

De l'oralité à la parole occultée dans *Les femmes au bain* de Leïla Sebbar

Amina Ben Bourek
Doctorante, Université de Médéa



Synergies Algérie n° 13 - 2011 pp. 39-55

Résumé : Cet article a pour objectif d'identifier puis d'analyser la place accordée à l'oralité dans l'écriture des Femmes au bain de L. Sebbar pour révéler une dimension particulière du roman tenant à ses liens avec cette forme fondamentale de la culture maghrébine. Il s'agit de montrer comment l'oralité qui travaille le langage de l'oeuvre contient au plus profond de son déploiement les marques de son lieu d'origine et d'inspiration, et entraîne des significations aux niveaux linguistique, culturel, et identitaire. L'intérêt de cette analyse serait donc de dégager la valeur littéraire de l'oeuvre en travaillant sur ses rapports avec l'univers culturel de son auteur.

Mots-clés : Oralité - langue arabe - écriture - fiction - identité.

Abstract: The objective of this article is to identify and analyse the value of the oral form of the language in Leïla Sebbar's work, *Women in the shower*. The aim is to reveal a particular dimension of the novel stressing its bonds and this fundamental form of the maghrebien culture. It is to show how the oral form of the language is a great source of inspiration to the writer. It contains the bonds of origin and identity. It also involves linguistic and cultural significations. Thus, the purpose of this analyse is to evaluate the work putting emphasis on its literary value, its bonds and the cultural environment of its author.

Keywords: Orality - Arabic language - writing - fiction - identity.

المخلص: يهدف هذا المقال إلى تشخيص ثم تحليل المكانة المتاحة للشفهية في كتابة/نساء في الحمام للكاتبة ليلى صبار و ذلك عن طريق إيجاد العلاقة بين كتابة هذه الرواية و البلاد الأصلية للكاتبة و التي تشكل منبع إستنباط لها.

الكلمات المفتاحية : الشفهية - اللغة العربية - الكتابة - الخيال - الهوية.

Introduction

La présente étude tâchera de montrer comment la manifestation de l'oralité dans l'espace scriptural est relative à une problématique de la langue chez L. Sebbar. Sachant que l'auteur ignore complètement la langue de son père, l'arabe, il s'agit pour nous d'expliquer comment ce recours à l'oralité traduit chez elle la recherche d'un moyen

susceptible de surmonter ce manque de parole paternelle. Consciente que pour avoir accès à son « arrière-pays », il lui faut qu'une autre façon d'imaginer le monde vienne à sa rencontre, nous verrons comment L. Sebbar invente un monde à travers le filtre d'une autre culture, d'une autre langue, d'une autre civilisation, en créant en toute liberté sa propre langue d'écriture. Cette langue œuvre dans l'intersection point de rencontre et aussi écart, de la langue arabe langue d'oralité et de la langue française langue d'écriture, et rend compte de la complexité de sa réalité culturelle. Aussi l'absence de la langue perçue comme un manque se révélera comme la source inaccessible de l'écriture, une sorte de vide fécond qui se trouve au seuil de la création.

En mettant en scène des opérateurs de l'oralité comme le conteur et les auditeurs, L. Sebbar manifeste à l'évidence son projet d'introduire l'oralité dans le monde de la scripturalité. Elle s'efforce de construire un roman sur le modèle du conte, et investit le champ de l'écriture par l'oralité en puisant directement aux sources de celui-ci. Ainsi le mot « conte » désigne à la fois un genre narratif particulier mais renvoie aussi à une forme d'énonciation particulière : la narration orale représentée dans le texte. Ce rôle accordé au conte oral dans un monde où prédomine l'écriture éclaire la présence de la notion d'héritage culturel chez l'auteur, et montre comment l'acte de raconter est une pratique soutenue par des idéologies de la citoyenneté, de l'universalité, et des racines. Ainsi, le conte est défini comme une pratique à part, autour de l'affirmation d'une identité, pratique qui résulte chez L. Sebbar d'un sentiment de besoin de se situer dans la continuité d'une culture.

