrivains éprouvent davantage le besoin de s'exprimer leur drame et leur espoir pour l'indépendance. La Tunisie devient indépendante en 1956 et vit une période en mutation sociopolitique. À la suite de l'indépendance de la Tunisie, les sujets de prédilection des écrivains tunisiens commencent à changer : Les thèmes de la colère et la révolte contre les colonisateurs et les hiérarchies sociales occupent une place importante dans leurs œuvres dans lesquelles ils décrivent également la pauvreté vécue pendant la période de colonisation. Dans les années 1980, on observe un sentiment de déception envers une société en déclin, perturbée par une modernité mal comprise qui dans cette perspective donne naissance à un parallélisme entre la culture occidentale et la tradition tunisienne.[45]

---

[43] **Ibid.,** p. 44.
[44] **Ibid.,** p. 45.
[45] Juan Manuel Sanchez Diosdado, « Enfances tunisiennes : du récit autobiographique à l'écriture d'enfance », dans **Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos**, Sección Árabe-Islam, Vol. 71, https://doi.org/10.30827/meaharabe.v71.18383, p. 253.

Après les répercussions de la Seconde Guerre mondiale, une prise de conscience se développe au Maghreb. Les années 20-50 comble une période de changement littéraire, et en Tunisie, les publications des romanciers de confession juive apparaissent parmi lesquels on peut citer : Jean Vehel (1740 – 1791) et des écrivains musulmans : Mahmoud Aslan (1902 – date inconnue). [46] Albert Memmi, l'un des romanciers et essayistes importants de la communauté juive francophone, publie son roman *La statue de sel* (1953) dans lequel il met en question les notions de la modernité et la tradition en parlant également des difficultés racontées par les colonisés concernant la différence culturelle au cours de la période coloniale. Il écrit à partir de ses expériences vécues, c'est-à-dire d'une manière autobiographique et publie d'autres romans comme *Agar* (1955) et *Le Scorpion* (1969). En 1957, il écrit *Portrait du colonisé* et continue à se questionner sur la liberté en écrivant des essaies influençant la société. [47]

La littérature tunisienne est particulièrement issue des auteurs résidant à l'extérieure de la Tunisie, cependant il s'agit en même temps d'une nouvelle génération bilingue qui optent pour une écriture à la fois en français et en arabe. Certains auteurs de cette génération sont Hafedh Djedidi, Abdelwahab Meddeb et Mustapha Tlili. [48]

1.2.2.3. Maroc

Le Maroc est colonisé par la France de 1912 à 1956. Similairement à la littérature algérienne et tunisienne, la littérature marocaine suit une trajectoire « ethnographique » en développant un imaginaire esthétique qui nous démontre sa spécificité d'authenticité. Cependant, dans un contexte différent de celui de l'Algérie, la langue française est considérée comme un signe de modernité par les Marocains. Il faut aussi souligner qu'au Maroc, l'influence française dans l'administration et l'économie est considérable, mais cela n'empêche pas les Marocains de préserver leur identité culturelle. Les récits en arabe étaient également abondants depuis 1924, mais c'est plus tard qu'on voit une progression rapide en écriture de langue française d'expression marocaine. [49] Il est également à noter que contrairement à l'Algérie, le

[46] Ghalem et Ndiaye, **op.cit.,** p. 46.
[47] **Ibid.**
[48] **Ibid.**
[49] Déjeux, **op.cit.,** p. 32.

Maroc était sous un régime de protectorat français et espagnol, ce qui a conduit le pays à une influence culturelle plus diversifiée. Pour les Marocains, la préservation de la culture et des traditions locales est primordiale et c'est la raison pour laquelle les auteurs tentent de produire des récits en arabe. Parmi les écrivains majeurs de la littérature marocaine, on peut citer Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Ahmed Seffioui, et Abdelkebir Khatibi.

Dans les années 1950, l'un des figures littéraires important de la littérature marocaine, Ahmed Seffioui donne au lecteur un exemple de paysage « authentique » à partir des souvenirs d'enfance. Son œuvre *La Boite à Merveilles* suscite de nombreux critiques, car elle a une particularité : démontrer un merveilleux d'enfance en contexte difficile de la colonisation. Driss Chraïbi, illustre bien l'évolution du roman marocain en passant de la critique du colonisateur à celle des institutions politiques, religieuses et sociales de son pays en débordant ainsi sa réalité d'une certaine façon, cependant il suscite de plusieurs critiques et scandales à cause de raisons similaires de celles de Ahmed Seffioui. En 1982, il se trouvera dans une voie conciliante envers la société traditionnelle avec son roman *La mère du printemps*. [50] Et c'est à partir de 1960 que le roman marocain atteint son apogée avec la revue *Souffles.* Parmi les écrivains qui font partie de cette revue, il faut citer Tahar Ben Jalloun, Mohammed Khaïr-Eddine et Abdelkébir Khatibi. Comme dans toute la littérature dans le monde, au fil du temps, une nouvelle génération vise à changer certaines règles pour évoluer sa littérature et au Maroc, depuis l'indépendance, nous constatons un changement et un retour vers le réalisme et le critique sociale avec Abdelhak Serhane et Edmond El Maleh.[51]

Jean Déjeux explique l'une des distinctions importantes de la littérature marocaine de celles de Tunisie et d'Algérie :

> *« Lors d'un Colloque en 1970, Ahmed Sefrioui expliquera la naissance de cette littérature de langue française en disant que face à la littérature des Français sur le Maroc des Marocains se posèrent les questions : « Sommes-nous cela ? Sommes-nous vraiment que cela ? » En Algérie et en Tunisie le questionnement*

[50] Ghalem et Ndiaye, **op.cit.,** p. 235.
[51] Ghalem et Ndiaye, **op.cit.,** p. 214.

était : Qui sommes-nous ? Qui suis-je ? Comment être nommé donc et être reconnu dans son identité réelle et son être authentique ? » [52]

Il semble que les Marocains s'interrogent l'image que les Français leur ont façonné. C'est donc un questionnement de la vérité concernant l'être et le paraître et leur identité dans la main de l'oppresseur. Quant à l'Algérie et la Tunisie, l'interrogation est plus introspective par rapport au Maroc. Il s'agit d'une recherche de la définition de leur identité coinsée entre deux cultures différentes. Néanmoins, ce qui nous semble intéressant dans cette littérature, c'est le changement des questions entre les années 1960 et 1980. Une nouvelle revue littéraire *Lamatif* grâce à laquelle les écrivains se penchent sur les questions « Où sont nos témoins ? » « Existe-t-il même une littérature marocaine ? » [53] voit le jour. Et avec l'apparition de la revue *Souffles* en 1966*,* les auteurs comme Abdellatif Laâbi commence à s'exprimer d'une autre manière. Il est temps de s'engager dans la lutte pour une culture nationale authentique. Avec ses compagnons, Abdellatif Laâbi déconstruit des récits traditionnels et révolutionne la littérature marocaine. [54] *Souffles* est l'une des revues littéraires dans le monde arabe qui propose une réflexion idéologique profonde. La revue a également créé une maison d'édition appelée *Atlantes* à travers lequel elle publie la plupart des auteurs marocains.[55]

La littérature marocaine s'interroge également sur d'autres problèmes que la colonisation française pose tout au long de son histoire. C'est Abdellatif Laâbi qui met l'accent sur la question de la position de l'écrivain par rapport à la langue française, car selon lui, l'écrivain doit savoir comment se positionner dans son écriture et clarifier leur relation avec la langue de l'Autre. C'est parce qu'il faut créer une cohérence linguistique dans l'écriture pour qu'elle soit belle, c'est-à-dire qu'il est essentiel de surmonter le problème du bilinguisme dans la littérature marocaine. [56]

---

[52] Déjeux, **op.cit.,** p. 34.
[53] **Ibid.,** p. 35.
[54] **Ibid.**
[55] Gilles Cyr, « La littérature marocaine d'expression française », Liberté, 15 (5), 1973, p.129-144.
[56] Cyr, **op.cit.,** p. 143-144.

2. DEUXIEME PARTIE :

RÉCIT AUTOBIGRAPHIQUE

2.1. Evolution du récit autobiographique

Cette partie de notre travail propose de présenter l'évolution du genre « autobiographie » et les raisons de la construction des éléments autobiographiques dans les récits du XXe siècle, car c'est pendant le XXe siècle que ce genre littéraire connaît une production incontestable. Nous proposons dans cette perspective de comprendre les enjeux de cette période marquée par les conséquences dévastatrices de deux guerres mondiales sous l'influence des régimes totalitaires succédant la période de décolonisation. Il faut certainement prendre en considération que c'est grâce à l'émergence de la psychanalyse que nous constatons dans la seconde moitié du siècle un développement sur la réflexion et l'intérêt individuelle qui entrainera les éléments autobiographiques dans les récits des plusieurs écrivains de l'époque.[57]

Dans le cas qui nous occupe, notre but sera plutôt de tenter d'expliquer les raisons de l'emploi des éléments autobiographiques dans les œuvres des écrivains issus de la littérature maghrébine centrale et de démontrer la théorisation des notions « autobiographie » et « autofiction » d'une manière générale. Cette réflexion individuelle qu'on vient de mentionner conduit plusieurs écrivains à l'écriture de soi auquel les lecteurs s'intéressent également au XXe siècle. Par exemple, André Gide (1869 – 1951), Jean Paul-Sartre (1905 – 1980), André Malraux (1901 – 1976) et Albert Camus (1913 – 1960) produisent des œuvres contenant des éléments autobiographiques comme déclare Jacques Lecarme :

> *« Avec si le grain ne meurt, André Gide demeure le père fondateur de l'autobiographie moderne. Mais il faudra attendre les années 60 pour que de nombreux romanciers majeurs – Sartre, Malraux et Camus – passent à l'autobiographie. »* [58]

Au fil du temps, les écrivains de cette époque, mais plus particulièrement, ceux et celles de la seconde moitié du 20e siècle, se dirigent vers une autobiographie incluant des éléments de récits de souvenirs d'enfance. Comme on l'a souligné auparavant, les lecteurs s'intéressent également d'une certaine manière aux récits

[57] Gérard Lahouati, « La voix des masques. Réflexions sur la constitution du genre de l'autobiographie », dans Dix-huitième Siècle, n°30, 1998. La recherche aujourd'hui, pp. 195-210.
[58] Jacques Lecarme, « XXe siècle – Classiques – Malgré eux – du genre autobiographique », Mag3azine Littéraire, Nº 409, mai 2002, p. 50.

autobiographiques des écrivains : Gide, Sartre, Simone de Beauvoir (1908 – 1986), Annie Ernaux (1940), Julien Green (1900 – 1998), François Nourrisier (1927 – 2011). Le lecteur au XXe siècle souhaite apprendre la vie intime de l'écrivain, car il éprouve également le besoin de découvrir sa propre personnalité tout au long de la lecture.[59] Ce type de récit représente surtout un nombre d'activités esthétiques où se pose la question des identités ainsi qu'ontologiques et littéraires.

Les écrivains francophones issus de la littérature maghrébine du 20e siècle mettent en place plusieurs œuvres à résonance autobiographique. Ces derniers n'hésitent plus à se pencher sur leurs vies intimes et à dresser le paysage familial le plus intime devant le regard de l'Autre. Ils se plongent dès lors dans le récit autobiographique que ce soit pour raconter leur histoire de manière approfondie ou pour affirmer tout simplement la singularité de leur vie personnelle.[60] Il nous parait également important de répondre à cette question suivante : pour quels raisons le récit autobiographique est un genre abondant dans la littérature maghrébine ?

L'expérience colonial et postcolonial peuvent être considérée comme le produit d'un processus de transculturation : il est prévisible que les écrivains de la période coloniale et postcolonial possèdent des traits différents du fait que toutes ces générations ont vécu des bouleversements historiques et culturels qui produisent des courants littéraires assez variés. Dans cette transculturation, on pourrait remarquer des éléments faisant référence à l'expérience coloniale traumatisante ainsi qu'à la capacité de dépasser les influences du colonisateur. [61] Pour ce qui est des récits de la période coloniale, force est de constater que le conflit culturel et d'identité étaient souvent présents, cependant ceux de l'expérience postcolonial ont plutôt tendance à faire des narrations du Moi. Pour ces derniers, la découverte du moi ne se limite pas à la recherche d'une identité personnelle, mais vise plutôt à la compréhension de soi-même. Il faut toutefois noter que le conflit d'identité et la crise identitaire puissent être des sujets abordés dans les récits de la période postcoloniale, mais ce n'est pas toujours l'aspect principal de ces œuvres. Il faut également souligner que cette littérature

[59] **Ibid.**
[60] Yves Gonzalez-Quijano, « Les romanciers du moi : autobiographies littéraires et images de soi dans le Maroc contemporain », dans Miroirs maghrébins : Itinéraires de soi et paysages de rencontre, CNRS Éditions, Paris, 1998, p. 89-98.
[61] Suzanne Gehrmann, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », Revue de l'Université de Moncton, 37(1), 2006, p. 67–92.

s'inspire du genre occidental de l'autobiographie.[62] Il ressort, par conséquent, que dans les récits francophones au sein de la littérature maghrébine, la quête identitaire, le conflit culturel, l'altérité, l'exil, le questionnement du mal et bien, l'absence, et le désir de savoir sur soi et de faire une adaptation du genre occidental autobiographique sont quelques éléments essentiels qui amènent les auteurs à la création des récits autobiographiques.

Dans cette partie, il nous parait important de souligner également l'émergence des théories autobiographiques et autofictionnels afin de les mieux aborder et puis appréhender dans les parties suivantes.

Dans les années 1960 dans la période des structuralismes avec la déclaration de « la mort de l'auteur » sous l'angle du *Structuralisme.*[63] C'est-à-dire qu'on abandonne l'idée de considérer le texte littéraire comme une reproduction fidèle du monde extérieur ou de la personnalité de l'écrivain. Les théoriciens et critiques littéraires entrent en scène pour définir les spécificités des textes ou ses fonctionnements. En 1971, Philippe Lejeune écrit *L'Autobiographie en France* dans lequel il met en lumière les limites et caractéristiques du genre « autobiographie ». Certes, bien avant Philippe Lejeune, Jean Starobinski et Maurice Blanchot ont également analysé ce genre littéraire. [64]

Dans son article, Gérard Lahouati indique que *« L'originalité de P. Lejeune était de proposer un certain nombre de critères pour isoler un nouveau genre et d'inviter à analyser la genèse de cette idée depuis le 18e siècle. »* [65] L'autobiographie devient donc incontournable dans leur analyse critique. Philippe Lejeune écrit plus tard son ouvrage *Le Pacte autobiographique.*

L'auteur en écrivant une autobiographie tente de « coïncider l'être et le paraitre » et selon Gérard Lahouati, c'est dans ce désir que réside « l'impossibilité fondatrice de toute autobiographie ». Il se demande alors : *« S'il s'agit de se dire pour reconstruire*

---

[62] **Ibid.,** p. 70-71.
[63] Option scientifique visant à fonder l'étude, et spécialement la description, de faits humains, essentiellement sur une analyse de leur structure, de la relation entre leurs composants. STRUCTURALISME : Définition de STRUCTURALISME (cnrtl.fr), date de consultation : 15.01.2024.
[64] Lahouati, **op. cit.,** p. 195-210
[65] **Ibid.,** p. 196.

une vie sans le poids des contingences, la fiction n'est-elle pas constitutive de la revendication de vérité ? » [66]

Ce questionnement a été faite ainsi par Serge Doubrovksy qui met en place une autre forme littéraire que nous appelons « autofiction ». En 1977, en écrivant son roman *Le Fils,* Serge Doubrovksy s'interroge sur les ambigüités que crée le genre autobiographique et il vise à écrire un roman entre vérité et fiction.

2.2. Le pacte autobiographique et la théorie de Philippe Lejeune

En 1971, dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune tente déjà de donner la définition du terme « autobiographie », cependant il éprouve plus tard le besoin d'écrire un deuxième ouvrage *Le Pacte autobiographique* pour pouvoir trouver des critères plus stricts pour mieux définir et préciser le genre « autobiographique ».

Selon Philippe Lejeune, le terme « autobiographie » peut être abordé de différentes manières : étude historique et psychologique. L'étude historique car l'écriture de moi est *« un phénomène de civilisation »*, l'étude psychologique car l'acte autobiographique pose des problèmes tels que les contraintes de *« la mémoire, la construction de la personnalité et l'auto-analyse. »*[67] Avant de faire une vraie définition du terme « autobiographie », Philippe Lejeune déclare que l'écriture de moi est tout d'abord un texte littéraire. Dans cette perspective, son but est de se questionner sur le fonctionnement du texte en le lisant en tant que lecteur. Il vise à faire une analyse bidirectionnelle : poétique, c'est-à-dire une *« description du genre et des formes qu'il utilise »* et critique, c'est-à-dire une *« lecture interprétative »*.[68]

En lisant « le pacte autobiographique », il est à souligner que l'autobiographie se présente tout d'abord par « le contrat de lecteur » et il ne s'agit pas seulement, en effet, d'une construction des éléments formels. Puisque le texte littéraire est un texte complexe, il faut l'analyser dans un premier temps synchroniquement et puis analytiquement. Toutefois, il parait que la plupart des critiques littéraires y appliquent une méthode diachronique qui met en jeu une idéalisation du terme « autobiographie ». D'une part, Philippe Lejeune tente de définir le terme « autobiographique », de

---

[66] **Ibid.,** p. 204
[67] Lejeune, **Le Pacte autobiographique…**, p. 7.
[68] I**bid.**, p. 1.

l'autre, il examine des problèmes confrontés en générale par les autobiographes afin de les résoudre. Il faut toutefois noter que nous devons jouer également « le rôle de l'interprète » pour comprendre le fonctionnement d'un texte autobiographique. Philippe Lejeune déclare également la place importante de la psychanalyse pour analyser un récit autobiographique :

> *« Si la psychanalyse apporte une aide précieuse au lecteur d'autobiographie, ce n'est point parce qu'elle explique l'individu à la lumière de son histoire et de son enfance, mais parce qu'elle saisit cette histoire dans son discours et qu'elle fait de l'énonciation le lieu de sa recherche (et de sa thérapeutique). »*[69]

Afin d'analyser un récit autobiographique, il est donc important de se pencher sur l'énoncé. C'est dire aussi qu'il faut dans chaque étape le suivre de près et comprendre ses comportements et ses désirs face à la vérité. Pour ce faire, Philippe Lejeune part de deux approches : étude poétique et interprétation analytique. [70]

On éprouve le besoin de souligner que la définition qui a été faite par Philippe Lejeune part de la situation de lecteur[71] pour qu'on puisse mieux appréhender le fonctionnement du texte, car ce sont nous – les lecteurs - qui font fonctionner ces textes en les lisant. Le spécialiste du genre autobiographique, Philippe Lejeune, définit alors l'autobiographie :

> *« récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »*[72]

Il ressort qu'il s'agit alors d'un récit fait au passé et raconté à la première personne en mettant avant l'histoire de son identité. Après avoir fait cette définition, l'auteur met en évidence les critères fondamentales du récit autobiographique : il devrait appartenir à quatre catégories :

> *« 1. Forme du langage : a) récit ; b) en prose.*
>
> *2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.*

---

[69] **Ibid.,** p.3.
[70] **Ibid.,** p. 4.
[71] **Ibid.,** p.7. « qui est la mienne, la seule que je connaisse bien »
[72] **Ibid.,** p. 2.

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

4. Position du narrateur : a) identité du narrateur et du personnage principale ; b) perspective rétrospective du récit. »[73]

Si l'œuvre remplie tous ces éléments essentiels cités, on pourrait donc la considérer comme un récit autobiographique.

Dans un premier temps, il est essentiel de souligner l'une des critères les plus importantes : la situation de l'auteur. C'est-à-dire que l'auteur est à la fois le narrateur et le personnage principal du récit. L'identité doit être donc établie entre ces trois personnes ou personnages. Dans cette perspective, P. Lejeune déclare ainsi dans son ouvrage, *« Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. »*[74]

En ce qui concerne ce critère, on se demande la question suivante : pour pouvoir créer cette identité du nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage, faut-il toujours employer la première personne dans un récit ? Selon Philippe Lejeune, la réponse est « Non ». C'est dans le cas d'une voix homodiégétique que nous pourrions constater une telle possibilité. Dans un récit homodiégétique, bien que le narrateur soit une personne différente que le personnage principal, on pourrait y voir l'emploi de la première personne. Certes, le contraire est également possible, c'est-à-dire que même s'il n'y pas de l'emploi de la première personne, on pourrait constater dans le récit une identité entre le narrateur et le personnage principal. Il faut toutefois noter que le récit autobiographique peut également partir d'un point de vue de la personne grammaticale « TU » au lieu de « JE » ou bien « IL ».

On observe donc que dans le cas d'un récit « à la troisième personne », il peut également y avoir l'identité du nom par cette « double équation » : auteur = narrateur, et auteur = personnage, c'est-à-dire ainsi, « narrateur = personnage ».