Nous expliquerons par la suite comment L. Sebbar use dans *Les femmes au bain* d'une écriture qui abolit les frontières entre les genres, inscrivant par là le texte dans le sillage d'une littérature polyphonique qui est pluralité des langages, confrontation des discours et idéologies, une écriture d'où émerge une première forme de parole, une parole en mouvance, en déplacement perpétuel à travers les différents genres. Par la représentation du conte oral dans l'espace du roman, l'œuvre déborde également toute catégorisation générique et figure comme lieu de rencontres formelles modifiant les possibilités de réception du texte. L'analyse nous mènera ainsi vers la découverte d'une écriture dont les préoccupations semblent s'orienter vers ce qui la fonde et en fait une parole spécifique.

Exil et croisement

La déclaration à valeur autobiographique, « je suis une croisée » (Sebbar, 1986 : 138), souvent reprise pour caractériser l'œuvre de L. Sebbar, montre que ses origines familiales représentent pour elle une première constatation de sa bivalence culturelle et de la position qu'elle occupe dans sa vie. Aussi demeure-t-elle profondément marquée par l'histoire de ses parents et celle de sa naissance, revendiquant une identité d'hybride située au carrefour des cultures occidentale et orientale. Cette bivalence culturelle transparaît dans ses livres qui sont le signe même de son histoire de « croisée », donnant à voir une œuvre qui se nourrit de l'intersection de cultures et d'identités différentes mais en contact, une œuvre où le terme de croisement est un terme positif avec une valeur ajoutée.

Des situations de croisement multiples inspirent la création romanesque de L. Sebbar à travers laquelle elle réfléchit aux différents liens qui unissent ses deux pays, ces deux parties d'elle-même. Tout un pan de son œuvre se rattache particulièrement aux

thématiques de l'interférence et du croisement laissant entrevoir des textes où les deux terres, - la terre natale et le pays d'exil - y sont représentées, mais aussi un entre-deux, un lieu de jonction entre les deux rives et un nouvel espace créé par les mots et par l'écriture.

En plus de la thématique du croisement, l'exil est un champ que développera largement l'œuvre de L. Sebbar. Ces deux thématiques, le croisement et l'exil, sont souvent utilisées au pluriel, indiquant que ces schèmes traversent plusieurs domaines et couvrent un large champ. Ce sont d'abord les deux rives de la Méditerranée qui donnent à l'exil un sens géographique, créateur d'un espace entre deux lieux, l'Algérie et la France. L'exil est d'abord vécu comme rupture, coupure, et abandon. Aussi n'est-il pas indifférent que le pays natal et la terre de l'exil soient souvent désignés par l'auteur en ayant recours au terme métonymique et métaphorique de « rives ». Il y a donc bien deux lieux en opposition et la séparation est ainsi matérialisée par l'immensité de la mer.

Cependant, l'ambivalence de l'exil est toujours envisagée chez L. Sebbar qui en donne plusieurs définitions. L'exil c'est plutôt pour elle la séparation, séparation géographique et généalogique en premier lieu mais surtout séparation linguistique, car pour elle l'exil c'est surtout la perte de son origine « arabe », seule valeur tangible et scriptible. Cette thématique omniprésente dans toutes ses productions littéraires donne aux textes une forme particulière, et leur permet de poursuivre une profonde réflexion sur les différentes raisons de l'exil et certains de ses aspects. Ceux-ci, particulièrement liés à la langue et à la mémoire, vont s'inscrire pleinement dans son écriture où elle met en scène des personnages qui sont tous familiers de l'exil.

L'absence et l'oubli envahissent le paysage de l'exil, connotés par l'intense silence entre les deux rives. La coupure est d'autant plus nette que la jonction entre les deux rives semble impossible à réaliser ailleurs que dans l'écriture. Le travail d'écriture permet de transcender le sentiment de l'exil par la mémoire, et de faire le pont entre les deux rives. S'il est un terme polysémique et ambivalent, signifiant à la fois séparation et lien, écartement et rapprochement, l'exil est aussi un espace régénérateur créateur d'association et d'ancrage. Le discours de l'exil revient alors au discours du croisement avec ses lieux de mémoire et la multiplication des rencontres :

« C'est ma conscience de l'exil qui m'a fait comprendre et vivre la division, dans le mouvement des femmes en particulier, où j'ai su que je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire toujours à la lisière, frontalière, en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent. » (Sebbar, 1986 : 29-30).

Ainsi, tout bien considéré et s'il s'agissait de rassembler sous un seul chapeau toute l'œuvre, il semble bien que l'exil soit le terme auquel conduisent ou dont découlent les autres thèmes développés dans la fiction.

La narration orale

Dans *Les femmes au bain* la narration retrace le récit de vie d'un narrateur qui relate ses propres aventures, il possède la parole au début du livre puis il l'accorde à un deuxième narrateur qui produit un récit enchâssé. Ce jeu des récits emboîtés se multiplie tout au long du roman qui offre finalement au lecteur les voix de trois narrateurs placés dans

des espaces clos et collectifs : « La Bien-aimée », jeune femme lettrée, « La vieille négresse », une masseuse mais aussi une conteuse, et « L'Etranger de sang », un jeune homme incarcéré.

L'univers clos du hammam nous livre des femmes de tout âge, qui racontent, rêvent l'amour illicite, l'amant magnifique. Tenues à l'écart de la vie sociale et des fêtes, là est l'endroit majeur où elles échangent les rumeurs et les informations sur le monde extérieur au foyer domestique. Ainsi, le hammam représente l'un des espaces uniques où s'exerce la parole féminine, bannie partout ailleurs dans l'espace social : « *Les femmes parlent sans surveillance, au bain et aussi le jour de la visite aux morts, l'œil du maître est loin ...* » (p. 17).

Dans cet espace c'est la femme qui a le pouvoir, qui officie, maîtresse de l'accès à la parole et au monde de l'imaginaire. Il figure comme lieu principal et véritable carrefour de langues et d'histoires dont la narratrice, « La Bien-aimée », souligne clairement l'importance : « *Le jour du bain, le plus long de la semaine, le jour le meilleur, bavard et gourmand.* » (p. 17).

La mise en scène de l'échange narratif entre « La vieille négresse » et les femmes du bain, ces auditrices réceptrices à chaud qui remplissent en même temps le rôle de figures vives de lectrices, montre que la scène du roman présente une situation particulière, celle de ces narrataires regroupées autour du narrateur dans l'enceinte du bain. La conteuse use du privilège que lui confère la présence des auditrices et leur pose des questions auxquelles elles répondent, et par là même participent à la narration et font progresser le récit. Un certain effet de dialogue entre narrateur et narrataires est produit par le jeu de ces questions-réponses auquel se livrent ces deux instances narratives, et c'est ce dialogue hybride, constitué d'un savant dosage entre discours narrativisé et discours direct qui confère au récit plus de vivacité. Grâce à une permutation des rôles le narrataire réussit non seulement à engager un dialogue avec le narrateur, mais aussi à prendre la parole en l'absence de celui-ci et de ce fait à assumer le discours narratif. Ainsi le véritable auteur du récit n'est pas seulement « celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien d'avantage, celui qui l'écoute ». (Genette, 1972 : 267).

Le récit de vie de « La vieille négresse » enchâssé dans celui de « La Bien-aimée » constitue le plus passionnant de l'histoire. Les narrataires, complètement captés par son récit et par la sensation que procure sa voix accordent toute leur attention à ce qui se dit :

« *Les enfants ne couraient plus dans tous les sens, les plus petits dans le pli des cuisses maternelles, les autres assis près des grandes sœurs, ils sont calmes, la voix de la vieille négresse les apaise.* » (p. 24).

Avant même que ne commence l'histoire de la femme qui a beaucoup erré, le fait de la narration a été justifié. La narratrice, tout en garantissant la vérité de son énoncé trouve une autorité qui lui donne le droit de raconter. La formule d'ouverture de son récit de vie : « Ce jour du bain » est assimilée à celle de l'ouverture d'un conte. La figure de « La vieille négresse », femme ayant acquis une profonde expérience dans la vie constitue aussi une sorte de réincarnation du personnage de Shéhérazade, la conteuse fabuleuse des *Mille et une nuits*.

Un certain aspect itératif caractérise l'histoire, trait spécifique de la narration orale, qui donne l'impression d'être en présence d'un conte :

« *La vieille, la plus vieille du bain poursuit le récit de sa longue vie. Si elle répète certains épisodes, ceux qu'elle n'a pas oubliés, les femmes ne l'interrompent pas. Les mères l'entendent, les jeunes filles aussi. Des mots et des mots, une voix monocorde, elle parle comme absente d'elle-même. La parole n'est pas désordonnée, la vieille ne délire pas, elle répète que ce qu'elle dit c'est la vérité.* » (p. 60).