Philippe Lejeune interroge l'emploi du « JE » du fait que cette personne grammaticale produit une incertitude en elle-même. C'est dire aussi que pour qu'il y ait autobiographie, l'auteur doit se présenter et donc donner son « nom propre » dans

[73] **Ibid.,** p. 2.
[74] **Ibid.,** p. 8.

le récit en tant que narrateur et personnage soit de manière patente soit implicitement. Car, selon Philippe Lejeune :

> *« C'est dans le nom propre, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants. L'enfant parle de lui-même à la troisième personne en se nommant par son prénom, bien avant de comprendre qu'il peut lui aussi utiliser la première personne. »*[75]

Pour pouvoir établir l'identité du nom, comme on vient de mentionner, l'auteur pourrait le faire implicitement en renvoyant le lecteur au titre ou bien en faisant un petit discours ou une « présentation » au début du texte. C'est alors ce qu'on appellera « le pacte » en désignant le contrat entre l'auteur et le lecteur. La formule de Philippe Lejeune à ce critère : *« Je soussigné ».*[76]

Pour le critère de vraisemblance, il faut certainement souligner le lien entre l'identité et la ressemblance en reprenant la phrase de Philippe Lejeune : *« […] dans l'autobiographie, c'est l'identité qui fonde la ressemblance. »*[77]

Deuxième critère que Philippe Lejeune dénonce dans *Le Pacte autobiographique* est l'épreuve de *« vérification ».* Puisque les autobiographes ou biographes souhaitent donner des informations sur une réalité, Philippe Lejeune considère leurs récits comme des textes « référentiels » qui envoie l'auteur au « pacte référentiel ». Pour ce critère, il établit tout de suite la formule : *« Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité »*[78] C'est-à-dire que l'auteur atteste de dire toute la vérité sur sa vie personnelle.

Ce critère pourrait poser des problèmes en ce qui concerne l'acte de l'écriture, car écrire, c'est tout d'abord « inventer » ou « créer » des personnages à partir des faits réels ou bien fictifs et puis « raconter » l'histoire de ces personnages.

---

[75] **Ibid.** p. 16.
[76] **Ibid.** p. 31.
[77] **Ibid.** p. 34.
[78] **Ibid.** p. 31.

2.3. L'autofiction selon la théorie de Serge Doubrovksy

« JE ME MANQUE TOUT AU LONG...
De MOI, je ne peux rien apercevoir. À MA PLACE NÉANT...
un moi en toc, un trompe-l'œil...
Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ÊTRE FICTIF...
Moi, suis orphelin de MOI-MÊME »[79]

Serge Doubrovksy

L'autofiction est un terme formé en combinant deux mots contradictoires au niveau de leur référence : « auto » et « fiction ». Le premier provient du grec « αυτος » (autos) et signifie « de soi-même » ou « par soi-même » qui nous amène d'une certaine manière à la réalité tandis que le deuxième « fiction » désigne l'imaginaire en faisant référence à l'irréel. Le terme « autofiction » crée dès lors une fusion de deux genres littéraires contradictoires : l'autobiographie et le romanesque. En écrivant une autobiographie, l'auteur raconte sa vie en toute véracité du début à la fin en tenant compte du fait que le sujet principal doit se tourner toujours autour du personnage principal alors que dans un romanesque, il raconte surtout des fragments marquants de la vie de n'importe qui en créant des personnages imaginaires. Dans l'autofiction, il n'est pas nécessaire de se pencher principalement sur un seul personnage contrairement à l'autobiographie. On pourrait donc constater que l'autofiction réunie ces deux genres littéraires en basant à la fois sur le réel et le fictif.

Le terme « autofiction » inventé et exprimé en 1977 par Serge Doubrovsky apparait premièrement dans la quatrième de couverture de son livre intitulé *Fils*. Ce néologisme augmente sa réputation avec un impact colossal à la fois chez les écrivains et chez critiques littéraires. Par le fait que ce terme nouveau ait naturellement un sens contradictoire, il devient difficile d'en produire une simple définition. On verra plus tard que la définition de ce néologisme est transformée voire détournée au fil du temps, puisque dès le début elle révèle une confusion. Le dictionnaire Robert le définit comme « Récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique » qui augment davantage le

[79] Serge Doubrovksy, **Le livre brisé**, Grasset, Paris, 1989, p. 214.

degré de l'incompréhensibilité du terme contrairement à ce que précise Serge Doubrovksy au niveau de la frontière entre le fictif et le réel.

Pour mieux comprendre le terme « autofiction », il faut retourner de nouveau au terme « autobiographie » que le théoricien Philippe Lejeune vise à expliquer dans son œuvre *Le Pacte autobiographique*, car c'est dans cet œuvre que P. Lejeune trace un tableau dans lequel se trouvent des critères stricts pour pouvoir distinguer un genre à l'autre et établir une définition au terme « autobiographie ». Pourtant, le théoricien de l'autobiographie ne parvient pas à remplir toutes les cases dans son tableau et c'est là où Serge Doubrovksy entre en scène en complétant cette casse aveugle. À l'insu de la théorie de Philippe Lejeune, Serge Doubrovksy écrit deux romans : *Monstre* et *Fils* mais c'est plus tard qu'il s'aperçoit qu'il répond à la question de P. Lejeune qu'il se pose dans *Le Pacte autobiographique* et, d'emblée, répond d'une certaine manière :

> *« Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur […] »*[80]

Même si à cette époque, aucun exemple concret de cette perception ne vient à l'esprit, il est évident qu'une œuvre dont les noms du personnage principale et de l'auteur seraient identiques pourrait être créée. Cependant, lorsque l'auteur attribue son propre nom à un personnage de roman, il risque de perturber la compréhension de son récit par le lecteur et cela entraine donc une ambiguïté. Le théoricien explique cet acte à travers de l'exemple d'un livre-confession « autobiographique » de Maurice Sachs, né Maurice Ettinghausen : *le Sabbat*. Cette autobiographie suit des changements au niveau du titre : d'abord publié avec le sous-titre *Souvenirs d'une jeunesse orageuse*, et puis *roman*. L'auteur écrit son récit en tant que Sachs en y donnant, en plus de son pseudonyme, son vrai nom « Ettinghausen ». Dans ce cas, les lecteurs se confondent le narrateur et le personnage et le titre crée une ambiguïté qui conduit dès lors à l'erreur.

---

[80] Lejeune, **op. cit.,** p. 26.

Serge Doubrovksy définit l'autofiction comme *«* fiction d'événements et de faits strictement réels » et invente dès lors, comme nous venons de l'indiquer, le terme « autofiction » dans la quatrième de couverture de son roman *Fils* :

> *« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau. »* [81]

Dans cette première explication du terme autofiction, l'inventeur de ce nouveau concept, Serge Doubrovsky fait référence au Nouveau Roman, particulièrement à la célèbre phrase de Jean Ricardou : « Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture ». [82] Il s'appuie également dans cette définition sur le sens du mot « fiction » qu'il explique ainsi dans son article :

> *« Par fiction, il faut entendre, à ras de sens, une "histoire" qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais "eu lieu" dans la "réalité", dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie. Naturellement, historicité/fictivité ne sont que les pôles d'une opposition idéale, comme le "normal" et l'"anormal. »* [83]

Le critique tente de donner un nouvel sens au mot « fiction » tel que la « narration littéraire ».[84] En écrivant plusieurs articles sur son roman Fils, le théoricien souhaite, dans un rapport critique, transformer le mode d'expression de l'autobiographie et renouveler le genre du « Nouveau Roman » à la lumière de la psychanalyse et la nouvelle critique. Force est de constater que ces deux termes célèbres ne cessent de susciter des réactions et critiques. Certains théoriciens comme Colonna et critiques littéraires accusent « autofiction » d'être un avatar du genre « autobiographie » tandis que les autres le considère un genre plus moderne que l'autobiographie qui est dépassée et *« disqualifiée par la découverte de*

---

[81] Serge Doubrovsky, **Fils**, Galilée, Paris, 1977, quatrième de couverture.
[82] Jean Ricardou l'écrit en 1963 à propos d'un roman de Claude Ollier.
[83] Serge Doubrovksy, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », dans **L'Esprit Créateur**, Vol. 20, No. 3, Autobiography in 20th-Century French Literature, The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 93.
[84] Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », Tangence, (97), 2011.

l'inconscient ».[85] Camille Laurens définit également l'autofiction à la lumière de la psychanalyse :

> *« L'autofiction – l'écriture de soi – ne saurait se passer de la psychanalyse, et la plupart des auteurs d'autofiction (Doubrovsky, Angot, Delaume…) mêlent les deux dans leur œuvre comme dans leur vie. Si l'autobiographie contemporaine, sous sa forme autofictionnelle, se distingue de l'autobiographie classique, c'est surtout par l'héritage freudien, et la certitude que le « souci de soi » est un geste politique, qui a une portée beaucoup plus vaste que le simple narcissisme auquel on le réduit trop souvent. « je » est peut-être naturellement fictionnel. »* [86]

À cet égard, la psychanalyse aurait le pouvoir de dévoiler le « moi » caché de la personne qui ose se dévoiler à soi-même et aux autres en écrivant. Il s'agit ici d'une auto-connaissance qui pose souvent des problèmes au niveau des définitions de ces deux termes « autobiographie » et « autofiction ». Serge Doubrovksy se pose donc la question suivante : « Mais comment se connaître si l'auto-connaissance passe par la reconnaissance de l'autre ? »[87] La réponse est donc cachée dans « *une auto-connaissance à deux »*[88] dans « l'espace de la séance psychanalytique ». En optant pour une autofiction, l'auteur a la possibilité d'une auto-connaissance à deux : sa métamorphose en personnage. Autrement dit, il faudrait faire en sorte que le personnage fictif soit inséparable du personnage de l'auteur, cela n'est ni « lui » ni « moi » mais notamment « lui » soit « moi » basé sur une référence véridique. Selon Doubrovksy, une autofiction post analytique réussie doit être plus vraie ainsi que riche thématiquement et stylistiquement par rapport à l'autobiographie classique. [89]

En revenons au terme « autofiction », il nous semble essentiel de comprendre « la critique » de l'autobiographie afin de le mieux définir. Comme l'indique également Philippe Gasparini : *« […] l'autofiction ne peut se définir qu'à travers une critique de l'autobiographie »*[90]. Nous nous servirons, par conséquence, des critiques pour pouvoir comprendre les traits essentiels du récit autofiction.

---

[85] Doubrovsky, **op. cit.,** p. 93.
[86] Camille Laurens, « Ce que ça cache », dans **Le Coq-héron**, 2014, n° 219, p. 16.
[87] Doubrovksy, **op. cit.,** p. 92.
[88] **Ibid.,**
[89] **Ibid.,** p. 97.
[90] Gasparini, **op.cit.,** p.24.

Selon Philippe Gasparini, *« L'autofiction se distingue donc de l'autobiographie traditionnelle sur deux plans : davantage de liberté au niveau de l'énonciation, davantage de contrainte en ce qui concerne la structure temporelle. »* [91]

L'expérience de l'analyse avant/pendant/après la séance psychanalytique prouve que c'est par la langue qu'une vérité cachée se révèle. Nous pourrions donc dire que par l'analyse psychanalytique et donc l'écriture psychanalytique dont Serge Doubrovksy serve en optant pour une autofiction permet l'auteur de « remonter le non-dit des profondeurs du moi ».[92] Mounir Laouyen dans son article renforce cette idée : *« Avec Freud, l'autobiographe a pris conscience que dès qu'il y a récit, c'est-à-dire mise en texte, il y a fiction »*[93]. Roland Barthes (1915-1980) et Alain Robbe-Grillet (1982-2008), à la lumière de la psychanalyse et de cette prise de conscience, ne cherchent plus la vérité dans « le dernier mot » du texte mais dans « le mot qui manque » au texte. [94] De cette perspective, dans le roman *Fils* qui raconte une journée d'un professeur de Lettres françaises (qui est Serge Doubrovksy), l'auteur fait un retour dans le passé heure par heure à la lumière d'une liberté langagière que l'autofiction assure à l'auteur comme Philippe Gasparini l'indique également. C'est ce qui rend le récit plus véridique par rapport au récit autobiographique au niveau de l'énonciation en relevant d'une certaine manière les mots cachés dans le récit, comme le précisent Roland Barthes et Robbe-Grillet.

Continuions de voir différents aspects pour mieux comprendre la différence entre ces deux genres. Par exemple, Philippe Vilain nous démontre deux clauses fondamentales pour que l'on puisse distinguer l'autofiction de l'autobiographie. La première clause est nominale et référentielle qui précise l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage dans un récit autofictionnel contrairement à l'identité nominal d'un récit autobiographique. Autrement dit, il est nécessaire de se nommer soi-même avec son propre nom et de partager son expérience personnelle et ne pas « se léguer à un personnage fictif. » La deuxième clause est modale et stylistique qui part d'une phrase de Serge Doubrovksy : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente ». Selon Philippe Vilain, dans cette perspective, Doubrovsky recherche le souvenir « prospectivement » qui n'est pas le cas dans un récit autobiographique

[91] **Ibid.,** p.15.
[92] **Ibid.**
[93] Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », dans **Frontières de la fiction**, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 346.
[94] **Ibid.**

rétrospectif. Il faut donc noter que les deux clauses que l'on vient de citer « modal » et « nominale » mettent en place un trait propre à l'autobiographie qui le distingue clairement du récit autobiographique.[95]

2.4. Le lien invisible entre l'autobiographie et l'autofiction

L'autobiographie et l'autofiction, deux termes que l'on a souvent tendance à croire être contradictoires. En penchant sur les notions « réalité », « fiction » et « écriture » que les écrivains, théoriciens et critiques tentent à la fois de diviser et rassembler, on constate que toute la question qui se pose ici repose sur ce problématique : N'y a-t-il pas de « fiction » dans l'autobiographie ? L'autobiographie, étant un terme associé souvent à la réalité pourrait porter des traits fictifs. Mounir Laouyen le déclare : *« Si l'on a eu tendance à opposer fiction et autobiographie, c'est que les frontières de l'une ouvrent incontestablement sur le territoire de l'autre. »*[96]

La notion de « fiction » fait toute l'ambiguïté en nous amenant également à réfléchir sur la véracité, l'authenticité et le pacte du récit. Car, l'emploi de « fiction » dans le récit pourrait glisser sa place entre les autres genres littéraires.

Toute acte littéraire peut être considérée d'une certaine manière comme un discours fictif. Vu que l'écriture force l'imagination, invite à se remémorer voire oublier et conduit à l'invention des différents « moi » qui font référence également aux autres, écrire pourrait signifier inventer, découvrir, connaître soi-même mais également les autres. Qui pourrait écrire une histoire ou une fiction de soi sans reconnaître l'Autre ? C'est-à-dire qu'en racontant l'histoire de sa vie, sa propre personnalité, l'auteur relève également les mots cachés de l'autrui. Quant à lire, c'est donc regarder sa silhouette dans un miroir, découvrir ses mots jamais prononcés dans l'écriture des autres, c'est-à-dire la vie d'autrui qui ressemble d'une manière générale à la vie de tout le monde. C'est pourquoi, comme Serge Doubrovksy le précise, l'autofiction n'est pas réservée aux grands hommes et n'importe quelle personne peut l'écrire.

---

[95] Philippe Vilain, « L'autofiction, exception théorique », dans **L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 163.
[96] Laouyen, **op. cit.,** p. 340.

Il faut donc souligner qu'en lisant un récit entre l'autobiographie et l'autofiction, il est fort probable que le lecteur se rencontrerait la question suivante : Qui est « je », puis se demanderait une autre : est-ce « moi » qui l'emmènerait au fur et à mesure au problématique : « Est-il je ? ». Ce questionnement pourrait être considéré comme la base de la confusion que ces deux genres littéraires produisent en portant des traits communs inséparables. Philippe Gasparini met en évidence cet emploi dans son livre : *« Si le lecteur se pose la question "Est-il je ?", c'est que le romancier la lui souffle en combinant délibérément deux registres incompatibles : la fiction et l'autobiographie. »*[97]

Dans ce cas, Philippe Gasparini déclare que la confusion du lecteur est due au mélange [98] de deux éléments inconciliables. La fiction en opposant à l'autobiographie conduit le lecteur à une ambiguïté. Bien que ces deux termes semblent être contradictoires, l'autobiographie et l'autofiction se reprochent donc de certains traits communs tels que l'authenticité, la véracité et le pacte. Il faut également noter que c'est en effet l'ambiguïté que crée la notion « fiction » rendant invisible la frontière entre l'autobiographie et l'autofiction. C'est-à-dire une confusion au sein du lecteur, comme Isabelle Grell explique à la lumière d'une métaphore « une toile d'araignée » :

> *« Les autofictionnistes s'autorisent à inverser ses dates, à «oublier» des éléments «vrais», à interférer les vérités. C'est en cela que l'autofiction est souvent plus injuste. Un seul fil est tiré de la pelote de laine de ce qu'est la vie. Et ce fils est tissé à d'autres fils, qui viennent d'autre part et qui, en s'effilant, prennent une place plus grande, telle une toile d'araignée dans laquelle le lecteur peut se laisser prendre et dont, dans le cas d'une bonne autofiction, il ne sortira pas indemne. »* [99]

D'auprès Isabelle Grell, l'histoire principale dans le récit est l'autobiographie de l'auteur, c'est-à-dire la manière dont elle s'évolue. Quant aux « autres fils » qu'elle mentionne, il nous semble qu'ici il s'agit d'autres genres similaires desquels on peut tirer des indices. Si l'auteur ne raconte que quelques fragments de son vécu en sautant dans le temps, autrement dit, s'il opte pour une rupture du fil chronologique et s'il s'agit des contraintes de mémoire, le lecteur se trouverait face à un autre genre voisin

---

[97] Philippe Gasparini, **Est-il je**, Paris, Seuil, 2004, p.4.

[99] Isabelle Grell, voir le site Roman autobiographique et autofiction - autofiction.org, date de consultation : 17.01.2024.

qui se situe entre la frontière de l'autofiction et l'autobiographie. De cette frontière indivisible naisse donc un troisième genre auquel on peut attribuer la situation de « l'entre-deux » : le récit d'enfance.

Dans le cas concernant le récit d'enfance, il est évident que l'émergence de la psychanalyse joue un rôle primordial tout comme dans celui de l'autofiction. La psychanalyse ou la séance psychanalytique est un processus où la personne prend conscience de l'inconscient à travers son enfance. L'enfance est donc l'élément essentiel de la psychanalyse ainsi que du récit d'enfance dans lequel l'auteur se divise en deux : l'enfant et l'adulte. Pour que les deux voies ne se mêlent pas, l'auteur fait taire l'autre, on pourrait dévoiler qu'il le tue d'une certaine manière pour mettre en scène la deuxième voix. Il s'agit donc ici d'une perte voire « la mort » de la voix narrative.

Il faut souligner que certains auteurs comme Marcel Proust (1871-1922), Serge Doubrovksy et Alain Robbe-Grillet (1922-2008) écrivent leurs livres après la mort de leurs parents. Mouner Laouyen l'explique en citant ainsi Genette : *« Le pacte autofictionnel, comme l'affirme Genette, permet de franchir la douane en toute sécurité, à l'abri de toute accusation. »*[100] L'autofiction pourrait donc permettre à l'auteur sans craindre de critiques ou d'accusations d'explorer des éléments de sa propre vie tout en se préservant de toute remise en question ou critique excessive dans l'intérêt de ménager leurs proches. *Les concierges de Dieu* (1982), suscité des critiques d'être une autobiographie, Bernard Mathias l'auteur, répond : *« Autobiographie ? Impossible tant que mes parents sont vivants »*. [101] Lors d'une conférence sur l'autobiographie, Philippe Lejeune déclare ainsi « Les familles n'aiment pas les autobiographies. »[102] Ce qui est également le cas du récit d'enfance vu que la relation familiale y occupe une place cruciale. On pourrait donc dire que pour certains écrivains, écrire son autobiographie est lié à une expérience de perte familiale qui crée une place crédible pour dire la vérité ou bien « mentir le vrai ». La mort relie donc le genre autobiographique et autofiction au récit d'enfance.

---

[100] Laouyen, **op. cit.,** p. 344.
[101] **Ibid.**
[102] Philippe Lejeune parle de ce sujet dans une conférence « Ecrire sa vie » qui a lieu dans le Salon Lire à Limoges en 2016. Disponible sur YouTube : (648) Conférence: "Écrire sa vie" par Philippe Lejeune - Partie 1 - YouTube.

Les contraintes de mémoire jouent également un rôle important dans la catégorisation du récit d'enfance. Lorsqu'il s'agit d'un récit d'enfance ou bien d'un souvenir, l'auteur tente de se remémorer du passé et donc entre dans une situation glissante. Cette difficulté de se souvenir reproche le récit de l'autobiographie à l'autofiction.