Cela montre que dans cette rencontre entre celui qui narre et ceux qui l'écoutent, les auditeurs ont besoin que le narrateur prenne le temps de dire les choses et s'accorde le loisir de s'attarder sur certains moments de son récit de vie et puis chemin faisant, de revenir parfois en arrière. Ces phases de restitution du déjà-dit dans ce face à face entre celui qui raconte et ceux qui l'écoutent permettent aussi à l'auditeur de participer pleinement à l'action, en particulier en remédiant à ses inattentions ou à ses lacunes de mémoire, et c'est dans la narration orale que le récit appelle volontiers des duplications de ce qui vient d'être dit.

L'auteur va de deux narrateurs, « La Bien-aimée » et « L'Etranger de sang », à un seul narrateur « La vieille négresse ». Ce procédé d'individualisation du narrateur vise à remplacer la présence du conteur dans le texte, il représente donc une marque de la narration orale, et nous garantit cette présence du conteur même si ce n'est qu'un conteur de papier. Une reproduction de la matérialité de la voix sonore souligne également la présence de la narration orale, cette reproduction va jusqu'à l'inscription dans le texte de termes issus de la langue arabe, soit directement transcrits en français comme c'est le cas pour : « El Habib » (p. 43) pour désigner le prophète, ou traduits : « lumière de l'œil » traduction de « نور العين » (p. 61).

Une narration en présence est figurée dans le texte, un conteur et ses auditeurs sont en présence l'un de l'autre. Cette situation nous fournit une importante remarque sur le texte : dans cette rencontre est valorisé, plus que l'histoire, le mode de transmission de cette dernière. Le texte devient une sorte de 'squelette' auquel le narrateur/conteur prête vie et donne corps en l'étoffant de sa personnalité pour en faire une œuvre originale, inimitable. Dans cette optique, on peut remarquer que la présence physique est un élément tout à fait primordial qui peut aller jusqu'à transformer entièrement le contenu et l'atmosphère de l'histoire. Partant, le récit devient comme un acte verbal, et le texte une sorte d'objet second qui permet d'approcher ou de définir une pratique vive de la parole. Il représente une sorte de document sur la pratique du conte mais ce document est un déguisement qu'il faut dépouiller de ses atours littéraires pour retrouver l'oralité (Rabau :2000 : 125). Aussi, l'écriture ne sert-elle que de supplément à la parole.

Cette présence du conte révèle aussi le rôle accordé à la parole dans le roman, où le monde est avant tout un monde discursif, puisque tout au long du récit les personnages ne feront que proférer des paroles. La parole constitue l'objet d'une représentation verbale et littéraire, ce qui lui procure un statut aussi essentiel que spécifique. Par elle aussi, le roman figure comme lieu d'une parole écrite générant une œuvre ouverte qui s'inscrit dans la quête d'une origine orale.

La parole vive occupe une place capitale dans l'écriture du texte. Le récit est écrit et pourtant on y parle. Pour connaître l'histoire qui fut écrite, le lecteur doit lire que « La

vieille négresse » raconte différentes histoires au groupe des auditrices qui l'écouent. Le texte instaure un espace de rencontres et d'échanges symboliques où s'entrecroisent et se mêlent les composants de traditions populaires et savantes diverses, et où tous les éléments contribuent à créer une parole dans l'écriture. L'insertion dans le texte du dialogue projette dans un espace écrit les voix de « La vieille négresse » et de ses auditrices, créant une pluralité des discours à l'intérieur du roman. Le texte, jamais clos, conduit inmanquablement vers une parole qui reste ainsi en suspension et qui inscrit en son sein une voix qui impose de diverses manières son droit de narrer.

L'exigence répétée d'une parole plurielle et ouverte que figure dans le roman la scène des auditrices avides d'histoires, est en liaison étroite avec la quête de l'oralité qui travaille le roman. La narration grouille de mille et un récits donnant d'entrée de jeu la mesure d'un univers foisonnant de voix, du fait même de la présence de l'activité de parole. Ce grouillement de mots et de personnages fait que la narration se trouve travaillée par l'ivresse d'une parole démultipliée qui revêt un intérêt multiple et qui s'inscrit justement dans une problématique de la parole absente, d'une parole occultée. Toutefois, la parole ainsi mise en acte oriente l'activité scripturale vers un entre-deux, entre parole et écriture, entre dire et écrire.

Tradition et littérature orales

En plus de cette présence du conte oral dans l'espace du roman matérialisée par la narration orale, on trouve dans *Les femmes au bain* plusieurs traits caractéristiques du discours oral.

Les couples sémantiques se succèdent à l'intérieur du roman, confirmant l'importance de la répétition comme procédé spécifique de l'oral, instrument de cohésion, et technique fondamentalement constructrice qui en assure la perpétuation. On trouve ainsi dans la même page les couples « riche et bon », « sœurs et cousines », « épouses et concubines » (p. 15). L'œuvre emprunte largement son vocabulaire au registre des antonymes : jeunes et vieilles/ la vie et la mort/ le bien et le mal/ le licite et l'illicite (p. 07)/ à ces jours à ces nuits/ salées et sucrées/ (p. 08), et la liste reste encore longue. Cette récurrence de certaines formules donne au texte écrit son aspect particulier. L'effet de ces répétitions est de structurer le roman comme une partition musicale où la répétitivité indéfinie du message dans son identité, l'assure de triompher du temps. Découlant de la conjugaison de ces différents éléments, le texte du roman demeure traversé par des pulsions et une énergie qui sont propres au texte oral. Les répétitions, l'impersonnalité et l'intemporalité, l'accumulation et l'immédiateté caractérisent le texte qui reste un message en situation et non un énoncé fini.

La tradition orale a longtemps constitué la manière dont des sociétés considérées comme anciennes, ont tenté de préserver et de transmettre leur histoire et leurs traditions aux générations futures. Dans ces sociétés elle apparaît avant tout comme moyen de sauvegarde et de transmission des valeurs culturelles. Le récit de vie de « La vieille négresse » est une histoire qui entretient des rapports très complexes avec la tradition orale. Celle-ci apparaît tantôt comme une simple source d'inspiration, un stock de modèles à reproduire, tantôt comme un élément capital dont l'histoire, et partant l'œuvre entière, tire sa justification.

Dans ce roman l'auteur tente de nous restituer le courage et les faiblesses d'une sphère sociale face à une société qui vise à l'asservir ; celle des femmes, êtres soumis, rivés à des traditions étouffantes, contraintes d'obéir aux règles et aux lois du clan pour vivre au service des hommes. La femme, vecteur de la continuité d'une histoire commune, accomplit sa tâche de mémoire sur le plan de l'oralité. Ainsi, elle joue un rôle important dans la préservation des valeurs sociales et dans leur transmission.

Le rôle traditionnel de la femme maghrébine comme gardienne de la mémoire de la famille et de la tribu trouve son expression ici grâce à la figure de la femme gardienne du cimetière qui représente pleinement la fonction de sauvegarde : « *Elle [la gardienne du cimetière] écoute comme la négresse du bain, l'une et l'autre complices, elles veillent sur les vivants et les morts.* » (p. 20).

Tandis que la fonction de transmission est symbolisée à travers divers exemples, transmission des ruses, transmission du Livre sacré, transmission des traditions, et enfin transmission des connaissances et savoirs : « *Lorsque mon époux me voyait ainsi transmettre à des enfants qui n'étaient pas les miens les arts et les lettres qui m'avaient séparée de lui, la violence l'emportait.* » (p. 70).

La femme est ainsi investie d'un devoir de mémoire et de transmission de diverses traditions et de différents savoirs, cependant ce processus de transmission se trouve interrompu :

« *Dans des villages de crête isolés dans la montagne, j'ai aidé de très jeunes mères affolées à mettre au monde leurs petits, leurs petites, avec les autres femmes, et la sage femme dont les mains n'avaient plus la souplesse d'autrefois. Pour quoi elle n'avait pas réussi à transmettre ce savoir, je ne sais pas.* » (p. 53).

Par son expérience dans la vie et l'instruction que son père lui a procurée « La vieille négresse » occupe une place de choix dans la conservation des valeurs traditionnelles, et leur transmission aux autres femmes. Elle porte un lourd héritage qui la pousse à transmettre son histoire. Dans cette transmission, elle apparaît comme véritablement habitée par le personnage de son père défunt, et se présente comme un médium de celui-ci. L'authenticité de l'histoire racontée réside en partie dans cette médiation, car quand elle raconte l'histoire de son père ou son histoire à elle, c'est son père qui parle à travers elle, et elle ne fait que s'intégrer dans une chaîne de transmission. A travers cette figure, L. Sebbar insiste aussi sur la reproduction de l'oralité afin de préserver son riche héritage en art et culture maghrébins. Elle plaide pour la renaissance des traditions orales qu'elle considère comme étant exceptionnelles tout en reconnaissant qu'elles sont en voie de disparition.