2.4.1. Le rapport au récit d'enfance

« […] mon autobiographie doit dire
adieu à mon enfance […] »[103]

Serge Doubrovksy

Le récit d'enfance est une source d'hybridité littéraire. D'un côté, ce récit tire son origine de l'autobiographie en racontant la vie de l'auteur, à l'autre, ce type d'écriture rapproche au genre « autofiction » en ne démontrant que des fragments d'une enfance avec une rupture du fil chronologique. D'ailleurs, la voix narrative se double lors de l'écriture d'un souvenir d'enfance. C'est-à-dire que l'auteur fabrique une voix enfantine au-dessus de sa voix de l'adulte. Philippe Lejeune précise le rupture du récit autobiographique au niveau du narrateur dans le cas d'un récit d'enfance :

> *« Dans le récit autobiographique classique, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. C'est là bien naturel : l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. On parle d'elle, on la fait éventuellement un peu parler, mais elle ne parle pas directement. Pour reconstituer la parole de l'enfant, et, éventuellement, lui déléguer la fonction de narration, il faut abandonner le code de la vraisemblance (du « naturel ») autobiographique, et entrer dans l'espace de la fiction. Alors il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme ».* [104]

Dans ce cas, Philippe Lejeune nous déclare que le récit d'enfance s'éloigne du genre « autobiographique » en rompant de la réalité de l'auteur. En doublant la voix du narrateur, l'auteur risque de perdre l'authenticité de son récit. Serge Doubrovksy

---

[103] Doubrovsky, **Le livre brisé…**, p. 277.
[104] Lejeune, « Vallès et la voix narrative », p.3.

opte pour une autofiction dans laquelle ne se trouvent que quelques fragments de l'enfance contrairement à l'autobiographie qui vise à raconter la vie de l'auteur chronologiquement. Dans une autofiction, le passé et le présent se mêlent comme font la fiction et le réel. Les deux voix se côtoient en errant dans l'écoulement du temps. L'auteur modifie la tonalité vocale en tournant vers son passé et ne parvient pas à rester solitaire en écrivant son histoire vécue. Il englobe deux personnalités et s'éloigne de ce « moi seul », donc de l'autobiographie classique.

Dans son livre, Serge Doubrovksy précise l'enfance comme un fragment du passé en insistant surtout sur son côté adulte :

> *« Dans mes romans, mon enfance n'est pas présente. Elle est présentable. En l'écrivant, je la déguste avec plaisir. Mais comment l'ai-je vécue ? Cela m'échappe. Complètement. À tout jamais. D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désemparé, face à un enfant introuvable. »* [105]

Serge Doubrovksy met en évidence la difficulté de comprendre son enfance qui n'est pas complétement présente voire absente ou cachée. On pourrait constater que dans ses récits, il s'appuie sur son itinéraire d'adulte en le démontrant au lecteur de longs passages.

Cette altérité de double voix narrative occupe donc une place importante dans le classement du récit d'enfance. Camille Laurens (1957) le décrit également dans son livre en disant : *« Il y a une différence essentielle à mes yeux entre Je mime et Je m'y mets ».*[106] Dans le cas du récit d'enfance, l'auteur s'y mets et mime. Cependant, il faut souligner qu'il y a une grande différence entre ces deux. C'est par le jeu que l'on mime l'autre tandis que s'y mettre se fait par le pacte qui part de la véracité.

Lorsqu'il s'agit d'un souvenir d'enfance, nous sommes face au narrateur « adulte » qui raconte l'histoire d'un enfant. Selon Escarpit et Poulou :

> *« C'est un texte écrit —à la différence des «récits de vie» qui sont collectés oralement avant d'être transcrits— dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant*

[105] Doubrovsky, **op. cit.,** p. 277.
[106] Laurens, **op. cit.,** p. 13.

lui-même ou un autre- ou une tranche de la vie d'un enfant: il s'agit d'un récit biographique réel —qui peut alors être une autobiographie ou fictif. »[107]

En considérant un épisode de la vie d'un enfant comme une biographie réel, Escarpit et Poulou révèlent l'existence de « fiction » et « autobiographie » dans ce type de l'écriture. Ils se penchent ainsi sur les différents tons du récit, celui de l'enfant et l'adulte qui se superpose dans ce genre littéraire.

Le rapport au récit d'enfance donc se trouve dans la duplicité narrative qui est source d'ambiguïté au niveau de la classification du genre « récit d'enfance ». De ce fait, il devient difficile de situer ce genre entre les autres. Il s'éloigne et rapproche à la fois de l'autobiographie et l'autofiction. Ce va-et-vient, c'est donc un récit d'enfance coinsée dans la frontière de l'autobiographie et l'autofiction.

Un récit fictif pourrait refléter le vrai tandis qu'un récit autobiographique pourrait être un mensonge. C'est pourquoi le lien entre la fiction et l'autobiographie est assez complexe.

2.4.2. Les traces d'autobiographie et d'autofiction dans les récits d'enfances

Les notions qui font ressembler le genre « récit d'enfance » à l'autofiction offrent une certaine diversité. On essayera de les expliquer : Premièrement, il faut souligner l'impact de la mémoire lorsque l'on parle du genre « récit d'enfance ». Car, si l'auteur dévoile dans son récit la difficulté de se remémorer de ses expériences personnelles, surtout lors de son plus jeune âge, on pourrait douter de la vraisemblance du récit et de son passé. Les contraintes de mémoire pourraient donc renforcer l'imagination de l'auteur qui se trouve dans la fiction, ce qui nous conduit enfin à l'autofiction. Il faut également se pencher sur le type de narration présent dans le récit afin que nous puissions identifier le personnage principal. Si l'auteur est différent du personnage principal, le récit s'éloigne du genre autobiographique. Car, ici, il s'agit de « narration homodiégétique ». Dans ce cas, il est important de saisir l'identité du nom dans le récit, c'est-à-dire : narrateur = auteur = personnage.

---

[107] Escarpit, **Le récit d'enfance, enfance et écriture**…, p. 24.

En faisant cette analyse, il est également essentiel de comprendre le sujet principal du récit. Si l'auteur ne met pas en avance ses expériences personnelles et, de plus, s'il s'appuie notamment sur les faits sociopolitiques et historiques, il est donc évident que le sujet principal n'est pas la personnalité et le passé de l'auteur mais plutôt son environnement et les conséquences qu'il favorise.

Un autre élément important qui fait s'éloigner de l'autobiographie est dû à la rupture du fil chronologique étant également l'une des conséquences de la perte des souvenirs. Ce saut dans le temps brise le critère « historique » et « chronologique ». Il est à souligner que dans ce cas, le critère « authenticité » s'éteint ainsi. Il faut certainement indiquer que si l'auteur insiste dans la plupart du récit sur ses émotions, réflexions et sensations, il risque de se tromper par ses impressions. Dans ce type d'écriture, il est probable qu'on se rencontre surtout des monologues intérieurs et des fragments d'enfance. Les monologues intérieurs sont des parties importantes à révéler dans un récit d'enfance vu que l'auteur met plutôt l'accent sur ses émotions au lieu de raconter des événements vécus lors de son enfance.

À part de tous ces éléments cités, on devra constater que la duplicité de voix narrative fait toute différence en ce qui concerne le genre « récit d'enfance ». Lorsqu'on y constate un mélange entre le ton de l'enfant et l'adulte, la complexité du récit augmente à cause de cette altération. La voix narrative double, le lecteur se confonde et tente de trouver une réponse à la question suivante : « Qui parle ? ». Cette question nous amène à nous interroger sur le critère de l'identité du nom. Philippe Lejeune déclare dans ce cas : *« Le lecteur a souvent tendance à réduire l'ambiguïté au lieu de l'analyser, il désire savoir clairement lequel des deux parle ».*[108] Lorsque ces deux voix se superposent dans le récit, le texte devient imprévisible. On pourrait donc dire que l'indécision n'a pas sa place dans l'autobiographie.

L'emploi du présent dans la narration fait également s'éloigner du genre autobiographique. Lorsque le lecteur observe un changement du temps dans le récit, il est porté à la confusion. Cette indécision de l'auteur est résultat d'un mélange entre le « je » de l'enfance (le passé) et le « je » de l'adulte (le présent). Néanmoins, l'auteur

[108] Lejeune, **Le Pacte autobiographique…**, p. 20.

tente parfois de mimer la voix de l'enfant en écrivant, par exemple, des dialogues et monologues en style direct. Philippe Lejeune explique ainsi :

> *« Le lecteur ne peut jamais oublier vraiment que ce « monologue », s'il est intérieur, est d'abord intérieur à la voix du narrateur, qu'il fait partie d'un système de ventriloquie. Ce n'est pas un enfant qui parle, mais un adulte qui se fait une voix d'enfant. »*[109]

L'auteur devient alors une autre version d'un ventriloque, cette fois-ci à l'écrit, une voix dans le ventre, l'autre par la bouche d'une marionnette. Dans le récit d'enfance, le souci de l'auteur n'est donc plus de se souvenir mais de fabriquer une voix enfantine.

Selon la théorie de Serge Doubrovksy, dans un récit, si l'auteur ne semble pas réfléchir méthodiquement sur sa vie et qu'il raconte un fragment de vie, un enchainement de souvenirs qui ne sont pas historiques au sens progressif de l'autobiographie, on pourrait y repérer des éléments autofictionnels. L'autofiction donne l'auteur la possibilité d'une liberté au niveau de l'énonciation tandis que l'autobiographie a des limites. Par exemple, en écrivant une autofiction, l'auteur n'est pas censé de raconter sa vie chronologiquement, il peut s'appuyer exclusivement sur un souvenir, faire des retours en arrière, trouver la manière la plus propre de parler de soi sans déléguer aux critères stricts. Dans le cas d'un récit d'enfance, comme on l'a mentionné dans la partie « Autofiction selon Serge Doubrovksy », l'autobiographie n'est pas la bonne place pour l'enfance car lorsque l'auteur essaie de se remémorer, il invente.

[109] Lejeune, « Vallès et voix narratives », p. 11.

3. TROISIÈME PARTIE :
ANALYSE DES RECITS D'ENFANCE

3.1. Un panorama d'une enfance outremer

Dans les œuvres *Une enfance outre-mer* et *Une enfance d'ailleurs*, notre chemin se croise avec les récits d'enfance issus des littératures francophones dans le contexte colonial et postcolonial. Ces récits racontés à partir des souvenirs se voient tout d'abord autobiographique, c'est-à-dire qu'il est évident qu'on y trouve facilement les expériences, les vécus, les marques et traces de vie personnelles des auteurs. Certes, ce sont des récits autobiographiques. On ne le dénie pas, car par-dessus de tout, c'est une œuvre collective qui met en place un pacte dans sa préface. Cependant, notre but est de démontrer également la présence des éléments de la fiction qui nous conduisent à un autre genre littéraire : Autofiction.

On ne se soucie pas de savoir si les histoires racontées sont factuellement exactes ou historiquement précises. La véracité des récits par rapport à la réalité historique n'est pas l'élément central de cette étude. On vise plutôt à mettre l'accent sur les souvenirs des personnages. Ces souvenirs reviennent fréquemment et influencent leurs comportements et leurs pensées puisque les souvenirs ont un effet puissant et jouent un rôle crucial dans leurs développements psychologiques. Il s'agit donc d'examiner comment ces expériences passées ont façonné la personnalité des personnages, leurs relations avec les autres, et la direction que leur vie a prise. Il est également essentiel pour nous de comprendre les raisons pour lesquelles les écrivains du corpus s'engagent à mettre en place une œuvre collective en passant par la lignée de l'autofiction et l'autobiographie ou par le mélange du réel et fictif. On va s'interroger ainsi sur le rôle déterminant de la fiction dans ces récits d'enfance écrits par des écrivains issus de la littérature maghrébine. Ces récits d'enfance en contexte colonial nous racontent certainement sur les deux grands protagonistes de la colonisation, le colonisateur et le colonisé dont la relation est assez complexe. C'est la raison pour laquelle, on vise à conduire une analyse réduite au niveau des récits de la littérature maghrébine issue d'une vaste région où les personnes ont subi de mêmes conséquences sociohistoriques au cours de la domination française au cours de l'histoire.

Il parait également important de trouver des éléments fictionnels dans ces récits d'enfance cités qui font s'approcher de l'autobiographie à l'autofiction. Vu que tous ces récits appartiennent à la littérature maghrébine d'expression française marqué par le colonialisme occidental de 19ème à 20ème siècle, l'émergence des éléments

autobiographiques est omniprésente. Il faut toutefois dire que ces éléments sont difficiles à révéler, car le récit d'enfance en tant que genre pose des problèmes au niveau de la narration et nécessite d'une certaine manière la fiction.

Pour qu'on puisse conclure notre étude, il nous semble important de trouver des réponses à certaines questions : Qu'est-ce qui a motivé ces auteurs à écrire leurs mémoires dans le cadre d'un tel projet collectif ? Qu'est-ce qui les unis dans une seule œuvre ? Quel est leur souci collectif ? Pour quelle raison les auteurs incluent la fiction dans leurs autobiographies ? Quel est leur but et leur méthode ? On cherche alors dans cette partie des réponses à toutes ces questions.

On analysera donc cinq récits d'enfance des auteurs de la littérature maghrébine d'expression française : Dans l'œuvre *Une enfance outre-mer*, Hélé Béji, « La robe blanche à petits pois », Maïssa Bey, « C'est quoi un Arabe ? », Fouad Laroui, « Le jour où le nain cessa de parler », et deuxième œuvre *Une enfance d'ailleurs*, Colette Fellous, « Le petit casino » et Leïla Sebbar, « La moustiquaire ».

3.2. Le silence du père perdu dans « C'est quoi un Arabe » de Maïssa Bey

Maïssa Bey, née en 1950 à Ksar El Boukhari, en Algérie. Ses parents sont engagés dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie. Son père, enseignant et militant nationaliste, a été tué par l'armée coloniale française en 1957, un événement qui a profondément influencé sa vision du monde et son engagement littéraire. Son enfance a été marquée par les échos de la guerre et les idéaux de liberté et de justice. Diplômée de lettres françaises, elle a commencé à carrière comme enseignante avant de se consacrer à l'écriture. À travers ses œuvres, elle explore les thèmes de l'identité, de la mémoire et de la condition féminine en Algérie. Ses récits littéraires abordent souvent les défis auxquels sont confrontées les femmes algériennes, prisent entre traditions ancestrales et aspirations modernes. Son engagement pour les droits des femmes se manifeste non seulement dans ses écrits, mais aussi à travers ses prises de parole publiques et son travail avec des associations féministes. Son écriture est considérée comme un témoignage des silences et des souffrances des Algériens, mais aussi une célébration de leur résilience.

Dans le récit « C'est quoi un Arabe ? » de Maïssa Bey, on se plonge dans l'enfance de l'auteure. Devant les yeux de « *l'enfant qui n'est pas encore Maïssa Bey*

pseudonyme de l'écrivain » [110] s'éclate un événement traumatique dans lequel s'est ancré le silence et l'absence de l'écrivaine adulte. L'enlèvement de son père, instituteur indigène, en pleine nuit par les militaires français fut un changement brutal dans l'univers de l'enfant ainsi que dans le récit. Les lieux paisibles aux yeux de l'enfant deviennent tout d'un coup un champ de guerre. La perte inattendue du père fait surgir également la perte de mémoire créant des trous au cours du récit. Le lien au monde disparaît et il n'y reste qu'un écart entre lui et son père. Cet écart se voit dans le récit par les lacunes, les pertes de certains mots et les difficultés de mémoire qui conduisent l'auteure à une espace où côtoie le factuel et le fictionnel.

Maïssa Bey commence l'histoire en forçant sa mémoire. Elle tente de se remémorer de son enfance : *« Enfance. Je plonge mes mains dans l'informe. Je cherche. Sables mouvants, tièdes. Je m'enfonce ».* [111]

Il nous semble important de souligner l'expression « sable mouvant » que Maïssa Bey utilise dans le récit. Elle fait référence au marécage et au désert d'Algérie où s'est déroulée son enfance. Cela signifie également que plonger dans les souvenirs revient à se trouver dans un marécage inextricable. Sur ce « sable mouvant », tant que tu restes immobile, tu ne t'enfonces pas. Mais plus tu bouges, c'est-à-dire plus tu replonges dans le passé, plus tu t'enlise. Toutefois, il est évident qu'il faut plonger dans le passé pour pouvoir capturer les souvenirs têtus résidant dans un passé lointain. C'est aussi comme un lac profond dans lequel il faut s'enfoncer et retirer ses souvenirs. Mais, ces souvenirs sont tellement flous et la terre est tellement mouvant qu'on y rencontre une fuite de mémoire terrifiante et angoissée. Puis, c'est dans ce sable mouvant que l'imaginaire entre en jeu par le biais des éléments traumatiques tels qu'une perte, un sentiment ou un trauma d'enfance qui le déclenche pour combler les lacunes de la mémoire. Contrairement à ce que l'on croit, l'absence pourrait également être l'un des éléments qui aide à remplir ce vide. L'auteur fait recours à l'autofiction pour pouvoir montrer l'absence et le silence qu'elle saisit depuis le début : *« M'imprégner de ces instants, avant, avant cette chose terrible autour de laquelle je tourne depuis le début et que je n'arrive pas à dire. Pas encore. »* [112]

---

[110] Ammar Moumine, « L'écriture d'une mémoire partagée : chocs esthétiques, trauma et devenir écrivain dans C'est quoi un Arabe ? de Maïssa Bey », Synergies Algérie n° 24 - 2017 p. 94.
[111] Leïla Sebbar, **Une enfance outremer**, Editions du Seuil, 2001, p. 27.
[112] **Ibid.**, p. 30.

À travers le récit de son enfance, l'auteure éprouve le besoin d'éclairer le non-dit issu d'un événement traumatique. Pourtant, il y a du silence dans ce non-dit. Le silence de l'évènement soi-même, des cris et hurlements de sa mère :

> *« Puis, brisant l'attente, dans la torpeur d'un après-midi, il y eut le cri de sa mère. Il y eut ses hurlements. Ses imprécations. Et très vite, le départ pour un autre village. Une autre maison. »* [113]

Sans parole, sans rien dire, un départ vient très vite. Partir en silence de son pays, c'est comme une punition *« pour une faute que l'on n'a pas commise »*[114], ce qui peut s'expliquer par un extrait de Maïssa Bey:

> *« Être punie pour une faute que l'on n'a pas commise. Ou du moins pour des faits indépendants de notre volonté. Ces mots commencent à entamer l'enveloppe du cocon soigneusement tissé autour des souvenirs. Entrer dans le vif de la mémoire. »* [115]

Sa punition dans cette histoire, c'est l'absence. La mort ou l'absence de son père apparaît comme une punition dans sa tête d'enfance. Mais elle n'a fait rien de méchant. Pourquoi alors, cela lui est arrivé ? L'auteure n'a pas de réponse, ou bien comme réponse, elle a un grand silence dans la mémoire parce que lorsqu'un enfant est puni pour une faute qu'elle n'a pas commis, elle ressent une douleur. Et en s'efforçant de se rappeler de ces évènements profonds, elle ose se comprendre le Moi et donc briser son *mécanisme de défense*.[116] Selon Anna Freud, ce Moi est le gardien de la réalité *:*

> *« A diverses périodes de la vie, et suivant sa structure spécifique, le moi individuel choisit tel ou tel moyen de défense : refoulement, déplacement, retournement. Ces moyens, il peut s'en servir aussi bien dans sa lutte contre les pulsions que dans sa défense contre la libération des affects. »* [117]

Ces mécanismes de défense sont utilisés non seulement pour contrôler les pulsions internes, mais aussi pour empêcher la libération des émotions. Le concept de

---

[113] **Ibid.,** p. 39-40.
[114] **Ibid.,** p. 34.
[115] **Ibid.**
[116] Anna Freud, **Le Moi et les mécanismes de défense**, Presses universitaires de France, Paris, 1964, p. 37. « Le mot 'défense' apparaît pour la première fois en 1894, dans l'étude de Freud sur *Les psychonévroses de défense* et se trouve ensuite reproduit dans les travaux suivants : *Etiologie de l'hystérie, Autres observations sur les psychonévroses de défense*. Il désigne la révolte du moi contre des représentations et des affects pénibles ou insupportables.
[117] **Ibid.,** p. 28.

"le gardien de la réalité" d'Anna Freud se réfère à la fonction du moi (ego) en tant que protecteur de la réalité. En utilisant des stratégies comme le refoulement, le déplacement ou le retournement, le moi aide à maintenir l'équilibre entre les désirs internes et les exigences de la réalité extérieure. Ces mécanismes permettent de gérer les conflits intérieurs tout en maintenant une perception réaliste du monde. Et si on s'enforce à se rappeler les souvenirs traumatiques, on risque de briser cette défense de mécanisme. Le « Moi » de l'auteur dans ce récit d'enfance devient donc le gardien de la réalité, son mécanisme de défense la protège contre la réalité et ouvre la voie vers le fictionnel, ce qui engendre l'autofiction. C'est pour échapper inconsciemment de la réalité que l'auteur applique la création des éléments fictionnels comme les points de suspensions, le coupage des phrases et l'utilisation du mot « puis » lorsqu'elle a des difficultés de se souvenir certains événements importants dans sa vie.

Il est donc difficile de s'exprimer sur le sujet traumatique : la bouche ne s'ouvre pas, la plume n'écrit guère le trauma et le silence découle entre les mots de l'écrivain d'une manière significative. Le trauma non-dit se trouve face à l'écriture de l'absence. Dans cette forme d'écriture, de celle de Maïssa Bey, on rencontre une façon d'écriture qui met l'accent sur le non-dit, c'est-à-dire la chose difficile à dévoiler et raconter à soi-même ainsi qu'à l'Autre.