L'une des façons particulières de traiter l'héritage culturel propre à la tradition orale est la littérature orale. Dans une large perspective on peut dire que la littérature orale est l'ensemble de tout ce qui a été dit de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple, et qui touche la société entière dans tous ses aspects. Dans *Les femmes au bain* la référence à la littérature orale se fait constamment, à travers divers éléments, comme celui de la chanson.

Au Maghreb la chanson reste liée à la tradition orale profonde et demeure l'un des modes privilégiés de l'expression culturelle. Elle représente un maillon de transmission

des textes anciens, et un agent de diffusion d'une poésie contemporaine. Aujourd'hui connue internationalement, la chanson raï est un genre musical issu des terroirs de l'ouest algérien, qui fut longtemps présenté sous l'appellation « folklore oranais ». Elle plonge ses racines dans la poésie traditionnelle chantée, aux marges de laquelle elle a fleuri dans des lieux de plaisir. Si le raï à l'ancienne a trouvé des continuateurs jusqu'à nos jours, la plus illustre d'entre eux, Cheikha Rimitti, lui a conféré un certain renouvellement. Dans *Les femmes au bain*, « La vieille négresse » nous narre d'une façon poétique le destin magnifique qui attendait cette jeune chanteuse qu'elle a rencontrée pendant son voyage au pays du Nil :

« Seule. Elle dansait et chantait, dans les fêtes, on la nourrissait. Saïda, elle s'appelait Saïda, l'heureuse...Elle allait de village en village, de ville en ville, de maison en maison, là où naissances, mariages, fêtes religieuses, l'invitaient à danser et à chanter. Elle vivait ainsi. Libre. Elle ne voulait pas une autre vie. Un jour, elle deviendrait une grande, très grande, c'est ce qu'elle disait lorsque je lui proposais de voyager avec moi jusqu'au Nil. Elle ne m'a pas accompagnée. Nous nous sommes séparées. Elle m'a dit : On se reverra, j'en suis sûre, et je chanterai dans les cabarets les plus fameux, je chanterai l'amour, tu verras. C'était Cheikha Rimitti. » (pp. 52-53).

Comme toute femme au Maghreb, Cheikha Rimitti est porteuse d'une mémoire enracinée dans la culture orale. Dans ce personnage se trouvent réunis les deux éléments les plus importants de la performance orale, le corps et la voix :

« J'allais partout où une femme ne serait pas allée. Je chantais, je dansais [...] J'écrivais, je composais, je jouais de la flûte et du tambourin. [...] Il n'y avait pas beaucoup de ces machines qui enregistrent comme aujourd'hui. S'ils avaient pu avoir ma voix chez eux, ils auraient refusé, ils me voulaient moi avec mon corps et ma voix. » (p. 58).

La danse apparaît de façon complexe mais toujours prépondérante comme une écriture du corps, intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel. La poétique de l'oralité reste immanente à l'ontologie de la voix vive, qui précède anthropologiquement la graphie. En tant que porteuse de langage, la voix possède des valeurs linguistiques et des valeurs poétiques, auxquelles il faudrait ajouter des valeurs sociales.

La chanson est présente aussi à travers le discours de « La vieille négresse », lorsqu'elle nous raconte son histoire avec un homme qu'elle a rencontré durant son voyage, et qui a été séduit par sa voix : « *Tu n'as pas la voix de Oum Kalsoum mais tu es musicienne et j'aime tes chansons. Si tu veux, j'ai un cabaret, on peut faire quelque chose tous les deux.* » (p. 58). Cette forte présence des éléments renvoyant à la littérature orale se manifeste dès le début du roman :

« Depuis longtemps déjà les femmes sont dans les rêves. Elles chantent lentement, elles écrivent des vers qu'elles se lisent, si elles ne les lisent pas elles les disent, les inventent au fil de la parole. » (p. 11).

La poésie orale représente l'un des arts que les Arabes cultivaient avec passion, et qui a occupé une place très noble dans leur société. C'est une poésie qui se distingue par son raffinement dans le choix des mots, et relève d'une parfaite maîtrise de la langue. Cet espace de la poésie orale demeure dans *Les femmes au bain* sans cesse revisité et exploré.

Les poèmes d'Antar font partie de la poésie de l'époque préislamique, sa poésie est forte, explosant de vérité et tremblant de sensations. Le thème de l'amour y est exposé avec une grande liberté. Les prouesses d'Antar étaient déterminées par son désir d'approcher sa cousine Abla, dont il n'obtint la main qu'après maintes aventures pénibles, aussi il fut le héros préislamique. Dans *Les femmes au bain* est évoquée cette histoire d'amour qui a marqué le paysage littéraire arabe :

« *Qui ne connaît l'amour malheureux d'Antar pour sa cousine Abla, Antar, fils d'une négresse esclave abyssinienne et de son seigneur et maître ? Antar, le meilleur guerrier des sables. Abla, fille de noble famille, interdite au bâtard mulâtre.* » (p. 11).

La plus ancienne histoire d'amour, et la plus populaire, celle de Qaïs et Leïla, qui trouve ses racines dans la Perse Babylone se trouve présente dans le roman : « *Qaïs n'était pas un homme ? Il a aimé Leïla, la première et la dernière, l'unique, on l'a appelé le fou, Madjnoun, poète au désert récitant ses vers aux seules gazelles.* » (p. 29).

La poésie triste et mélodieuse, celle d'El Khansa qui ayant perdu son frère l'a immortalisé par des élégies dont le caractère très personnel n'est pas contradictoire avec la dimension collective des temps forts se trouve ici présente :

« *Les voix pleurent ou elles s'émerveillent. Le héros. Un homme de la tribu, chef de guerre puissant et courageux, jeune et beau...Les larmes de sa sœur El Khansa, ses vers de gloire et de deuil à son frère mort sont des poèmes d'amour.* » (p. 11).

On voit ainsi que la poésie et les chants ne sont pas seulement sources d'inspiration et d'accomplissement individuel, mais constituent plutôt un héritage de la mémoire collective vouée à la disparition.

Intertextualité et intratextualité

L'intertextualité représente un autre aspect de cette présence de l'oralité dans le roman. En tant qu'espace polyphonique le texte littéraire, discours écrit, laisse transparaître notamment lorsqu'il dialogue avec d'autres textes - qui peuvent être empruntés à l'oralité - ou cite d'autres discours, une origine qui serait de l'ordre de la voix. L'intertextualité permet d'évaluer la complexité du travail d'écriture dans *Les femmes au bain*, car en y rencontre plusieurs couches de relations du texte avec d'autres textes littéraires. La pratique de l'intertextualité est aussi le faire-valoir du concept de croisement si caractéristique de L. Sebbar, en même temps que son principe même.

On trouve également dans le roman l'insertion des témoignages de personnages historico-fictionnels, celui des diverses femmes qui sont des personnages à double identité : de l'Histoire et de la fiction. Ces témoignages occupent de ce fait un pôle stratégique qui remplit une pluralité de fonctions liées aux enjeux du discours oral.

Sont mentionnées les histoires de plusieurs femmes dont l'ingéniosité et la grandeur ont marqué l'auteur. Parmi ces grandes figures nous trouvons Rabi'a Adawiyya, esclave irakienne affranchie, et grande figure de la vie mystique musulmane, qui mena une vie libre et dissipée puisqu'elle fut joueuse de flûte, avant de se repentir et d'avoir un désir ardent de se consacrer à une passion unique : l'amour de Dieu. Ce personnage est introduit dans le roman à travers une allégorie qu'on lui attribue :

« On dit que saint Louis aurait entendu parler de cette sainte musulmane qu'on appelait « le diadème des hommes de Dieu ». On raconte qu'elle se promenait à Basra une torche dans une main, un seau d'eau dans l'autre main, l'eau pour éteindre le feu de l'enfer, la torche pour allumer le feu au paradis, il n'y aurait ainsi ni enfer ni paradis, les fidèles aimeraient Dieu du pur amour, sans la crainte de l'enfer, sans l'espoir du paradis. » (p. 50).