> *« […] la difficulté d'écrire soi-même son propre destin, le trouble psychologique qui résulte d'un destin trop lourd, et la difficulté de le rendre par la parole. La nouvelle « C'est quoi un arabe » est explicite à ce sujet: elle se présente comme un dialogue entre deux textes, italique et romain, entre elle enfant, sous le mode de l'émotion, de l'impression, et elle narratrice plus âgée, dans la tentative de comprendre, l'usage de la raison, l'entreprise de dévoilement. Le sens de l'écriture est alors de parvenir à dire ce qui est enfoui. »* [118]

L'auteure applique donc une double forme de la narration dans son récit d'enfance : le « je » qui appartient à la narratrice dans le présent en romain et un « elle » qui est la voix de sa version enfantine en italique. Ce qui nous dévoile une autre source d'ambiguïté dans le récit. Le passage entre le doublement de l'auteure est dû à la différence des désirs au monde de l'enfant et l'adulte. L'enfant parle implicitement, c'est-à-dire qu'elle a un objet caché dans la mémoire alors que l'adulte

[118] Colette Valat, « Maïssa Bey: l'écriture de la révolte », dans **Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire**, N°60, 2009, Littératures féminines avec et autour de Maïssa Bey. p. 28.

du récit essaie de trouver cet objet/souvenir difficile à révéler par les lourdes expériences vécues de sa version âgée. Bien que le doublement de la voix permette à l'auteure une certaine liberté à raconter, faire un retour dans la voix de son enfance est un acte difficile. Car, l'enfant et l'adulte sont différents au niveau du langage et de la langue. Philippe Lejeune parle également de la dualité narrative de Vallès dans son ouvrage :

> *« Le vécu enfantin nous parvient dans ses fictions non comme un reflet, mais comme un écho, la voix enfantine se faisant entendre à l'intérieur d'une voix adulte qui continue discrètement mais efficacement à diriger le récit. »*[119]

C'est-à-dire que l'auteur a deux tâches en même temps, et c'est pour cette raison qu'il vaut mieux de fabriquer une voix enfantine discrètement et efficacement. Le doublement de la narration donne de toute façon une liberté à l'auteur. Cependant, dans le récit de Sebbar, bien qu'il pourrait aider au dévoilement, le récit reste toujours dans le silence. C'est alors en vain. Dans le récit « C'est quoi un Arabe ? », Maïssa Bey opte pour la troisième personne singulière pour raconter ses souvenirs d'enfance : *« L'enfant est debout. Droite. Elle lève la tête, se protège du soleil de sa main en visière et demande : — C'est quoi un Arabe ? ».* [120] Ensuite, elle retourne vers sa voix adulte :

> *« Je ne revois pas le visage. Je ne sais plus pourquoi ni à qui j'ai posé cette question. À un adulte certainement. À quelqu'un de beaucoup plus grand que moi puisque je dois lever la tête. Puisque, en toute logique, seuls les adultes peuvent répondre aux questions. Néanmoins, je n'ai pas la réponse. Je ne la retrouve pas dans ma mémoire. Peut-être qu'on ne m'a pas répondu. Ou que la réponse, trop évasive ou trop savante ne m'a pas convaincue, ne m'a pas éclairée… Et puis les adultes répondent souvent n'importe quoi pour se débarrasser des enfants trop curieux. »* [121]

Dans ce passage, l'auteure dévoile la complexité de transmettre ses souvenirs due à la contrainte de mémoire qui met ainsi en question le critère de « vraisemblance » du récit autobiographique. La difficulté d'écrire soi-même est présentée par les lacunes de mémoire de l'auteur et l'absence des mots dans le récit, ce qui crée une ambiguïté

---

[119] Philippe Lejeune, « Techniques de narration dans le récit d'enfance », dans **Colloque Jules Vallès**, édité par Jean-René Derré, Presses universitaires de Lyon, 1976, p. 51-74.
[120] **Ibid.,** p. 27.
[121] **Ibid.,** p. 27-28.

au niveau de la lecture. Cette ambiguïté force le récit à l'autofiction, comme Philippe Lejeune explique :

> *« Les éléments de discours autobiographique (principalement le discours attestant la force ou la tonalité du « souvenir ») sont utilisés en dehors des lois de perspective ordinaire, dans un récit qui a abandonné le souci de vraisemblance. Il s'agit surtout de faire entendre de temps en temps la voix de l'adulte pour rappeler son existence et imposer une lecture double des énoncés qui ont l'air de venir de l'enfant, d'engendrer le système d'oscillation et d'incertitude entre les deux voix. »*[122]

C'est-à-dire que lorsqu'il s'agit d'un récit d'enfance, le souci de l'auteur change. Le but de l'auteur devient une sorte de remémoration au lieu de raconter le passé fidèlement. C'est la raison pour laquelle ce souci fait face au critère du vraisemblance et engendre une incertitude dans le récit.

La narratrice nous informe également sur les membres de la famille : le père, la mère, le grand-père, les tantes, les cousins et cousines… Lorsqu'elle nous montre une image de cette famille, on observe que la différence est un problème sur lequel elle s'interroge souvent. La petite fille ressent une altérité. Sa mère est bien différente que ses tantes, et son père n'est pas comme ses oncles. Ses oncles habitent à la ferme et portent un costume traditionnel alors que son père s'habille différemment.

> *« Dans le vacillement de la lumière, sur le chemin caillouteux, elle entrevoit les silhouettes de son oncle et de son père. Son père d'abord. Tête nue, massif, trapu. Il porte un costume. Pantalon et veste sombres, chemise claire. Ses lunettes accrochent des éclats de lumière. Un peu en retrait, son oncle. Pantalon très large, saroual à plis multiples. Chemise claire et turban blanc. Lui aussi. Comme le grand-père. Tous ses oncles, tous les occupants de la ferme portent le costume traditionnel. Mais alors pourquoi son père ne s'habille-t-il pas comme eux ? Pourquoi n'habite-t-il pas à la ferme ? »* [123]

Bien que le lecteur s'informe souvent sur son environnement familial, cela ne constitue pas une perturbation concernant le sujet principal du récit. En racontant ses relations avec ses proches, l'auteure élargie le sujet mais parvient à rester le

---

[122] Lejeune, « Vallès et voix narratives »**,** p. 19.
[123] Valat, **op. cit.,** p. 32-33.

personnage principal du récit qui a double sens : l'auteure et son enfance. Il faut aussi souligner que la différence se voit clairement aux yeux de lecteur et l'auteure ne cesse pas d'en parler : *« Ne pas penser ce mot. Différence. Pas encore. Essayer de garder l'équilibre, les bras tendus, avancer doucement. »* [124]

Ne pas penser ce mot fait penser à ce mot interdit qui sort de la plume de l'auteur juste après son interdiction. Elle a tendance à dire et ne pas dire en même temps, ce qui est une situation normale chez un enfant endeuillé :

> *« Chez les enfants endeuillés coexistent ainsi deux tendances opposées, présentes côte à côte. Ils savent, mais n'en veulent rien savoir. Vis-à-vis de la réalité de la perte, il y a toujours une part de déni, qui entraîne un clivage entre la partie du moi qui reconnaît la réalité et s'y soumet et la partie qui la refuse. »* [125]

Dans son article, Ammar Mouamine parle de ce récit d'enfance en déclarant *« Une écriture à deux voies et à deux voix ».* [126] C'est-à-dire qu'on observe une dualité dans le récit qui permet à l'auteure de montrer la complexité du dévoilement de certains thèmes, mais ce qui en même temps crée un conflit entre les voix et voies.

La relation entre la petite fille et son père est aussi un point important à souligner. Elle tente de se souvenir de ces moments passés ensemble. Il est souvent difficile pour elle de trouver quelques mots pour expliquer le passé. Cependant, elle se rappelle bien les dates des événements marquants de l'histoire : *« Janvier 1957. Enfin un point d'ancrage. Un repère sûr. Quoi de plus solide qu'une date pour étayer des souvenirs ? »* [127] La vie de la petite fille est une vie habituelle. Mais à peine arrivée la guerre, tout bouleverse. Ces événements traumatiques affectent son mémoire et elle n'a donc aucun repère pendant un certain temps : « *Des deux journées suivantes, je n'ai aucun souvenir. »* [128] explique-t-elle. On comprend bien que c'est à cause des lourdes conséquences de la guerre qu'elle rencontre les difficultés de se souvenir et de ce qui arrive juste après. Au-dessus de toute histoire, il nous semble que la perte du père est

---

[124] **Ibid.** p. 33.
[125] Eric Auriacombe, « Approche psychanalytique du deuil chez un enfant » dans **Bulletin de psychologie**, tome 53, n°448, 2000. p.489.
[126] Mouamine, **op. cit.,** p. 104.
[127] **Ibid.**, p. 34.
[128] **Ibid.**, p. 39.

la clé du trauma de l'enfant qu'elle n'arrive pas à écrire là-dessus tout au long du récit. Et l'écriture devient un moyen d'exprimer ce deuil. Une absence apparaît dans l'univers de l'enfant à la suite d'une perte cruciale chez l'individu, c'est la perte du père.

3.2.1. La perte

La perte étant au centre de ce récit d'enfance peut donc considérer l'un des éléments importants qui conduit l'auteure à l'autofiction. Puisque la perte du père pose plein de questions psychologiques, l'enfant éprouve le besoin d'en sortir et trouver une cure à cet événement traumatique.

Tout problème part d'un événement traumatique. Mais on a souvent tendance à croire que l'enfant ne comprend pas les événements passés autour de lui. Selon Isabelle Gravillon, journaliste spécialisée en psychologie et santé, c'est faux :

> *« Il serait rassurant d'imaginer que les drames glissent sur les enfants, ces derniers étant inaptes à les comprendre, donc à en souffrir. Hélas, tel n'est pas le cas : le jeune âge ne protège aucunement des traumatismes. Souvent, c'est même le contraire. »* [129]

Perdre une personne aimée vide la mémoire, perce un trou dans la vie et pousse les autres vers une recherche pour pouvoir trouver cette personne perdue. Un tas de questions émerge dans la tête et attend les réponses. C'est pourquoi il nous semble que le problématique de ce récit d'enfance est une question d'absence liée à une perte soudaine. C'est le père perdu. L'auteure cherche ses mots comme si elle recherche son père. Eric Auriacombe se demande également dans son article : *« Que perd-on ? Qui perd-on vraiment quand une personne aimée décède ? »* [130] L'enfant, dans ce récit, semble se poser des questions pareilles, pourtant elle ne parvient pas à trouver une réponse. C'est toujours en vain : *« Ils s'éloignent sur le chemin. Mon père, mes oncles exécutés le même jour ne sont plus que des silhouettes indistinctes dans le vacillement de ma mémoire. »* [131]

---

[129] Isabelle Gravillon, « Guerre, attentat, catastrophe, L'enfant victime d'un traumatisme », **dans L'école des parents**, 2018, Érès, (n° 627), p. 32.
[130] Auriacombe, **op.cit.,** p. 485.
[131] Sebbar, **op. cit.,** p. 40.

Cette citation nous montre que la guerre est une voleuse des souvenirs d'enfance. Ils ont volé le père ainsi que les souvenirs, puis les mots d'enfance « papa, mama, jouets, bonbons, chocolat… » et les ont remplacé par ceux des adultes « guerre, ennemis, Français, Arabes, libération, torture, exécution, mort, myrte ». Tout se passe donc dans un silence avec l'écho de ces mots appartient aux adultes qui sont gravé sans pitié dans la tête d'une petite enfant.

La narratrice décrit ainsi la scène de l'enlèvement du père :

> *« Ils étaient cinq. Ils ont tout saccagé. Ils cherchaient certainement quelque chose. Ils ont jeté par terre les cahiers de son père, les livres, même ses livres à elle. Ils ont ouvert les armoires, vidé les placards, éventré les matelas, les sacs de farine, de semoule, de lentilles, ils ont fouillé partout mais n'ont rien trouvé. Puis ils sont partis, emmenant son père. La mère pleurait tellement que, pour ne pas se mettre à pleurer elle aussi, la petite fille s'est mise à ranger, à ramasser les papiers. Puis ils se sont tous réfugiés dans le grand lit défait.*
>
> *Des deux journées suivantes, je n'ai aucun souvenir. »*[132]

Ce paragraphe démontre le commencement d'une perte. Cinq hommes viennent et emmènent le père. L'enfant ramasse tout ce qui est lié au père pour ne pas l'oublier peut-être. Un mécanisme de défense contre la mort : ranger et ramasser tout ce qui rappellerait le père perdu, donc l'absence au cœur. De la dernière phrase de l'extrait, on comprend que cet événement traumatique affecte la mémoire de l'auteure qu'elle n'a plus de souvenirs pendant un certain temps après avoir vécu ce trauma. Ce qui crée également une ambiguïté au récit.

Il parait donc que la guerre est également considérée comme une perte dans ce récit. C'est-à-dire que la guerre n'est pas seulement un conflit armé avec des pertes matérielles, mais elle représente aussi une perte profonde en termes de santé mental et de stabilité émotionnelle. La petite fille a brusquement perdu son père et l'existence de la mort a pesé sur sa mémoire. Son papa est mort. Il lui manque et puis ses mots manquent dans la mémoire. Le père perdu se cache sous ces mots enfouis et l'auteure

[132] **Ibid.,** p. 39.

le cherche inconsciemment par l'écriture. Pour raconter son histoire, elle part de sa réalité mais se trouve face à ce va-et-vient coinsé entre le réel et le fantasme.

3.2.2. L'absence et le silence

Un autre élément important dans ce récit qui conduit l'auteure à l'autofiction, c'est l'absence. Premièrement, il faut parler d'une absence au niveau du récit. L'absence des mots, les trous entre les phrases, les sentiments oubliés sont y assez remarquables. La difficulté de se remémorer provoque des lacunes dans l'écriture et fait soupçonner qu'il pourrait y avoir de la fiction ou fictionnalisation des souvenirs. Deuxièmement, il nous semble essentiel de souligner les effets de certains sentiments tels que l'humiliation et l'injustice ressentis par l'enfant sous une domination coloniale :

> *« Il y a aussi ce moi qui s'impose avec une telle force qu'il me fait rejeter tous les autres : humiliation. Première humiliation. Tellement forte, tellement inacceptable qu'elle a déterminé tout le reste. Ma vie. Mais ce mot est trop difficile pour être pensé par un enfant. Trop lourd. « Première expérience de l'injustice » me semble plus adapté. Première étape d'un long, d'un douloureux apprentissage.*
>
> *— .. parce que nous sommes arabes. »* [133]

On remarque que l'humiliation n'est pas juste selon l'enfant. Elle croit qu'il est difficile d'accepter que son père soit un homme humilié. Pourtant, il paraît qu'elle doit avaler cette injustice et qu'il est nécessaire de comprendre ce qui s'est passé est réellement vécu mais n'est pas juste. C'est-à-dire que son père n'est pas en effet un homme humilié, mais au contraire, un homme respecté :

> *« Guerre. Ennemis. Français. Arabes. Libération. Il faut qu'elle sache. Sous le même soleil, des hommes se font la guerre. Lui et les siens se battent pour ne plus être humiliés. Pour avoir le droit d'être libres sur une terre qui leur appartient. Allons donc ! Cet homme si fort, si juste, craint de tous ses élèves,*

[133] **Ibid.**, p. 36.

respecté par ses collègues, un homme humilié ? Trop difficile à accepter […] » [134]

Ces sentiments de l'humiliation et l'injustice poussent donc l'auteur vers la fiction car, pour comprendre le monde, elle s'enforce, elle tente de voir une complicité autour d'elle, surtout sur son identité. Mais pour elle, tout est paisible :

« Elle écarquille les yeux, cherche la guerre autour d'elle, dans ces lieux si paisibles. Là, ces hommes qui vont d'un pas lent, ces enfants qui jouent à dévaler la rue sur une planche à roulettes, ces femmes qui bavardaient tout à l'heure près de l'école, et tous les autres dans le village, tous ceux qu'elle voit tous les jours, tous sont en guerre ? Non, elle ne voit rien. »[135]

L'enlèvement du père par les militaires français fut un grand silence au cœur du récit et l'absence du père se voit clairement. Ce silence crée également une ambiguïté entrainant les éléments autofictionnels. Il faut souligner que la relation entre l'enfant et le père est forte et c'est la raison pour laquelle l'enfant ressent un vide après avoir perdu son père :

« […] Les bras de mon père. Le seul endroit où je me sentais comprise, totalement. Le refuge, oui, de ça, je suis sûre. Le père. En lui le savoir, l'amour, la tendresse, les rires. » [136]

La source d'un refuge, c'est donc le père. Toute belle chose est liée à lui. Cependant, tout disparaît soudain et laisse un silence et une nudité : *« Plus tard, des années plus tard, elle ira se recueillir sur la tombe. Une fosse commune, un simple talus sans fleurs ni pierre tombale. Nu. Nudité implacable. »* [137]

La recherche se termine encore par une absence sur la tombe du père. Pour apaiser la douleur de l'absence, il faut décorer la tombe avec des fleurs et ériger une pierre tombale. Pourtant, il n'y a rien. Ni écriture ni ornement mais une grande absence

---

[134] **Ibid.,** p. 37.
[135] **Ibid.**
[136] **Ibid.,** p. 30.
[137] **Ibid.,** p. 40.

qui souligne la dure réalité de la mort et de la perte comme une punition pour une faute qu'on n'a pas commise. Une injustice brutale qui ne s'exprime que par le silence.

3.3. La quête du savoir dans « La robe blanche à petits pois » de Hélé Béji

Hélé Béji est une écrivaine, essayiste et intellectuelle tunisienne née en 1948 à Tunis, dans une famille francophone. Fille d'une famille engagée dans les affaires publiques et la culture, Hélé Béji a grandi dans un environnement où l'éducation et la culture tenaient une place prépondérante. Après avoir obtenu son baccalauréat, elle poursuit ses études en France, à la Sorbonne, où elle se spécialise en littérature et en civilisation française. C'est à Paris qu'elle développe une réflexion profonde sur les questions de l'identité, du postcolonialisme, et des rapports entre Orient et Occident. Son écriture, marquée par une grande érudition et une sensibilité aiguë aux paradoxes de la modernité, fait d'Hélé Béji une figure majeure de la littérature francophone contemporaine. Elle continue à être une voix influente et respectée, tant en Tunisie qu'à l'international, où elle contribue activement au débat intellectuel sur l'avenir du monde arabe et les défis de la globalisation. Parmi ses œuvres majeurs, on peut citer *Au commencement était la mer*, roman (Marsa, 1997), *Nouvelles d'Algérie* (Grasset, 1998, Grand Prix de la Société des gens de lettres), *À contre-silence*, entretiens avec Dominique Le Boucher et textes inédits (Paroles d'Aube, 1998), *Cette fille-là* (Éditions de l'Aube, 2001). [138]

Dans son récit d'enfance « La robe blanche à petits pois », Hélé Béji, semble raconter un fragment de son enfance et non pas toute histoire de sa vie chronologiquement. Dans ce fragment d'enfance, les réflexions et les sensations de l'enfant occupent une place importante. Autrement dit, en lisant ce récit, le lecteur se trouve dans un monologue intérieur de la narratrice qui partage des émotions de son enfance ainsi que sa version adulte en nous plongeant dans les souvenirs remplis de détails sensoriels et d'impressions oniriques. On s'interroge en général sur les réflexions d'un individu telles que la liberté, la réalité, l'imaginaire, l'injustice, la naissance, la mort et l'innocence. L'histoire se déroule autour d'un rêve et d'un chat, qui conduit l'enfant à un questionnement tout au long du récit. Le personnage parle au début d'un rêve qu'elle voyait régulièrement :

[138] **Ibid.,** p. 26.

« C'était l'époque où je faisais le plus beau rêve de ma vie : la nuit, je rêvais que je volais, que je me transportais dans les airs avec une merveilleuse assurance, C'était l'extase ! En fermant les yeux avant de m'endormir, je me concentrais sur ce moment ineffable où je m'élèverais dans le ciel sans effort, sans pesanteur, sans matière. Cette sensation unique, l'avion n'en donne qu'une approche grossière et lourdement mécanique. Non là, c'était moi qui flottais toute seule, sans machine, poussée par l'appareil invisible et silencieux de l'air qui se confondait avec la légèreté de mes membres. D'un simple mouvement de reins ou d'une brasse, je sillonnais l'espace au gré de ma fantaisie, au-dessus des toits qui s'étendaient en bas comme une mer aux écumes immobiles, cristallisés par une lune que je ne voyais pas, mais qui semblait partir de moi et éclairer ma route où mon regard perçait l'atmosphère. »[139]

Ce rêve occupe une place importante dans la vie du personnage, car plus tard, elle dévoile qu'avec l'excuse de l'âge, elle n'est plus capable de voir ce rêve délicieux. On peut donc dire que le personnage désire d'être dans un monde imaginaire. En continuant à raconter des réflexions personnelles et des petits fragments de cette époque du rêve, elle accorde une place significative à son chat, Tinou. En lisant ce récit, on découvre pas à pas ce que le personnage aime et n'aime pas, ce qui lui dérange ou pas, tout cela est raconté par les émotions en indiquant également ses pensées sur les sujets philosophiques et psychologiques. Par exemple, on apprend qu'elle adore les chats. Cependant, après avoir vu que Tinou mangeait des oiseaux, elle s'est mise immédiatement à se questionner sur ce comportement en réfléchissant au bien et mal. Elle s'est occupée très longtemps de ces questions sur la liberté, l'injustice, la mort et l'innocence.

Au début de l'histoire, l'auteure ou la narratrice décrit une photo de famille où elle se voit enfant :

« Sur une vieille photo de famille, je me revois dans ma robe blanche à petits pois, ma mère et mon père agenouillés derrière moi, jeunes parents aux cheveux courts, les yeux brillants, dans l'éternelle élégance des choses révolues, parfaits, sans souffrance, sans tristesse, sans chagrin, sous le feuillage translucide d'un arbre toujours vivace ; mon petit frère est à côté de moi, sur le marbre du patio,

[139] Hélé Béji, « La robe blanche à petits pois », dans **Une enfance outremer**, p. 11-12.

avec le sourire trop sage des vrais petits diables. Le jupon sous ma robe me pique les jambes et les fesses, mais je le porte avec l'ivresse des danseuses à tutu, quand elles cambrent leurs pointes sous la corolle de tulle où flamboie leur grâce. »[140]

L'auteure ou la narratrice transmet et décrit la photo au lecteur comme si sa version adulte la tient dans la main. On observe ici l'emploi du présent et la voix narrative à la première personne. Cependant, à partir de ce paragraphe, la narration se déroule dans le passé en employant surtout l'imparfait. C'est le moment où l'auteur commence à raconter ce rêve récurrent qu'elle voyait lorsqu'elle était enfant. Dans ce rêve, qui la transporte dans un état d'extase, elle volait avec aisance en toute liberté. La narratrice expose en détail cette épreuve féérique qui n'a duré que jusqu'à son âge adulte comme on l'a mentionné auparavant :

« Il y a bien longtemps que je ne suis plus capable de susciter ce rêve délicieux, qui s'est dissipé avec le réalisme de l'âge. J'ai perdu le secret de ce charme irréel, de ce déclic onirique où je volais grâce à la simple pression de mon esprit sur les visions éthérées de mon sommeil. » [141]

Il ressort que pendant le développement personnel d'un individu, au moment où la transition de l'enfant à l'adolescent s'émerge, le secret d'irréel disparaît et apparait le réalisme. Tout au long du récit, ces deux mondes différents sont évoqués : la réalité de l'adulte et l'imaginaire de l'enfant. Même si plus tard, ce rêve lui était revenu une ou deux fois, elle n'était plus capable de voler comme d'habitude. C'est-à-dire qu'elle se trouve face au réalisme de l'âge adulte et l'enfance reste au coin féérique. Dans son article, Andrey B. met l'accent sur le passage d'un enfant à un adulte :

« […] l'enfant grandit. Grandir, c'est à la fois acquérir de nouveaux moyens intellectuels et se rapprocher de l'adulte et de ses normes. Ces nouveaux moyens intellectuels sont essentiellement ceux de la logique concrète. […] L'enfant accède peu à peu à l'objectivité et aux combinaisons rationnelles. Ces décompositions, sériations, groupements et combinaisons et leurs règles lui

[140] **Ibid.,** p. 11.
[141] **Ibid.,** p. 13.

apparaissent comme étonnamment efficaces au moins en ce qui concerne les situations qui lui sont proposées le plus couramment dans notre société. »[142]

L'enfant se rapproche donc des normes et du monde des adultes et s'éloigne de l'imaginaire. En faisant référence à Jean Piaget, Andrée Archambault et Michèle Venet soulignent également ce changement :

« Ainsi, l'ouverture de l'enfant au monde va entraîner la disparition de l'imagination qui, se réintégrant dans l'intelligence, devient un des pôles de la pensée (Piaget, 1972) »[143]

C'est-à-dire que lorsqu'un enfant fait face au monde des adultes et commence à s'interroger sur les comportements des autres, son imagination pure s'efface progressivement. Elle ne disparaît pas complètement mais s'ajoute à la pensée logique.

Dans le récit d'enfance d'Hélé Béji, le moi adulte censure l'imagination et se retourne vers un réalisme afin de comprendre le monde complexe autour de lui. L'enfant du récit est confuse à cause du comportement étrange de son chat, Tinou : Il mange des oiseaux ! Mais pourquoi ? Elle ne comprend pas car Tinou est un chat aimable :

« Cependant, quelque chose me tracassait un peu, dans cette adoration où la nature parfaite de mon chat se confondait avec le bonheur de l'existence : il mangeait les petits oiseaux ! Cela m'embêtait. Une lutte se faisait en moi entre mon amour pour mon chat, et mon affinité secrète avec l'espèce volante. Sur la terre, je suivais les chats de gouttière, et la nuit, je migrais au ciel avec le peuple des airs ! J'avais, comme les cœurs infidèles, une existence double et des rendez-vous clandestins. Et qui peut dérober à l'appétit des enfants la possession complète des passions inconciliables du monde ? »[144]

---

[142] Andrey B., Atlas des mondes imaginaires, « Les mondes imaginaires de l'enfance, ou l'imagination restreinte », dans **Enfance**, tome 20, n°3-4, 1967, p. 333-334.
[143] Andrée Archambault et Michèle Venet, « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky : d'un acte spontané à une activité consciente », **Revue des sciences de l'éducation**, 33(1), 2007, p. 11.
[144] Béji, **op. cit.,** p. 17.

L'auteure ou la narratrice décrit une vie mixte, soit double, elle divise la journée en deux dans le récit où le temps, organisé selon la succession du jour et de la nuit : sur terre, elle suit les chats alors que dans ses rêves, elle s'assoie aux oiseaux pour lesquelles elle ressent une affinité. Tinou apparaît dans le récit pour interroger sur les thèmes tels que la liberté, la responsabilité, la faute et l'innocence.

Il paraît que le dévoilement d'un conflit s'écrit, ce qui fait référence à celui de l'autobiographie et l'autofiction, entre le réel de l'adulte et l'imagination de l'enfant. On ressent profondément la séparation de ces deux mondes différents : le monde des enfants et adultes. Coinsée entre les deux, l'auteure semble se laisser emporter par ses émotions en optant pour un monologue intérieur. Elle ne raconte pas un souvenir d'enfance mais un fragment d'émotions et d'impressions, ce qui fait s'éloigner le récit du genre autobiographique. Les questions des enfants curieux embêtent généralement les adultes, et c'est dans cette histoire que le lecteur se plonge dans une piscine remplie de questions difficiles d'un enfant. Ces questions nécessitent des réponses urgentes mais n'en trouvent toujours pas.

3.3.1. Le rêve

L'un des mécanismes déclencheurs vers la voie de l'autofiction, c'est le rêve. Dans le récit en question, on a affaire en ce cas à l'imaginaire de l'enfant. Pour assurer une sorte de protection et calmer son Moi, l'enfant pourrait trouver recours au rêve consciemment ou inconsciemment.[145]

Le rêve peut également être considéré comme une source des désirs inassouvis. Dans son œuvre célèbre *Le rêve et son Interprétation* Sigmund Freud déclare ainsi :

> *« Nous savons que les rêves intelligents et raisonnables sont la réalisation non déguisée d'un désir ; en d'autres termes, que le désir dont ils nous montrent la réalisation concrète est un désir reconnu par la conscience, insatisfait dans la vie quotidienne, mais parfaitement digne d'intérêt. »*[146]

Cela veut dire que les rêves expriment un souhait que l'enfant a consciemment, mais qui n'est pas encore accompli dans sa vie quotidienne, et ce désir a une signification particulière pour elle. Dans le récit, rêver, c'est soulager le Moi pour le

---

[145] Anna Freud, **op. cit.,** p. 7.
[146] Sigmund Freud, **Le rêve et son interprétation**, Traduction de l'Allemand par Hélène Legros. Paris : Les Éditions Gallimard, 1925, 118 pp. Collection NRF, p. 8.

personnage-enfant. Car si on considère son acte de rêver comme une évasion de la réalité, il est évident que le monde imaginaire est plus sûr et joyeux que celui du réel du personnage. L'enfant fuit dans ses rêves étant une quête de légèreté et de transcendance au-dessus des problèmes terrestres. En volant, elle oublie tous les problèmes du monde réel et son rêve devient une porte s'ouvrant à la liberté. Son rêve peut se voir comme un désir de liberté. Lorsque le rêve récurant se cesse tout d'un coup en rapprochant à l'âge adolescent, il n'est pas surprenant de dire que la censure du moi adulte pèse sur l'imagination de l'enfant. Elle n'arrive plus à voir ce rêve délicieux à cause d'une maturité dont l'enfant ne possède de sa nature.

Le personnage-enfant dans le récit fait une séparation par un trait épais entre son monde d'enfance et d'adulte. L'univers de son enfance est centré sur le fantasme tandis que celui de son âge adulte censure l'imagination. Le moi d'enfance et le moi d'adulte entre donc en conflit qui dure tout au long du récit en posant un tas de questions existentielles. À peine arrivé le rêve, le réel et l'irréel se mêlent inévitablement au sein du lecteur. Etant donné qu'un rêve est à la fois une référence à la vérité selon la psychanalyse [147] et à l'imagination, le lecteur a tendance à suggérer que le récit devienne un lieu de confusion. D'un côté, le rêve peut révéler l'inconscient de l'individu, de l'autre, il englobe son monde imaginaire. C'est pourquoi, le récit devient flou en mêlent le réel et l'imaginaire et se voit aux yeux du lecteur une source d'ambiguïté et un doute au niveau du critère de « véracité ». Michel Butor souligne également l'impossibilité de ce critère :

> *« Nul moyen de s'assurer qu'un homme a effectivement rêvé telle nuit ce qu'il dit y avoir rêvé… Nul moyen de déceler dans le récit d'un rêve le mensonge ou l'erreur. »*[148]

Il est vrai qu'il y aura toujours une incertitude lorsqu'on parle d'un rêve, et ce n'est pas sans raison. Si on considère une partie de ces souvenirs d'enfance comme un récit de rêve, car la narratrice le met en avance, il est impossible de le valider. Le lecteur se trouve de nouveau face à l'incertitude.

---

[147] Serge Tisseron, « De quelques voies nouvelles sur le rêve en psychanalyse », dans **Le Coq-héron**, Éditions Érès, 2016, N° 225, p. 90.
[148] Michel Butor, **Portrait de l'artiste en jeune singe**, Paris, Gallimard, 1979, p. 60.

3.3.2. Le bien et le mal

Le questionnement du bien et du mal se fait dans une grande partie du récit par le personnage-enfant, ce qui transforme le récit un monologue intérieur. Les questions sur le bien et mal, l'injustice, l'existence du Dieu restent sans réponses, même si l'enfant est en occupée tout au long du récit. L'un des personnages dont on a déjà parlé dans le chapitre précédent, Tinou, est donc un chat si aimable à travers lequel le personnage exprime un conflit interne en faisant des questionnements métaphysiques :

> *« Car si Tinou n'était pas coupable, qui avait décidé de sacrifier les petits oiseaux ? Si son instinct obscur ne lui était pas imputable, incriminer ? Si Dieu avait fait Tinou ainsi, s'il avait assorti sa joliesse, sa gentillesse d'un mal inconscient, s'il le rendait victime d'une loi qui le frappait à l'égal de ses semblables, la loi féroce de la nature dont il n'était que e l'agent pourquoi le juger ? Mais cette loi, qui en était l'auteur ? Pourquoi Dieu, s'il était bon aurait-il donné à un chat si aimable un cœur impitoyable ? C'était incompréhensible ! » […] Comment Dieu pouvait-il l'envoyer en enfer ceux-là mêmes qu'il avait créés, et voulus vor tels, pour les juger au nom du Bien après avoir déposé en eux, sans les consulter, les germes du Mal ? Innocenter mon chat, c'était accuser Dieu ; et justifier Dieu, c'était condamner mon chat. »*[149]

On observe que le personnage-enfant parle surtout dans sa tête, se questionne et tente de trouver des réponses à toutes ses questionnes. Le questionnement de l'enfant transforme le récit en un lieu de recherche où les dilemmes moraux et philosophiques s'inscrivent, c'est-à-dire un monologue intérieur sur lequel Philippe Gasparini met également l'accent en expliquant l'autofiction :

> *« Simultanément, le narrateur allègue une certaine spontanéité en recourant au monologue intérieur, au flux de conscience, aux tournures orales. Il distille des aveux inattendus, parfois choquants, de manière à établir un rapport de proximité, de complicité ou d'emprise avec le lecteur auquel il se confie, une relation qui peut aller jusqu'à l'identification, l'attirance ou la répulsion. Néanmoins, nul pacte autobiographique. Comment croire, après Freud, que le*

[149] Béji, **op. cit.,** p. 19-20.

sujet détienne la vérité sur une histoire dont la majeure partie a été refoulée et reconstruite selon les exigences de l'inconscient et du surmoi ? Dès lors qu'on se raconte, on s'invente un personnage et un récit largement tributaires de modèles préexistants. Conscient de ces limites, l'auteur ne prétend pas retracer ni expliquer toute sa vie ; il en extrait une séquence, qu'il scénarise sous la forme d'une chronique, d'une reconstitution ou d'une enquête à l'issue incertaine. »[150]

Il est évident que lorsque le monologue intérieur inscrit dans le récit, on ne parle plus d'un pacte autobiographique, car cette forme de narration est influencée par des modèles préexistants et des constructions psychologiques, ce qui remet en question la notion de vérité dans le récit. De plus, comme Philippe Gasparini fait référence à Sigmund Freud, il est aussi essentiel de souligner le fait du processus de raconter soi-même. Lorsque l'auteur se raconte, il invente, et donc il fait recours à la fiction. Serge Doubrovsky explique également l'autofiction de ce point de vue :

« L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge: image de soi au miroir analytique, la "biographie" que met en place le processus de la cure est la "fiction" qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'"histoire de sa vie". La "vérité", ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces: il est à construite. » [151]

Selon Doubrovsky, l'auteur écrit à partir de ce qu'il a vécu, c'est-à-dire que ce n'est pas une question de redécouvrir, mais il s'agit plutôt d'inventer à partir des éléments et des souvenirs disponibles. L'autofiction est donc comme un miroir analytique sur lequel l'auteur se regarde pour comprendre soi-même et de cette réflexion, il invente son histoire personnelle. Que cette histoire soit vraie ou non, il est évident qu'elle inclut des éléments imaginés. Plutôt que de chercher à trouver un sens déjà présent dans sa vie, l'auteur crée un sens préexistant à travers cette histoire, c'est comme fait le personnage-enfant dans le récit en question. En se questionnant sur le monde, les comportements des autres, elle ose comprendre son histoire personnelle, et l'inventer de nouveau.

---

[150] Philippe Gasparini, « Autofiction », dans Christine Delory-Momberger éd., Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique, Toulouse, Érès, « Questions de société », 2019, p. 35-36.
[151] Doubrovsky, "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse »**,** p. 96.

3.4. Recours à la solitude dans « Le jour où le nain cessa de parler » de Fouad Laroui

Fouad Laroui est un ingénieur, économiste et professeur de littérature, né à Oujda au Maroc en 1958. Il a grandi dans une famille marocaine et a poursuivi ses études en France. L'auteur de plusieurs romans, essais et recueils de nouvelles, dans ses écrits, il aborde des thèmes comme l'identité, l'immigration, et les relations culturelles. Son style est caractérisé par un mélange de satire, d'humour et de réflexion critique. En 1994, il fait son doctorat en sciences économiques à Paris. Il passe plusieurs années en Angleterre, et puis il déménage à Amsterdam et commence à travailler à l'université libre d'Amsterdam en tant que professeur d'économie. Il est aussi critique littéraire au magazine Jeune Afrique. Parmi ses œuvres majeurs, on peut citer *Les Dents du topographe* (Julliard, 1996), *De quel amour blessé* (Julliard, 1998), *Méfiez-vous des parachutistes* (Julliard, 1999), À paraître en 2001 : Le Maboul (sur rendez-vous), nouvelles (Julliard). [152]

Fouad Laroui, est aussi l'un des écrivains du corpus engagés à écrire son souvenir d'enfance pour l'œuvre collective *Une enfance outremer*. Dans son récit « Le jour où le nain cessa de parler », il raconte un fragment de son enfance où on apprend qu'il fait un ami d'un nain dans le jardin de sa maison à Casablanca. L'auteur retourne en arrière et raconte un événement marquant de son enfance. Les deux premières phrases du récit sont celles-ci : *« Quand j'étais petit, je ne demandais rien à personne. Et non seulement je ne demandais rien, mais je ne répondais même pas quand on me parlait. »* [153] À travers de l'histoire racontée, on découvre une transformation d'un petit garçon. Au début il ne parle à personne sauf à son ami « nain » dans le jardin de la maison familiale, mais plus tard, il commence à parler, à poser des questions à son père. Toutefois, le nain cesse de parler avec lui après qu'une voisine a humilié ce petit garçon en se questionnant ses comportements bizarres aux yeux des adultes ; parler à un objet décoratif du jardin. L'auteur continue l'histoire avec un monologue de la voisine qui pose plein de questions mais l'enfant ne répond pas :

---

[152] Fouad Laroui, « Le jour où le nain cessa de parler », dans **Une enfance outremer**, p. 144.
[153] **Ibid.,** p. 145.

« -Je t'ai vu parler à ce petit truc de pierre.

Qu'est-ce que tu lui disais ?

Elle attendit un peu, puis ajouta, avec un vilain sourire :

— De toute façon, il ne peut pas te comprendre.

Tu lui parles en quelle langue ? Celle de ton papa, de ta maman ? Celle de la maîtresse ? En marocain ? En français ? Mais lui, regarde, c'est un vieux paysan tout racorni. C'est un fellah. Tu sais ce que c'est, un fellah ? Ça veut dire paysan. Ne te fatigue pas à lui parler, il ne te comprend pas. Il vient de la campagne. Il ne comprend pas la langue de la ville. »[154]

La voisine apparaît donc dans le récit avec « un vilain sourire » et illustre bien la distinction langagière et culturelle de l'atmosphère. Dans son article, Szonja Hollósi, parle de cette distinction :

« Le narrateur de la nouvelle de Fouad Laroui est à nouveau hanté par la problématique de la langue d'expression. Souci tracassant pour ses prédécesseurs, l'auteur, déjà dans son roman Méfiez-vous des parachutistes, perçoit cette « carence de colonisés »[155] *dans son aspect humoristique. »*[156]

Le nain et le personnage-enfant ressentent profondément cette distinction de la langue d'expression. Le nain est un fellah, donc un paysan, et il ne peut pas comprendre la langue de la ville. Mais le personnage-enfant a du mal à comprendre la situation et il se questionne :

« Je ne savais pas ce qu'était le marocain, ni le français, ni la langue de la ville, ni la langue de la campagne. Très étonné, je demandai au nain si c'était vrai, ce que la dame avait dit, si vraiment il ne pouvait pas me comprendre. Alors, tout ce temps-là, il m'avait raconté des bêtises ? Le bonhomme avait l'air triste. Il

---

154 **Ibid.,** 149-150.

155 Dans son article, Szonja Hollósi indique que ce terme « carence de colonisés » est utilisé par Albert Memmi dans son ouvrage Portrait du Colonisé.

156 Szonja Hollósi, « Orientations de l'imaginaire interculturel dans les écrits maghrébins d'aujourd'hui », Mediterrán Tanulmányok, 12, Elérés forrás, 2003, p. 49-50. https://www.iskolakultura.hu/index.php/mediterran_tanulmanyok/article/view/34432

était beaucoup moins vif qu'avant. Son bonnet pendouillait sur son front. Il murmura :

— Oh ! Quelle importance. De toute façon, je m'en vais. À partir d'aujourd'hui tu poseras tes questions aux autres.

— Mais à qui ?

— Eh bien, à ta maman, à ton papa, à la maîtresse. »[157]

Le nain apparaît comme une figure de silence soudain au milieu du récit. Son ami imaginaire a cessé de parler et à partir de ce moment, il posera ses questions à son père : *« Un soir, je m'approchai de mon père, […] et je lui demandai si toutes les plantes avaient un nom […] Tout en les regardant, je me demandais si on connaissait le nom de tous les oiseaux. »*[158] Le père est content que son fils parle et même lui pose des questions. On a l'impression à partir de cette « première discussion sérieuse »[159] entre l'enfant et son père que leur relation s'est vue hiérarchique par l'enfant. Le père sait tout est sage car il lit et lit s'enfoncé dans son fauteuil :

« Je sortis dans le jardin pour chercher des oiseaux inconnus auxquels donner un nom. Mais je n'en trouvai pas beaucoup. À vrai dire, je n'en trouvai même aucun car il faisait très chaud, ce jour-là. Tout le monde semblait faire la sieste, même les animaux. De toute façon, il n'y a pas beaucoup d'oiseaux inconnus à Casablanca. J'eus alors l'idée de leur donner des noms quand même, des noms que j'inventerais tous les jours, au fur et à mesure. On me montrait un nid de cigognes et je criais :

— Oh ! Des k/aklaks !

— Mais non, on les appelle des cigognes.

— Des klaklaks.

---

[157] Laroui, **op.cit.,** p. 150.
[158] **Ibid.,** p. 151, 153.
[159] **Ibid.,** p. 152.

— Répète après moi : ci-gogne.

— Kla-klak.

Les gens haussaient les épaules et s'en allaient. Pendant quelque temps, je donnai des noms à tout ce que je voyais, comme Adam en son Éden. Mais comme personne d'autre ne connaissait ces noms, les conversations tournaient court. »[160]

Quand le personnage-enfant affirme qu'« il n'y a pas beaucoup d'oiseaux inconnus à Casablanca », on pourrait ressortir que dans cette ville, la langue est déjà fondée et que lui, il ne peut plus jouer à cette activité de nommage comme faisait Adam dans le jardin d'Éden. La mention « Adam» nous renvoie donc à la Bible, où Adam est chargé de nommer les animaux et les choses dans le jardin d'Éden. L'enfant compare son activité à celle d'Adam, ce qui montre un sentiment de créativité et de découverte, comme s'il était en train de fabriquer son propre monde. Pourtant, dans cette partie, on ressent un changement de voix narrative, car cela ressemble à une observation faite par un adulte. Un enfant qui pose plein de questions comme on les a déjà mentionnées, ne serait pas très capable de faire ce lien entre lui, Adam et le jardin d'Éden.

L'enfant trouve recours à l'imagination pour couvrir sa solitude, tout d'abord, il invente un ami imaginaire d'un objet décoratif du jardin, et puis il se plonge dans le monde des livres ; il lit et lit comme son père et trouve le sens du monde dans l'écriture :

« Je me mis à lire, à lire sans cesse, et quand je ne lisais pas, je demandais le nom des oiseaux, des plantes et des fleurs, et je posais toutes sortes de questions, et quand on m'avait répondu, il y en avait encore. Je parlais sans cesse. On ne pouvait plus m'arrêter. Mon père et ma mère s'arrachaient les cheveux. Ils me donnèrent un stylo et du papier. — Note là-dessus tous les mots du monde. Et toutes les questions. Et tout le reste. — Est-ce qu'il y a assez de papier ? — On

[160] **Ibid.,** p. 155.

en fabriquera spécialement pour toi, C'est ainsi que je me suis mis à écrire, Je ne me suis jamais arrêté. » [161]

En grandissant, l'enfant change et imite son père. On a l'impression qu'il est tellement avide de connaissances qu'il ne cesse de lire pour ressembler encore plus à son père. La passion de lire et écrire lui offre donc un autre monde imaginaire qu'il a perdu tout un coup qu'on observait dans les premières pages de ses souvenirs avec l'amitié d'un nain qui répondait d'une manière plus simple que les adultes à toutes ses questions. Cela nous montre également que l'enfant de ce récit ressent une solitude profonde, une infériorité en tant que petit enfant dans le monde des adultes. L'attachement au père est très fort est peut-être problématique, une admiration exceptionnelle qui conduit l'enfant à une imitation exagérée qui se termine dans une transformation du sosie du père : un homme dont le nez est toujours entre les pages et qui ne parle guère.

Il nous semble essentiel d'aborder cette solitude ressentie par l'enfant plus précisément dans le sous-chapitre suivant. De la solitude à l'humour ancré dans la double voix de l'auteur : son enfance et sa version adulte. Il se sert de l'humour comme un jeu de cache-cache. Fermer les yeux pour que les autres se cachent et les ouvrir pour les trouver dans la place sacrée très visible où les plus petits se camouflent croyant invisibles. Cette fois-ci, notre chemin se croise avec l'humour.

3.4.1. La solitude cachée sous l'humour

L'auteur raconte son souvenir d'enfance avec un ton humoristique. Le récit fait rire en transférant les questions étranges de l'enfant. C'est la raison pour laquelle on éprouve le besoin de se pencher sur l'humour de Fouad Laroui dans son fragment d'enfance. Pourquoi il choisit d'intégrer dans son récit un ton humoristique alors que la plupart des écrivains du corpus complète leurs histoires en racontant leurs misères et leurs souffrances dans le contexte colonial ? Dans quelles situations ont-ils recours à l'humour, et donc à l'imaginaire et à la fiction ? Dans un article du Journal des Psychologues, Daniel Sibony, psychanalyste et écrivain, dévoile :

[161] **Ibid.,** p. 156.

« L'humour, c'est mon pouvoir de me consoler, d'en être là où j'en suis, et ce, avec une feinte particulière (mais quel rire est sans feinte ?), une feinte qui consiste à valoriser ma misère pour éviter qu'on me plaigne, peut-être aussi pour détourner le mauvais sort, pour le dissuader. C'est donc assez ambigu ou dédoublé : on est dans la misère, mais, du fait de se consoler (comme on console un autre), on se hisse à la place de celui qui s'en est sorti et qui en parle supérieurement. On est les deux. Ça fait sourire comme si l'on jouait un petit tour au destin. L'humour est plutôt côté sourire. » [162]

L'humour permet de garder le sourire malgré les difficultés donnant une impression de supériorité et de contrôle sur la situation. Au début du récit, on voit un garçon qui ne parle pas, un peu comme son père qui lit tout le temps son journal et parle très peu. C'est donc un enfant qui admire et imite son père, l'homme de la maison à qui il pose toutes ses questions. Mais en lisant ce fragment d'enfance, on ressent la solitude mise en place par certains mots et comportements de l'enfant. Il parle très souvent de son père, c'est comme si son univers est construit sur l'existence de cet homme. Il désire le regard de son père qui sont souvent fixés sur son journal :

« Puis un jour le miracle se produisit. Papa, qui comme toujours lisait son journal, enfoncé dans son fauteuil, fronça les sourcils en regardant la brindille verte que son fiston tenait dans la main. »[163]

Le regard du père se retrouve celui de l'enfant et c'est comme ça qu'un miracle se produit. Cela nous montre à quel point il est important pour l'enfant d'attirer l'attention de son père. Dans le récit, l'enfant passe son temps à inventer des noms pour les plantes et les oiseaux. Et pour trouver un nom, il pense qu'il faut les attraper. Pourtant, c'est son père encore qui lui fait changer d'avis :

« Mais tu n'as pas besoin d'attraper l'oiseau ! II suffit de bien le regarder, même de loin. Tu pourras alors le décrire très précisément. Et si tu lui donnes un nom avant tout le monde, ce sera fon oiseau. — Même si je ne l'ai pas vraiment attrapé ? — Mais oui ! Mon père se mit à rire et ajouta, à la fois sérieux et

---

[162] Daniel Sibony, « Le sens du l'humour », dans **Le Journal des Psychologues**, Martin Média, N. 269, 2009, p. 30.
[163] Laroui, **op. cit.,** p. 152.

souriant : — La meilleure façon d'attraper les choses, ce sont les mots ! Et il se replongea dans son journal. » [164]

Fouad Laroui trouve donc un moyen de cacher sa misère de la solitude sous un ton sérieux et humoristique en même temps.

« l'humour est un moyen de défense face aux situations qui provoquent des sentiments d'angoisse. Selon Freud « l'humour, lui, peut être conçu comme la plus haute de ses réalisations de défense. » Il est alors une prise de distance par rapport à une réalité. L'humour rend la tragédie de la vie plus vivable. » [165]

On peut donc observer que dans ce récit, l'humour fait éloigner le récit de la réalité et ouvre une voie à l'imaginaire de la double voix de l'auteur comme un moyen de défense face à la solitude ressentie par sa petite version. Ecrire et faire rire les autres nous prouve qu'on existe bel et bien et on s'est enfin vue par l'Autre. D'un côté, l'humour entraîne l'imagination, de l'autre, un enfant narrateur naît au milieu du récit pour raconter son histoire d'une autre manière.

3.4.2. L'enfant narrateur

Dans ce fragment d'enfance, on rencontre une réinvention d'un environnement des histoires et fantasmes projetés. L'enfant et l'adulte, deux mondes différents, sont bien illustrés par la création des autres genres dans le récit. Prenons l'exemple du conte que l'auteure invente au cours du récit :

« Le nain ? C'était peut-être un lutin. Un ami de la famille l'avait rapporté de Marrakech et il nous l'avait donné. On l'avait installé dans le jardin, au bout de l'allée, là où le gazon commence. Pour tout le monde, le petit bonhomme de pierre n'était qu'un objet amusant. Il faisait une petite tache rouge sur le gazon vert et, à part ça, n'avait aucune importance. Mais moi, je connaissais la vérité. Le lutin n'était pas un vrai lutin. C'était un petit vieux tellement pauvre qu'il n'avait même pas de maison. Alors il habitait dans le jardin et se nourrissait de grenouilles et de vers de terre. Quand personne ne le regardait, il allait boire à

[164] **Ibid.,** p.154.
[165] Brigitte Bouquet, Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », dans **Vie Sociale**, Edition Erès, 2002, N. 2, p. 22.

la petite fontaine, au milieu du gazon. Si quelqu'un sortait dans le jardin, un invité par exemple, le petit bonhomme revenait en un éclair à sa place et il ne bougeait plus. Il retenait son souffle et fermait les yeux. II faisait semblant d'être un objet tout à fait immobile. »[166]

Ce conte inventé reflète l'innocence et la créativité de l'enfance, où la ligne entre le réel et l'imaginaire est souvent floue, permettant aux enfants de voir le monde avec des yeux pleins de magie et d'aventure. Le texte joue donc sur le contraste entre ce que les adultes perçoivent (un simple objet de décoration) et ce que l'enfant comprend (un être vivant avec une vie secrète). Pour les adultes, ce nain de jardin est juste un objet amusant, mais pour l'enfant, il représente un monde caché que les autres ne voient pas. Le souvenir d'enfance raconté part donc d'une dualité réalité/imagination du monde enfance, ce qui nous amène immédiatement à la fictionnalisation de soi et l'autre.

Ce n'est pas le seul extrait par lequel on découvre l'imagination de l'enfant. En inventant des dialogues avec le nain, l'auteur crée également un espace d'imaginaire :

« Quand je lui posais une question, il réfléchissait longtemps, très longtemps, puis il disait, le plus souvent : Si on tirait très fort sur la cravate du docteur, est-ce que cela lui faisait mal ? — Il faudrait essayer. Pourquoi y a-t-il un soleil dans le ciel, et pas deux ou trois ? — Parce que c'est comme ça. Quand le chat dort, est-ce qu'il rêve ? — Peut-être que oui, peut-être que non. »[167]

Le dialogue est un produit de la fiction et dans ce dialogue, on l'observe d'une façon significative. Un objet décoratif répond aux questions d'un enfant. Cette scène est le fruit d'une fiction, de l'imaginaire de la double voix de l'auteur. Le dialogue est un moyen de donner à vie un personnage, de créer une scène naturelle proche de la réalité. L'enfant narrateur dans le récit nous montre son monde imaginaire en racontant des contes et créant des dialogues avec son ami imaginaire dans le jardin de la maison familiale.

[166] Laroui, **op. cit.,** p. 147.
[167] **Ibid.,** p. 148.

3.5. « La Moustiquaire » de Leïla Sebbar comme une frontière floue

Leïla Sebbar, née en 1941 à Aflou, en Algérie, d'un père algérien et d'une mère française, tous deux instituteurs, a quitté l'Algérie en 1961 pendant la guerre d'Algérie pour poursuivre ses études en France. Cet exil marquera de manière indélébile non seulement sa vie personnelle, marquée par la séparation de sa terre natale et le choc des cultures, mais aussi l'ensemble de son œuvre littéraire, où les thèmes du déracinement, de l'identité multiple et de la mémoire sont omniprésents. Dans un entretien, Leile Sebbar répond à une question concernant l'exil et son écriture :

> *J'hérite de deux exils. Rupture généalogique. Pas de roman familial, pas de récit historique, national. Pas de contes et légendes, ni d'un côté, ni de l'autre. Les contes côté France, je les lis, je ne les entends pas. Les contes côté Algérie, j'ignore qu'ils existent, partout, dans le pays de mon père, le pays où je suis née est muet. Ma mère choisit l'Algérie par amour. Un exil heureux. Mon père fait le choix de la langue française, de l'école française (il va à l'école coranique dans sa ville natale, le Vieux Ténès, la ville la plus ancienne de la côte algérienne), […] Son exil est plus radical que celui de ma mère. Mon père quitte sa langue maternelle, l'arabe, en même temps que la maison natale où sa mère a choisi pour lui l'épouse la plus accomplie, une épouse dans sa langue et sa religion, l'Islam. Mon père vit, travaille, aime dans la langue étrangère, le français « la belle langue de France » qu'il enseigne, comme Mouloud Feraoun, comme le père d'Assia Djebar et comme bien d'autres qui ont été étudiants à l'École Normale d'Instituteurs de Bouzaréa, à Alger « La deuxième de France ». Mon père ne transmet pas la belle langue du Prophète à ses enfants. Ils ne l'apprendront pas. C'est ainsi que je comprends, […], que je suis en exil de la langue de mon père, pour toujours et ce que j'écris, depuis le premier mot publié dit « l'intranquillité » qui est la mienne et qui ne me quittera pas, jusqu'au jour où... »*[168]

Leïla Sebbar, suspendue entre deux mondes, ressent une division interne. De cette souffrance naît son écriture, une quête pour comprendre et combler son vide identitaire. On comprend que l'impact de la colonisation pèse non seulement sur le

[168] Anne Aubry, « Leïla Sebbar, l'écriture e(s)t la vie », **Çédille**, N. 21, 2022, p. 550.

plan culturel et politique, mais aussi sur la construction de soi à travers la langue et la culture. Les écrits de Sebbar explorent principalement les thèmes de l'exil, de la migration, de l'identité et des relations entre l'Algérie et la France. Elle est particulièrement connue pour ses travaux qui examinent les expériences des personnes déplacées et les impacts de la colonisation sur les identités individuelles et collectives. Sebbar a produit de nombreuses œuvres littéraires collectant et racontant les souvenir d'enfance. Elle accorde une grande importance aux récits d'enfance et s'est inspiré comme une figure clé dans son écriture. Pour pouvoir montrer l'importance accordé aux récits d'enfance, on citera quelques-uns : *Petites filles en éducation* (1976), *Recluses et vagabondes*, avec Nancy Huston (1988), *Shérazade à Alger* (1995), *Une enfance algérienne* (1997), *Une enfance outremer* (2001), *Une enfance d'ailleurs*, 17 écrivains racontent, avec Nancy Huston, (2002), *Mon père* (2007), *C'était leur France* (2007), *Ma mère* (2008), *Une enfance corse* (2010), *Enfances tunisiennes* (2010), *Une enfance juive en Méditerranée musulmane* (2012), *L'enfance des Français d'Algérie* (2014), *Une enfance dans la guerre* (2016) et *L'Algérie en héritage, textes* inédits réunis par Martine Mathieu-Job et Leïla Sebbar (2020). Sa série *Mes Algéries en France* (2004) est un exemple notable de son approche autobiographique et archéologique, où elle collecte et reconstitue les souvenirs de son passé familial et culturel. Sebbar utilise souvent une approche mixte, combinant texte et éléments visuels pour créer des collages littéraires qui reflètent la complexité de l'exil et de la mémoire collective. Son travail est caractérisé par une quête constante pour comprendre et réconcilier les fragments du passé avec le présent. En plus de ses contributions littéraires, Sebbar est également impliquée dans la promotion de la littérature et de la culture maghrébines en France, et elle continue d'explorer les intersections entre l'histoire, la mémoire et la narration dans ses écrits. [169]

Dans le récit d'enfance en question de Sebbar, on observe une séparation décrite implicitement par le biais d'« une moustiquaire ». Une petite fille de la « Roumia »[170] regarde l'Autre derrière la moustiquaire et nous montre la différence perpétuelle entre deux pays : la France et l'Algérie. Tout au long de ce souvenir d'enfance, on suit une petite fille qui est tout ouïe pour découvrir la différence entre l'Autre et soi. L'histoire

[169] Amy L. Hubbell, « Filling in the Void, Leïla Sebbar's collective archeology of Origins », Expressions maghrébines, **Revue de la coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines**, Ecrivaines d'Algérie : Fiction de l'origine, origines de la fiction, dossier coordonné par joana Maso et Gemma Ventura Mustienes, , Vol. 14, N.1, 2015, p. 41-54.
[170] Le terme « Roumia » est utilisé pour désigner les filles issues d'un milieu occidental ou colonial.

se passe à Hennaya, près de Tlemcen, à Algérie. On découvre la vie des enfants de deux côtés : les enfants des Français et des Algériens sous l'influence de la domination française. Le chemin à l'école, les relations entre les enfants, surtout entre les filles et les garçons sont racontés en détail. La différence entre les filles arabes et françaises est soulignée par plusieurs descriptions. On lit les lignes d'une auteure qui est à la fois personnage principale et la narratrice mais divisée en deux voix en créant un personnage-enfant. Elle raconte des fragments de ses souvenirs d'enfance en retournant à l'arrière et redevient en sa petite version. Le monde chaotique de cette enfant est défini tout d'abord par la relation avec les garçons du quartier arabe qui harcèlent et insultes les filles françaises. Mais les filles du même quartier dont les longues jupes couvèrent jusqu'aux chevilles ne sont pas les mêmes. Les filles jouent ensemble en silence, elles ne parlent ni la langue du colonisé ni colonisateur. Un grand silence fut au milieu du récit lorsqu'on découvre les filles. Pourtant, il n'en va pas de même pour les garçons bruyants du quartier qui hurlent et crient derrière les filles françaises.

Une frontière floue sépare les gens. La moustiquaire est une frontière que le personnage-enfant essaie de franchir afin de découvrir l'Autre. Amy L. Hubbell parle dans son article de ce récit d'enfance et souligne également la séparation décrite :

> *"Though her exile in France certainly marked her, she often returns further back to her racial specificity in colonial Algeria as a point of origin. Her earliest recounted memories of childhood focus on physical and emotional separation from those around her."*[171]

Il nous semble que Leïla Sebbar se souvient de son enfance en Algérie comme d'une période où elle se sentait distincte, isolée ou différente des autres, à la fois sur le plan physique et émotionnel. Ces expériences semblent être des éléments fondateurs de son identité, influençant son rapport à la France et à son passé colonial.

[171] **Ibid.,** p. 41-42. « Bien que son exil en France l'ait certainement marquée, elle revient souvent à sa spécificité raciale dans l'Algérie coloniale comme point de départ. Ses premiers souvenirs d'enfance racontés se concentrent sur la séparation physique et émotionnelle avec ceux qui l'entouraient. »

3.5.1. L'Altérité

En racontant ce souvenir d'enfance, Sebbar nous donne la possibilité d'analyser l'altérité d'un point de vue différent. Le monde des filles et garçons dans le contexte colonial nous montre la lourde vérité vécue par les filles de la Roumia ainsi que de la *galline*. [172] On découvre également que les enfants vont dans des écoles différentes ; « […] *les enfants des Européens vont dans les écoles du quartier français ordonné autour de la place où on danse le 14 Juillet, et où on chante La Marseillaise […] »* et *« […] les sœurs des garçons arabes qui vont à l'école des garçons indigènes, l'école de mon père […] l'unique et fameuse Ecole normale d'instituteurs de la colonie […] »* [173] La différence entre les enfants du colon et colonisé commence déjà en milieu social et scolaire. Le récit raconte l'histoire des enfants colonisé et du colon parcourir le chemin de l'école par lequel on apprend ce qui se passe entre les filles et les garçons pendant ce temps : le harcèlement. Dans les différentes parties du récit, on peut observer des gestes d'harcèlement des garçons :

> *« […] les écoles forment un carré presque parfait, ouvert sur la rue principale, goudronnée comme celles qui s'arrêtent à la lisière de la côte où nous guettent les garçons du quartier arabe pour nous insulter, mes sœurs et moi, les filles de la 'Roumia', ma mère la Française, dans une langue qui crie, injurie, insulte, vocifère, et nous courons sur la terre battue jusqu'à la maison d'école, jusqu'au lourd portail vert que les garçons n'escaladent pas […] »*[174]

Les comportements dérangeants des garçons du quartier arabe sont soulignés plusieurs fois dans le récit. La petite fille et ses sœurs n'agissent pas aux insultes de ces garçons, elles marchent en silence en regardant les cailloux sur la terre. La langue utilisée par les garçons est décrite comme agressive et insultante, mettant l'accent sur la violence verbale subie. Sebbar offre donc un aperçu de la vie quotidienne marquée par des conflits et des distinctions culturelles entre deux mondes différents des enfants. On les constate également dans les autres parties du même récit :

---

[172] L'auteure utilise le terme « galline » dans le récit pour faire référence aux filles du quartier arabe.
[173] Leïla Sebbar, « La Moustiquaire », dans **Une enfance d'ailleurs**, Belfond, Paris, 1993, p. 244.
[174] **Ibid.,**

« Nous marchons vite, mais les garçons excités par les plus vieux sautent autour de nous, ils ne nous touchent pas, ils sont tout près, nous obligeant à ralentir, ils s'approchent, reculent, nous harcèlent. Ils crient – Nique… Nique… Nique… - combien de temps, l'un après l'autre ou tous à la fois. Ils agitent vers nous la paume de la main où se dresse le majeur, en même temps qu'ils se déhanchent dans un geste obscène. Ils courent vers nous, feignent de se sauver, reviennent. Ils crient, en riant, les mêmes mots, tout près. »[175]

Cette expérience agaçante illustre bien le harcèlement physique et psychologique que subissent la petite fille et ses sœurs. La description détaillée des comportements des garçons du quartier nous montre clairement l'impact émotionnel sur les filles. Une scène violente décrite par la victime rend le récit plus intime et entraîne le lecteur dans la réalité vécue dans le contexte colonial. L'altérité observée par la petite fille de Roumia derrière la moustiquaire crée des lacunes dans sa tête qu'elle tentera de combler plus tard par l'intermédiaire de l'écriture. Et ce qui met en danger le caractère de vraisemblance.

Il nous semble essentiel de valoriser également une autre partie du récit où le personnage-enfant se met à lire *Heidi*. Pour elle, c'est une grande passion. En lisant ces lignes, on découvre que cette petite fille cherche et trouve une similarité entre Heidi et sa mère, c'est-à-dire qu'elle observe sa vie en faisant une comparaison avec celle de Heidi :

« Accroupie derrière la moustiquaire, je lis. Je lis Heidi, 'la fille de la montagne' ; elle était petite fille, elle est jeune fille, elle vit dans l'école de 'l'Alpe' où les enfants viennent en guenilles, les cheveux ébouriffés, et Heidi leur apprend l'hygiène, l'ordre, à lire, à écrire et dessiner, comme ma mère aux garçons du quartier arabe qui vont pieds nus. Je lis Heidi avec passion. Les cinq volumes de sa 'merveilleuse histoire'. Elle se marie avec Pierre le chevrier dans la petite église en bois comme les chalets de 'l'Alpe'. »[176]

On peut simplement dire que ces deux petites filles sont assez différents vu que l'écart géographique crée physiquement et culturellement une grande dissemblance.

---

[175] **Ibid.,** p. 250.
[176] **Ibid.,** p. 249.

Cependant, le personnage-enfant lit *Heidi* comme si elle la connait de près en faisant référence à sa mère. Heidi, la fille de la montagne, vient de loin. On a l'impression qu'elle aime passer le temps avec *Heidi* en plongeant dans le livre.

Cependant, elle y met l'accent sur la distinction culturelle, l'un des points essentiels de ses souvenirs d'enfance. Elle illustre bien cet écart, elle la raconte en détail en précisant la distinction entre les filles de galline et les filles de Roumia, et les garçons arabes :

> *« Ils se taisent aussi, attentifs à ces filles d'une autre espèce, elles ne ressemblent pas à leurs sœurs, ni aux cousines, ni aux voisines ; leurs cheveux ne sont pas serrés dans le 'cardoun', le ruban jaune et rouge en coton épais, qui empêche les boucles sauvages d'échapper à la coiffure décente de toute fille décente, une longue queue raide qui va du cou jusqu'aux reins. Elles ne portent pas de longues robes à fleurs, tenues à la taille par une ceinture de laine qu'il ne faut pas dénouer, le haut du corps doit être séparé du bas infâme. »* [177]

Ces filles s'éloignent de l'image traditionnelle des femmes définie par les standards culturels de la société. La différence de l'apparence entre les filles de la galline et de Roumia sont décrites à plusieurs reprises :

> *« Les garçons courent en horde jusqu'au portail encore ouvert, ils nous abandonnent, mais la prochaine fin d'après-midi où nous jouerons à la marelle avec les filles des maisons arabes, ils seront là, les mêmes ? je ne sais pas, je ne les regarde pas. Ils bavardent, décidés à rester au bord du chemin, ils se disputent pour la meilleure place. Les filles ne pensent pas à les faire taire, absorbées par le jeu lorsqu'ils se bousculent, s'approchant doucement de nous, répétant entre eux, à voix basse – Chouf, chouf… Regarde, regarde – au moment où l'une d'entre nous, les filles de la Française, les 'Roumiettes', se penche vers le palet et la jupe courte, plissée, découvre la culotte blanche. Les filles de la galline portent des jupes longues et larges dont elles relèvent un coin pudique pour jouer et prendre le palet sur la terre rouge. On voit à peine une cheville au-dessus des pieds nus. J'entends les femmes du quartier français dire que ces*

[177] **Ibid.,** p. 246.

filles des quartiers arabes ne portent pas de culotte. Je ne sais pas si c'est vrai. Je sais que leurs mères portent de longues culottes bouffantes, le 'saroual', réservé aux jeunes filles nubiles et aux femmes. Peut-être les petites filles n'ont-elles pas besoin de culottes blanches serrées sur le ventre et en haut de cuisses, comme nous, les trois 'Roumiettes' […] »[178]

Le personnage-enfant parle très souvent de l'apparence des autres, et c'est comme ça qu'on observe une distinction vestimentaire comme un symbole de la différence entre les deux communautés, où les pratiques françaises sont perçues plus civilisées que celles des colonisés. La séparation entre les colonisateurs et les colonisés est également soulignée par cette même distinction dans le récit.

3.5.2. L'imagination

Il serait utile de se pencher sur le concept de rêve, qui est souvent utilisé comme un leitmotiv dans le récit. Leïla Sebbar, dévoile l'un de ces rêves récurrents qu'elle verra plus tard :

« Lorsque je ferme le livre, je ne vois pas tout de suite le visage collé à la moustiquaire. Les garçons ont disparu, les mères ne réclament plus leurs filles par-dessus les murs et les portails des cours, ma mère ne m'a pas rappelé l'heure des devoirs avec mes sœurs, plus studieuses que moi, les filles de la galline ne m'appellent pas ; je serre le livre entre mes mains, je ne crie pas, je ne bouge pas, figée dans la terreur d'une attaque imminent, je n'appelle pas mon père, comme dans les rêves que j'ai faits plus tard, où je suis menacée par une violence inconnue et mon père que j'appelle n'arrive pas assez vite pour me secourir. »[179]

En lisant ces lignes, on découvre l'horreur immédiat que le personnage ressent. Son rêve dont elle parle pourrait être lu comme un signe du questionnement de la foi en son père. Dans un atmosphère terrifiant tels que celui du récit, l'enfant craint que son père soit en retard pour la sauver. Et de cette peur nait un événement irréel dont elle rêve plusieurs fois. Le récit montre également la terreur instantanée du contexte historique et les comportements des enfants en plein conflit. Comme Maïssa Bey, Leïla

[178] **Ibid.,** p. 250-251.
[179] **Ibid.,** p. 249.

Sebbar le décrit également en appuyant sur un événement qui arrive soudain, c'est-à-dire que le changement immédiat de l'atmosphère se peut voir aussi dans *La Moustiquaire* de Sebbar. Il est donc évident que ce genre de changement pourrait mettre les enfants en choc dans laquelle ils restent immobiles. Ces traumas pousseront l'écrivant à rassembler ses souvenirs en écrivant comme une archéologue qui creuse un trou et hâte de trouver ce qui manque.

On observe que l'un de personnages dans le récit, Safia, a également marqué l'auteure :

> *« L'orpheline vagabonde, celle qui joue au foot avec les garçons dans la rue, sur le stade ouvert derrière l'école, celle que les mères n'aiment pas parce qu'elle n'écoute pas les femmes et qu'elle relève ses jupes jusqu'aux cuisses pour donner des coups de pied dans le ballon, Safia, a peut-être entraîné les filles sages vers le ravin où on jette les déchets de la cave vinicole, on dit que l'odeur rend joyeux et rieur. Safia n'est jamais triste. Je n'ai pas vu Safia ni les filles passer, pour aller jusqu'à la cave où le colon et ses amis vont chercher leur vin. Elles m'auraient appelée, non pas pour descendre vers le ravin interdit et d'ailleurs, Safia, en chef de bande me ferait peur, mais pour la galline tracée déjà le long du muret bordé d'églantines. Elles viennent à la fin de la sieste, c'est bientôt l'heure où il faudra travailler pour la maison, elles chez leurs mères, moi à la longue table dans la véranda où je fais mes devoirs avec mes sœurs, elles ne sont pas là, elles ne m'ont pas appelée, elles ne m'appellent pas. »* [180]

Aux yeux du personnage-enfant, Sofia est une fille forte qu'elle apprécie beaucoup. Elle n'est pas comme les autres, elle n'écoute pas les femmes, elle fait ce qu'elle veut. Elle joue au foot avec les garçons, elle relève sa jupe ce qui n'est pas normal pour les autres filles. Elle est donc une fille rebelle, justement comme un garçon. C'est pour cette raison peut-être que le personnage-enfant éprouve le besoin de faire la connaissance de cette fille détendue et n'est pas tendu comme elle et ses sœurs devant les garçons arabes mais on ne lit aucune scène qui se passe entre ces deux filles. Leïla Sebbar parle de ce personnage dans son article :

[180] **Ibid.,** p. 248.

« Et puis, il y a Safia, « Safia Gaule ». Une jeune orpheline, abandonnée à la rue. Je la vois à travers le grillage, jouer au foot avec les garçons du quartier. Elle crie et elle court plus vite qu'eux, d'un bout à l'autre de l'esplanade, la jupe relevée sur les cuisses pour mieux taper dans le ballon. Les garçons la respectent, les filles non. Ni les femmes. Une fille de la rue… Je regarde Safia, fascinée, muette. Elle ne me voit pas. Elle ne m'a jamais vue. Dans quelle langue lui aurais-je parlé si elle avait fait quelques pas vers moi ? Je retrouve Safia dans mes fictions, je parle d'elle. Elle, ne parle pas. » [181]

Safia, la fille rebelle, ne voit pas Leïla. Elle désire qu'elle soit vue par Safia, mais comme ce n'est pas vu le jour dans le monde réel, Leïla Sebbar retrouve Safia dans ses fictions. Elle réinvente de son passé en faisant parler les personnes qu'elle désire. La fiction devient chez Leïla Sebbar un moyen de construire les liens perdus ou jamais établis.

Le désir d'être vu et le besoin d'être compris par l'Autre sont bien illustrés dans l'écriture de Sebbar en créant des liens avec les personnes qu'elle n'avait aucun contact. Elle comble ainsi l'une de ses lacunes en écrivant ses souvenirs d'enfance. Leïla Sebbar dévoile aussi dans son article qu'elle ne sait rien de sa terre natale et qu'elle invente des histoires pour franchir la frontière et combler cette lacune :

« Tribu inédite de femmes et de filles qui passent la frontière, dans la fiction. Je fabrique, parce que je ne sais rien ni des corps, ni de la langue, ni de l'histoire de l'Algérie, un entre-deux, une histoire nouvelle, une histoire frontière avec 'l'homme-frontière', mon père, et ses femmes et ses filles-frontières. Mon père, l'Arabe imaginaire, reconnaîtrait ces femmes et ces filles de fiction, comme siennes. Elles sont mes Sœurs étrangères, je leur parle comme si je savais l'arabe, j'invente pour elles, avec elles, des histoires comme si elles les écrivaient. Elles, privées de la lettre. Ainsi, je suis le scribe de mon père, de son pays, l'Algérie, de ses femmes et de ses filles… En colère et libres. Mais tout cela n'est que fiction. » [182]

[181] Leïla Sebbar, « Les femmes et les filles du peuple de mon père, l'Arabe imaginaire », dans **Clio. Femmes, Genre, Histoire**, N. 3, Belin, 2016, p. 218.
[182] **Ibid.**

Leïla Sebbar ne se considère ni française ni algérienne mais un entre-deux comme une frontière. Dans son article, elle continue en disant : *« Mon père nous a coupés en deux, nous ses enfants. Corps fantôme, mutique, corps français bavard. »*[183] C'est comme un corps souffrant d'une dichotomie. Elle se nourrit de cette enfance pour écrire ses histoires mais fictionnalise dans ces récits les personnes du monde réel qu'elle n'a pas eu la possibilité de connaître. Le désir de les connaître la conduit à la fiction, et c'est grâce au récits dans lesquels elle invente des personnages qu'elle se rapproche d'un pas de plus à son désir. Elle en parle également dans un entretien :

> *« Je n'ai jamais vécu avec des femmes algériennes ni en Algérie, ni en France. Je les appelle 'mes sœurs étrangères'. C'est grâce à la fiction, à mes livres que j'ai découvert peu à peu 'les femmes du peuple de mon père'. »*[184]

Il serait donc juste de dire que Sebbar trouve refuge dans la fiction même si elle part de ses vécues personnelles dans la plupart du temps. C'est le cas dans *la Moustiquaire* qu'elle invente des histoires avec le désir de vivre ensemble et de connaître l'Autre.

3.5.3. La répétition et le jeu

Il nous paraît obligatoire de se pencher également sur une phrase répétée plusieurs fois dans ce récit : *« Les filles de la galline ne m'appellent pas. »*[185]*, « Où sont les filles qui ne m'appellent pas. »* [186]*, « Elles ne m'ont pas appelée, elles ne m'appellent pas. »* [187]

Les répétitions peuvent mettre en lumière un conflit ou un problème entre les personnages, dans le cas de ce récit, la répétition pourrait illustrer le fait de sentir exclu. Emmanuelle Prak-Derrington explique dans son article la répétition :

> *« […] la répétition volontaire révèle un questionnement du sens, longtemps dissimulé derrière le reproche de l'inutile et de la superfluité. Un peu comme un arrêt sur image dans la projection d'un film, comme un zoom qui grossirait*

[183] **Ibid.,** p. 221.
[184] Anne Aubry, « Leïla Sebbar, l'écriture e(s)t la vie », p. 553.
[185] Sebbar, **op. cit.,** p. 253.
[186] **Ibid.,** p. 252.
[187] **Ibid.,** p. 248.

l'objet dans le viseur, la répétition impose un examen attentif de l'unité répétée, nous contraignant à y voir et comprendre plus que ce que nous y avons vu la première fois. […] En récrivant le même, elle le rend ineffaçable, le charge d'un sens stratifié, multiplié, qui ne laisse pas d'être interrogé » [188]

C'est-à-dire que de chaque répétition, on rapproche davantage aux mots cachés du récit. Ces répétitions nous montrent également que le personnage-enfant tente de franchir la frontière que la colonisation met entre ces deux cultures. Comme elle ne sait rien de cette culture, elle invente ses « sœurs étrangères » qu'elle désirait depuis longtemps. Le personnage- enfant désire d'être vue par les filles arabes alors que ces filles ne lui parlent même pas. Une retrouvaille muette pour jouer à la marelle, c'est là où la moustiquaire relève et les filles, qui ne parlent pas l'une à l'autre, se rassemblent sur une terre tracée par une craie. On veut savoir également si la marelle est un symbole dans ce récit, c'est la raison pour laquelle on cherche une observation sur le jeu de la marelle. On trouve une lecture anthropologique du jeu faite par les psychologues :

« […] citons le jeu de la marelle que l'on retrouve dans les sociétés occidentales, et qui se présente comme un reliquat de rites et d'activités religieuses. Ce jeu symbolise les difficultés à surmonter pour atteindre le ciel. Le dessin de la marelle, avec son plan en croix, a d'ailleurs pris la forme d'une basilique (Caillois, 1967). »[189]

Le jeu de la marelle symbolise donc les défis qu'une personne doit traverser pour atteindre un objectif, associé à une aspiration spirituelle. Cela nous montre que le jeu a une dimension symbolique qui va au-delà du simple divertissement comme « atteindre le ciel ». Cette observation nous permet de réfléchir à une autre phrase dans le même récit de Sebbar, elle pose une question dans le dernier paragraphe du récit : *« Est-ce la moustiquaire qui noircit le ciel ? »* [190] On cherche alors un lien entre le jeu de la marelle et le questionnement de Sebbar. Ce jeu rassemble les filles séparées comme Leïla Sebbar souhaite faire en collectant des récits séparés de différents écrivains dans un recueil de nouvelles. Dans le jeu de la marelle, pour atteindre le ciel,

---

[188] Emmanuelle Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », dans **Cahiers d'Études Germaniques**, numéro 49, 2005, Reformulation(s) pp. 56, 57, 65.
[189] Raphael Riand, Laetitia Bouche-Florin, « Dis-moi comment tu joues, je te dirai qui tu es ! », dans **Le Journal des Psychologues**, N. 245, Martin Média, 2007, p. 59.
[190] Sebbar, **op. cit.,** p. 253.

il faut une clarté en haut. Mais la moustiquaire rend le ciel flou. Un obstacle qu'on appelle la moustiquaire noircit le ciel des enfants et elles ne parviennent pas l'atteindre, c'est-à-dire qu'elles n'arrivent pas à réconcilier.

Tout cela nous amène à conclure que par la métaphore de La Moustiquaire, Sebbar tente de démontrer une séparation floue. La frontière entre les enfants du colon et colonisé est toujours visible dans le récit ainsi que dans la réalité. Leïla Sebbar fait recours à la fiction pour atteindre son désir. C'est le désir de savoir l'Autre. Puisqu'elle ne connaît pas les filles de la galline, elle les invente dans ses récits. Ce dévoilement par l'écrivaine nous donne la possibilité d'approuver notre thèse au niveau de l'imagination. Elle invente, c'est-à-dire qu'elle fabrique des personnages à partir des vécues personnelles.

3.6. Un site de fouilles dans « Le Petit Casino » de Colette Fellous

Colette Fellous, écrivaine, journaliste et éditrice franco-tunisienne, est née à Tunis en 1950 et a déménagé à Paris en 1967, à l'âge de 17 ans, où elle a étudié les lettres modernes sous la direction de Roland Barthes à la Sorbonne. Fellous a travaillé pendant de nombreuses années comme productrice pour France Culture, a écrit une douzaine de romans et de nombreux essais, et a une grande passion pour la photographie. Aujourd'hui, elle passe son temps entre deux pays : la France et la Tunisie. Dans son récit « Le Petit Casino », Fellous évoque ses souvenirs d'enfance passés dans la maison de vacances à Carthage en Tunisie. Cette maison, Le Petit Casino est en fait, un café où les gens jouent aux jeux et où Fellous et sa famille séjournent dans les pièces à l'étage pendant l'été. Fellous retrace les rythmes quotidiens de la maison : danser sur la terrasse chaque jour, tenter sans succès de faire la sieste, acheter des friandises à un vendeur de rue et aller aux plages voisines. Les souvenirs fragmentés se mélangent, en renforçant l'image récurrente d'une petite Fellous en train de danser. Au fil du récit, les différents lieux sont décrits de manière répétitive ; il y a aussi des références au silence, à la liberté, à la danse, à la musique, et des allusions à quelque chose qui se produit fréquemment dans la maison, mais qu'elle n'arrive pas à comprendre.

Colette Fellous met l'accent sur la description des espaces, dans son récit, elle parle des lieux, villes et villages : Le Kram, Salambo, Carthage, Amilcar, Sidi-Bou-

Said et la Marsa. Elle reconstruit émotionnellement les espaces urbaines en puisant dans les profondeurs de sa mémoire à travers de ses expériences personnelles. Cette méthode dépasse donc une simple description des lieux et devient une réinvention à partir du réel et de la fiction. Samia Kassab-Charfi déclare dans son article :

> *« […] Colette Fellous superpose à la géographie réelle les proportions anamorphiques, parfois oblitérantes, parfois extatiques, forcément toujours infidèles, de son métronome intérieur. Et ce métronome qui, la plupart du temps, est au bord du désaxement, n'est presque jamais en phase avec ce que la réalité ordonne de reporter. »*[191]

Les émotions et les expériences personnelles dans les récits de Fellous entraîne donc un style narratif privilégiant la subjectivité qui est un trait distinctif de l'autofiction. On pourrait dire que l'écriture de Fellous est une sorte d'interprétation de la réalité. Tous les lieux qu'elle raconte dans le récit se voient comme la maison du passé en Tunisie. Elle se nourrit de cet espace pour réécrire ses souvenirs d'enfance. « Le Petit Casino », la maison de vacances, devient pour l'auteure un site de fouilles où elle déterre ses souvenirs pour creuser les mots cachés entre le réel et le fictif.

3.6.1. La danse, la langue et la liberté

La danse et la langue pourraient nous paraître des choses inconciliables. L'une se fait avec les sons, et l'autre avec les gestes et les mouvements. Cependant, les mots d'une langue « invisible » comme une chanson silencieuse s'apprend d'une autre manière, comme l'auteure déclare dans « le Petit Casino » :

> *« Je veux parler aussi de cette langue invisible qu'il me serait insoutenable, aujourd'hui encore, de quitter. Celle qu'à mon tour, à l'intérieur, je ne me lasse pas de fredonner, sans savoir la nommer. »*[192]

Cette langue, bien qu'elle soit invisible et indéfinissable, occupe une place importante dans la vie de l'auteur. Elle n'arrive pas à la définir mais elle la parle

---

[191] Samia Kassab-Charfi, « Architecture et histoire chez Colette Fellous », dans **Reveu de littérature comparée**, 2008, (n° 327), Éditions Klincksieck, p. 399.

[192] Colette Fellous, « Le Petit Casino », **Une Enfance d'ailleurs**, Belfond, 1993, Paris, p. 28.

comme une chanson dans la tête sur la terrasse du Petit Casino où elle danse et trouve enfin une façon de rapprocher à cette langue :

> *« Sur cette scène, c'est vrai, j'ai lentement appris à respirer la langue du pays. Je veux dire celle qui restait dans l'air quand personne ne voulait se risquer au soleil et que les mots ne circulaient plus qu'à l'intérieur. Seules les choses semblaient alors vivantes. La route, le mur, les feuilles, la poussière, le croisement, les feux de signalisation, le sable. »* [193]

Cette langue invisible, c'est la langue du silence, comme « celle qui restait dans l'air » que l'auteure l'apprend en respirant. Pourtant, quand elle passe les frontières, elle n'entend plus rien de ce silence :

> *« J'ai dix ans passés quand j'arrive dans cette maison, et j'y reviens régulièrement, pendant six étés. Après, je prends l'avion, je quitte le pays, je n'entends plus la même langue. »*[194]

Elle déclare alors que les choses sont plus réelles que les mots. C'est pour cette raison qu'en effet elle tente de se souvenir de son enfance par le biais des lieux, des objets, et des images. Le personnage-enfant observe le pays en dansant sur la terrasse du Petit Casino. La danse est donc un moyen de respirer la langue du pays :

> *« Je viens là, sur cette terrasse, tous les après-midis. Et c'est peut-être bien sur ce petit théâtre moucheté noir et blanc que j'ai peu à peu compris comment la langue pouvait se glisser bien plus malicieusement dans les images et dans les sons qu'à l'intérieur des mots. Je viens là, et je danse. C'est l'été, bien sûr. Je danse pour le vide, pour les rues désertes, pour les murs de l'orphelinat, pour les avions, pour le bruit du train, pour les branches du mimosa, pour la forma des figues, pour les hirondelles. Ma danse a le dessin d'une prière païenne, je souris au vide, j'accueille la rue tout entière, je la laisse se faufiler dans mon corps. »* [195]

---

[193] **Ibid.,** p. 27-28.
[194] Ibid.
[195] Ibid.

Il paraît que les émotions ne s'expriment pas exclusivement par les mots, mais aussi à travers les sensations et les interactions avec l'environnement. C'est-à-dire qu'en observant l'environnement, les sensations et les réflexions s'entremêlent avec la langue. C'est pour cela que dans « Le Petit Casino », on rencontre des fragments d'enfance décrites par les impressions, ce qui entraîne l'imagination de l'auteure.

Un autre point qui nous intéresse dans cette partie, c'est le non-dit du récit :

« Des années pourtant il m'a fallu pour déchiffrer ce silence. Un jour, il a pris la couleur de l'éblouissement du matin, quand je m'amusais à fixer le soleil. Alors, j'ai fermé les yeux à mon tour sur ce vertige. Comme tous les autres sans doute. Je faisais partie désormais de ceux qui savaient, mais disons que ça ne se voyait pas. C'était cela la règle du jeu. La règle de ce Petit Casino. Savoir et ne pas dire, savoir et ne pas montrer. Comme dans les grandes maisons. »[196]

La règle de cette maison du passé pousse le récit en dehors de l'autobiographie, car cela nous montre qu'il y a des secrets à dévoiler. Pourtant, l'auteure choisit de ne pas les avouer. On n'arrive pas donc apprendre toute la vie de l'auteure, le texte n'élargie que par rapport aux émotions et réflexions décrites par l'espace urbain.

« Voilà que mon corps tout à coup décidé de se jeter vers le ciel de tourner et d'attraper au passage toutes les couleurs des arbres et du sable avec ma voix qui chuchote pour guider les pas et surveiller les bras trois quatre cinq glissade arabesque sept huit neuf piqué piqué déboulé déboulé déboulé et surtout ne pas perdre l'équilibre surtout ne jamais quitter du regard le mur de l'orphelinat déboulé déboulé encore plus vite à genoux maintenant pour un vrai salut tellement chaud vertige éclats de rire vertige encore je suis si bien ici au milieu de ce carrefour une vrai danse publique que ma danse je me laisse glisser jusqu'au sol et j'écoute battre la terre comme apaisée je suis. »[197]

Le personnage flotte dans l'air comme si les mots circulent de la bouche à l'oreille. Elle danse comme une langue du colonisé vient d'être libérée. En lisant ses

[196] **Ibid.,** p. 32.
[197] **Ibid.,** p. 36.

mots répétés sans repos et ses images dynamiques décrits, le lecteur pourrait avoir l'impression d'observer les alentours ensemble avec le personnage.

3.6.2. La quête identitaire

Colette Fellous se questionne sur l'identité et pose beaucoup de questions dans le récit. Elle met l'accent sur l'écart géographique et culturel :

> *« On ne savait presque rien de la géographie. Personne n'avait pris la peine de nous expliquer qui nous étions. Où nous étions. Pourquoi cette langue, pourquoi ces gens, pourquoi ces fêtes, pourquoi les choses ne collaient pas entre elles et pourquoi c'était normal. Il fallait voir, c'est tout. C'était là notre seul enseignement. Voir et chercher une réponse en soi-même, à partir de ces images. On ne savait même pas montrer l'Afrique sur la carte. On était encore plus ahuri quand il fallait pointer la France avec la règle de la maîtresse, on avait beau entendre des voix d'enfants souffler 'là, là, là…', tous les pays étaient pareils. »*[198]

Cela entraîne une grande incertitude et une confusion géographique et culturelle dans le récit. Fellous dévoile en fait qu'elle ne sait rien sur son identité, et le seul moyen d'apprendre là-dessus passe par la voie d'un auto-apprentissage. Elle évoque également les frontières entre les pays et donc les personnes :

> *« On savait pourtant très bien les dessiner quand ils étaient séparés, mais une fois mis ensemble, dans l'atlas ou sur un globe, ils devenaient indifférents, comme s'ils appartenaient à d'autres gens, pas à nous. On s'appliquait à passer lentement toutes sortes de couleurs, bleu pour la Merjerda, rose pour le Chott El Djerid, jaune pour le Sahara, vert pour la forêt d'Ain-Draham, sans oublier bien sûr le tracé des frontières à l'encre de Chine. Mais les noms restaient toujours somnambules sous les doigts, comme dans l'attente d'une véritable existence. Presque en dehors du monde, ils étaient. Et nous avec. »* [199]

[198] **Ibid.,** p. 33.
[199] **Ibid.,** p. 34.

Un sentiment d'appartenance incomplète au monde se voit clairement dans les phrases de Fellous. Lorsque les pays sont séparés, c'est plus facile pour les personnages de les connaître, mais une fois mis en ensemble, tout devient difficile. C'est-à-dire que tout s'entremêle et révèle une grande incertitude et incompréhension au monde.

CONCLUSION

Après avoir analysé cinq récits d'enfance qu'on a retiré de deux œuvres, *Une enfance outremer* et *Une enfance d'ailleurs*, on découvre que ce travail collectif met l'accent sur l'universalité de l'enfance. Leïla Sebbar et Nancy Huston, invitent les écrivains à raconter leurs histoires oubliées, perdues ou cachées, et surtout séparées par l'Autre, afin de les rassembler sous le même toit. En commençant ce travail d'étude, on a eu l'idée de retirer certains récits de ces deux œuvres. Car, bien que les sentiments de l'enfance soient universels, les littératures partagent des traits différents et se caractérisent d'une à l'autre. C'est pourquoi on a décidé de se pencher principalement sur la littérature maghrébine pour pouvoir bien analyser les récits issus du même contexte socio-culturelle et historique.

Dans l'avant-propos d'*Une enfance d'ailleurs*, Leïla Sebbar et Nancy Huston, écrivent :

> « *Depuis les Antilles jusqu'à l'Egypte, du Liban au Canada, de l'Afrique à la Russie, de la Tunisie à la Pologne, la Hongrie et Israël… le lecteur dans le désordre de la géographie ou suivant l'ordre de son désir, tracera à travers ces récits la carte d'un seul et même pays : l'enfance d'ailleurs. »*[200]

Cette période fragile de la vie mérite d'être raconté par les enfants victimes des guerres, du conflit culturel, social et historique. Malgré l'écart géographique et culturel, on se retrouve dans un espace commun : c'est l'enfance, un site de fouille où les grandes personnes creusent en vue de donner une raison à la vie, de trouver une explication à toutes les absurdités vécues, de dire que « Moi, j'ai vécu ceci, cela, et ça, et voilà, maintenant, dites-moi si c'était un paradis ou enfer, mon enfance ? » Mais pourquoi la version adulte de cet enfant ressent le désir de raconter tout cela à l'Autre ? Peut-être il veut prouver à travers son vécu qu'il a raison de devenir la personne qu'il est aujourd'hui. On a l'impression qu'il veut dire « Ce n'est pas moi qui déciderai, je vous fais part de mes sentiments les plus dédicaces, et c'est à vous de décider. » Et plus précisément, dans le contexte colonial et postcolonial, le lecteur n'aurait pas le

[200] Une Enfance d'ailleurs, p. 9.

droit de rejeter le drame, car un enfant subi des conséquences des guerres des adultes sera toujours privilégié par toute personne sensée.

Amy L. Hubbel, dans son article, explique que Leïla Sebbar décrit l'enfance comme *« une archéologie collective créatrice »* [201] et partage des extraits d'un entretien de Caroline Broué avec la même auteure sur France Culture :

> *« Et si je parle d'archéologie collective, je veux dire que dans ces recueils, je mets ensemble des écrivains qui ne se connaissent pas, nécessairement […] Mais, ils sont ensemble dans un livre. On entend leurs mots, on les entend, et on qu'ils ont des similitudes d'une histoire d'enfance a une autre histoire d'enfance, et je pense parce qu'ils sont des écrivains et parce qu'ils sont écrivains en exil, on peut voir ces réminiscences et ces similitudes malgré les différences, dire d'un pays à l'autre, l'histoire n'est pas nécessairement la même, mais enfin moi, c'est ce qui me plait. Et c'est pour cette raison que j'aime organiser des recueils collectifs de cette sorte. […] Et je mets ensemble ceux qui ont été séparés et c'est mon plaisir. C'est mon plaisir et je pense que c'est aussi le plaisir des auteurs. »* [202]

L'idée d'une œuvre collective vient alors de l'envie de rassembler les enfants séparés dans un même endroit. Cependant, ce n'est pas un acte facile. Prêter l'oreille à la voix de son enfance ressemble à un travail d'archéologue, car cette voix est enfouie dans un passé lointain. Les écrivains de notre corpus, Maïssa Bey, Hélé Béji, Fouad Laroui, Leïla Sebbar et Colette Fellous, malgré l'écart temporel et les contraintes de mémoire, tentent de se retrouver dans leurs souvenirs d'enfance coinsés entre le réel et le fictif.

C'est l'enfant universel qu'on rencontre dans chaque récit ; il écarquille les yeux face à l'inconnu, sourit à un petit geste de bonne volonté, baisse la tête et les épaules en réaction à la discrimination, perde une partie de soi en témoignant de la mort de son papa et mama, crie en vain pour remplir le vide crée par l'Autre. C'est le portrait de l'enfant colonisé et colonisateur qu'on découvre dans ses récits. Comme disait Albert Memmi : *« Je découvrais du même coup, en somme, que tous les Colonisés se*

---

[201] Hubbel, **op.cit.,** p. 44.
[202] **Ibid.**

ressemblaient ; je devais constater par la suite que tous les Opprimés se ressemblaient en quelque mesure. » [203]

C'est alors cette ressemblance qui réunit tous ces écrivains et écrivaines pour raconter l'histoire de leur pays commun : l'enfance.

Dans le but de comprendre le récit d'enfance et son lien avec le réel et le fictif, on s'est servi plus particulièrement des théories de Philippe Lejeune et Serge Doubrovky. En lisant les récits d'enfance du corpus, on s'est trouvé face aux vécus réels mélangés par les fantasmes et les sensations de deux voix différentes : celle de l'enfant et l'adulte. Dans ce travail, ce qui nous intéressait le plus, c'était cette interpellation d'hybridité. L'auteur traite le texte avec finesse en doublant sa voix comme un ventriloque. Les deux voix s'entremêlent, les éléments factuels et fictifs se superposent et le récit devient un lieu ambigu. Les analyses qu'on vient de faire nous a démontré que dans la plupart des récits d'enfance, bien que l'auteur affronte des défis liés à la mémoire, il pourrait se trouver face à une incertitude : le silence, le vide, les lacunes entre les mots, les répétitions comme signe de l'oubli ou le non-dit. Cela nous autorise à tirer des conclusions au niveau du critère du vraisemblance sur lequel Philippe Lejeune mettait l'accent pour l'autobiographie : le silence crée des trous dans le texte et le rend compliqué.

D'une part, les écrivains semble raconter fidèlement leur enfance, de l'autre, ils s'échappent inévitablement à l'invention des histoires en utilisant des dialogues directs ou des longs monologues expliquant les émotions et réflexions de l'auteur tout au long du récit. On a donc découvert que l'enfance devient une pelote à dérouler pour ces écrivains. C'est-à-dire qu'un lieu compliqué où se trouve les sensations, les fantasmes et les rêves de l'enfant qui conduit l'auteur, sa version adulte, à la fiction. Un retournement contre soi-même, ou une censure du moi comme un mécanisme de défense, une raison de calmer son moi, la fiction, devient un incontournable du récit d'enfance, plus précisément dans le contexte colonial et postcolonial.

[203] Albert Memmi, **Portrait du Colonisé**, Payot, Paris, 1973, p. 11.

BIBLIOGRAPHIE

Butor Michel, **Portrait de l'artiste en jeune singe**, Paris, Gallimard, 1979.

Chevalier Anne, Dornier Carole, **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Presses universitaires de Caen, Caen, 2003.

Déjeux Jean, **La littérature maghrébine d'expression française**, Presses Universitaires de France, Paris-Sorbonne, 1991.

Doubrovksy Serge, **Le livre brisé**, Grasset, Paris, 1989.

Doubrovsky Serge, **Fils**, Paris, Galilée, 1977.

Dupont-Escarpit Denise, Poulou Bernadette, **Le récit d'enfance, enfance et écriture**, Éd. du Sorbier, 1993.

Firestone Shulamith, **Pour l'abolition de l'enfance**, 1972, éditions Stock, traduit de l'américain par Sylvia Gleadow, p. 63-64.

Freud Anna, **Le Moi et les mécanismes de défense**, Presses universitaires de France, Paris, 1964.

Freud Sigmund, **Le rêve et son interprétation**, Traduction de l'Allemand par Hélène Legros, Les Éditions Gallimard, Paris, 1925.

Gasparini Philippe, **Est-il je**, Paris, Seuil, 2004.

Lejeune Philippe, **Le Pacte autobiographique**, Editions du Seuil, Paris, 1975.

Lejeune Philippe, **Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille**, Seuil, Paris, 1993.

Memmi Albert, **Portrait du Colonisé**, Payot, Paris, 1973.

Ricœur Paul, **Soi-même comme un autre**, Seuil, Paris, 1990.

Rousseau Jean-Jacques, **Les Confessions**, édition du groupe « ebooks libres et gratuits », texte du manuscrit de Genève, (1782).

Sebbar Leïla**, Une Enfance Outremer**, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Sebbar Leïla, Huston Nancy, **Une Enfance d'ailleurs**, 17 écrivains racontent, textes inédits recueillis par Nancy Huston et Leïla Sebbar, Belfond, 1993, Paris.

Aubry Anne, « Leïla Sebbar, l'écriture e(s)t la vie », **Çédille**, N. 21, 2022, p. 548-558.

Archambault Andrée, Venet Michèle, « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky : d'un acte spontané à une activité consciente », **Revue des sciences de l'éducation**, 33(1), 2007, p. 5-24.

Auriacombe Eric, « Approche psychanalytique du deuil chez un enfant » dans, **Bulletin de psychologie**, tome 53 n°448, 2000, p. 485- 489.

B. Andrey, Atlas des mondes imaginaires, « Les mondes imaginaires de l'enfance, ou l'imagination restreinte », dans **Enfance**, tome 20, n°3-4, 1967, p. 323-345.

Bouquet Brigitte, Riffault Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », dans **Vie Sociale**, Edition Erès, 2002, N. 2, p. 13-22.

Bryson Josette, "North African Novels in French: A Survey of Engagé Litterature", Ufahamu: **A Journal of African Studies**, 4 (1), 1973, p. 104-115.

Chevalier Anne, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XXe siècle », dans **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Caen : Presses universitaires de Caen, 2003, p. 191-200.

Cyr Gilles, « La littérature marocaine d'expression française », Liberté, 15 (5), 1973, p.129-144.

Diaz Brigitte, « L'enfance au féminin : le récit d'enfance et ses modèles dans des autobiographies de femmes au XIXe siècle », dans **Le récit d'enfances et ses modèles,** Presses universitaires de Caen**,** p. 161-176.

Doubrovksy Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », dans **L'Esprit Créateur**, Vol. 20, No. 3, Autobiography in 20th-Century French Literature, The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 87-97.

Gasparini Philippe, Autofiction vs autobiographie, Tangence, (97), 2011, p. 11-24.

Gasparini Philippe, « Autofiction », dans Christine Delory-Momberger éd., Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique, Toulouse, Érès, « Questions de société », 2019, p. 35-36.

Gehrmann Suzanne, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », **Revue de l'Université de Moncton**, 37(1), 2006, p. 67–92.

Gérard Lahouati, « La voix des masques. Réflexions sur la constitution du genre de l'autobiographie. » dans **Dix-huitième Siècle**, n°30, PUF, 1998, p. 195-210

Ghalem Nadia et Ndiaye Christiane, « Le Magreb », dans **Introduction aux littératures francophones**, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 197-267.

Gonzalez-Quijano Yves, « Les romanciers du moi : autobiographies littéraires et images de soi dans le Maroc contemporain », dans **Miroirs maghrébins : Itinéraires de soi et paysages de rencontre**, CNRS Éditions, Paris, 1998, p. 89-98.

Gravillon Isabelle, « Guerre, attentat, catastrophe, L'enfant victime d'un traumatisme », dans **L'école des parents**, 2018, Érès, (n° 627), p. 32-38.

Guenaou Mustapha, « Le retour vers l'enfance : la maison traditionnelle, un lieu de l'histoire et de la mémoire, Le cas de Dar Sbitar (Tlemcen, Algérie) dans La Grande Maison de Mohammed Dib », **Retours vers les enfances méditerranéennes**, édité par Isabelle Dubois and Françoise Haffner, Presses universitaires de Perpignan, 2011, p. 191-205.

Hollósi Szonja, « Orientations de l'imaginaire interculturel dans les écrits maghrébins d'aujourd'hui », **Études Sur La Région Méditerranéenne**, 12, Nice, p. 47–55.

Lahouati Gérard, « La voix des masques. Réflexions sur la constitution du genre de l'autobiographie », dans **Dix-huitième Siècle**, n°30, 1998, La recherche aujourd'hui, p. 195-210.

Laroui R'Kia, « Les littératures francophones du Maghreb », Québec français, Numéro 127, 2002, p. 48-51.

Laurens Camille, « Ce que ça cache », dans **Le Coq-héron** 2014/4 (n° 219), p. 11-17.

Laouyen Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », dans **Frontières de la fiction**, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 339-356.

Lejeune Philippe, « Vallès et la voix narrative », Littérature, n°23, 1976, Paroles du désir, p. 3-20.

Lecarme Jacques, « La Légitimation du genre », 1998, p. 21-39.

Lecarme Jacques, « XXe siècle – Classiques – Malgré eux – du genre autobiographique », Dossier les écritures du moi, **Magazine Littéraire**, Nº 409, 2002, p. 50-53.

Lechat Didier, « Enfance et autobiographie au Moyen Âge : sur quelques récits de vocation de Guibert de Nogent à Christine de Pizan », dans **Le Récit d'enfance et ses modèles**, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 15-28.

Lejeune Philippe, « Récits de naissance », Récits de vie, modèles et écarts, dans **Cahiers de sémiotique textuelle**, 4, 1985, p. 7-33.

Lejeune Philippe, « Techniques de narration dans le récit d'enfance », dans **Colloque Jules Vallès**, édité par Jean-René Derré, Presses universitaires de Lyon, 1976, p. 51-74.

Moumine Ammar, « L'écriture d'une mémoire partagée : chocs esthétiques, trauma et devenir écrivain dans C'est quoi un Arabe ? de Maïssa Bey », Synergies Algérie n° 24, 2017, p. 93-104.

Peterson Linda M., « L'enfant dans la littérature occitane avant 1230 », dans **Cahiers de civilisation médiévale**, 32e année, n°127, 1989. p. 233-245.

Prak-Derrington Emmanuelle, « Récit, répétition, variation », dans **Cahiers d'Études**

Samia Kassab-Charfi, « Architecture et histoire chez Colette Fellous », dans **Reveu de littérature comparée**, 2008, (n° 327), Éditions Klincksieck, p. 397-406.

Tisseron Serge, « De quelques voies nouvelles sur le rêve en psychanalyse », dans **Le Coq-héron**, Éditions Érès, 2016/2, N° 225, p. 90-99.

Sanchez Diosdado Juan Manuel, « Enfances tunisiennes : du récit autobiographique à l'écriture d'enfance », dans **Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos**, Sección Árabe-Islam, Vol. 71, https://doi.org/10.30827/meaharabe.v71.18383, p. 250-278.

Salesse Jean, « Le récit d'enfance dans les trois premiers livres des : Mémoires d'outre-tombe », **Revue des sciences humaines**, N° 222, Université de Lille, 1991, p. 9-34.

Sebbar Leïla, « Les femmes et les filles du peuple de mon père, l'Arabe imaginaire », dans **Clio. Femmes, Genre, Histoire**, N. 3, Belin, 2016, p. 217-222.

Sibony Daniel, « Le sens du l'humour », dans **Le Journal des Psychologues**, Martin Média, N. 269, 2009, p. 164-175.

Valat Colette, « Maïssa Bey: l'écriture de la révolte », dans **Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire**, N°60, 2009, Littératures féminines avec et autour de Maïssa Bey, p. 10-32.

Vilain Philippe, « L'autofiction, exception théorique », dans **L'exception et la France contemporaine : Histoire, imaginaire et littérature**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 161-168.

CURRICULUM VITAE

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	: T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü	: SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı	: Betül BOSTAN EREZ
Tez Başlığı	: Un recueil de récits d'enfance entre autobiographie et autofiction
Savunma Tarihi	: 09 /09 / 2024
Danışman	: Dr.Öğr.Üyesi Ahmet ÖZKAN

JÜRİ ÜYELERİ:

Unvan, Ad-Soyadı İmza

Dr.Öğr.Üyesi Ahmet ÖZKAN

Doç.Dr.Engin BEZCİ

Dr.Öğr.Üyesi Ece YASSITEPE AYYILDIZ

Prof. Dr. Ulun AKTURAN

Enstitü Müdürü