On retrouve également le personnage de Aïsha, troisième femme et épouse préférée du Prophète, qui à la mort de son père a adressé aux croyants une touchante allocution en prose rimée, écrite avec beaucoup d'art :

« L'Aimé de Dieu a reçu Aïsha comme un don de Dieu. Dans un rêve prémonitoire, elle est apparue cachée par un voile de gaze. Il a soulevé le voile, c'était elle, sa femme, la dernière, la mieux aimée, la Mère des croyants. » (p. 66).

L'intratextualité, phénomène qui se développe entre le texte de notre roman et d'autres textes de l'œuvre de L. Sebbar, se trouve présente grâce à des renvois de l'auteur à ses autres textes, faisant que le roman apparaisse comme l'écho de ses autres productions. C'est dans ces rapports intratextuels que la double approche du croisement est profitable. Prendre le terme de croisement dans sa dimension linguistique, celle du glissement du vocabulaire et des images qu'il porte permet de structurer la lecture de l'œuvre à l'aide des différentes lignes thématiques qui s'entrecroisent à l'intérieur du roman, et se continuent au-delà, d'un roman à un autre, par un système de multiplication des rapports intratextuels.

Dans le roman, les passages qui marquent cette relation intratextuelle sont nombreux. Ainsi du passage décrivant le héros d'un match de football, et qui se présente comme un renvoi à un autre texte déjà publié, celui de *Zizou l'Algérien* (2005) :

« Les femmes parlent toujours, venin et miel, elles disent la beauté du corps étranger sur le stade, elles vont au foot en famille ? Les fils font le récit du match, elles questionnent, ils répondent. Leur héros, plus beau que Z, aussi agile, ils racontent les ruses des pieds et des jambes de l'athlète. » (p. 12).

L'histoire de Isabelle Eberhardt racontée par le personnage central du roman est aussi un renvoi à un autre texte de L. Sebbar. Cette femme, qui pour faciliter ses déplacements dans le sud algérien qu'elle a entrepris de découvrir, prit le nom d'un homme « Mahmoud », présente ici dans le roman, constitue un renvoi à *Isabelle l'Algérien* (2005), déjà publié par l'auteur : « Vous oubliez cette aristocrate russe qui allait à cheval habillée en Arabe. Sa vie, sa jeune vie, elle est morte à vingt-sept ans, est une fable. » (p. 49).

C'est le cas aussi de la figure de « La vieille négresse », qui incarne le personnage de la conteuse fabuleuse des *Mille et une nuits* : « Mon père disait : je ne suis pas vizir mais tu recevras l'éducation que son père a donnée à sa fille Shéhérazade ». (p. 47). Ce personnage se trouve déjà présent dans nombre de romans de Sebbar, mais renvoie en même temps à une nouvelle qu'elle a déjà publiée, *La négresse à l'enfant* (Syros Alternatives, 1990).

L'histoire de cette jeune fille qui a perdu sa mère, et dont la belle-mère et le maître d'école, soucieux de lui procurer une éducation conforme aux règles et lois islamiques, l'obligeaient à se servir de sa main droite alors qu'elle était gauchère, nous fait rappeler cette nouvelle intitulée *La Gauchère* (1988) :

« *J'étais petite et frêle. Gauchère. Le père ne disait rien, si souvent absent, la maison sans lui n'était pas la maison. [...] Des cris dès le matin parce que je ne mangeais pas le pain de ma main droite. La main gauche, la main du diable et de l'enfer, la main qui essuie les parties honteuses du corps, la main sale, la main maudite.* » (p. 31).

Le procédé de l'intratextualité a donc pour résultat de favoriser la multiplication des liens entre les textes puisque la compréhension du texte doit passer par les signifiants absents dans ce roman mais présents dans d'autres productions de l'auteur, et qui sont laissés à reconstruire par le lecteur.

Langue et exil linguistique

Sans doute la question de la langue maternelle traverse les œuvres de nombre d'auteurs algériens, qu'ils soient classiques ou contemporains, pour qui il s'agit souvent d'introduire des éléments de leurs langues maternelles dans leur langue d'écriture. Analysant cette problématique de la langue chez les écrivains maghrébins, Lise Gauvin affirme :

« *Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues.* » (Gauvin, 1996 : 112)

Analysant avec plus de profondeur cette problématique de la langue chez les écrivains francophones, l'auteur parle de la notion de *surconscience linguistique*, qu'elle définit comme le désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. (Gauvin, 1997 : 06). Elle affirme que le dénominateur commun des littératures francophones est de proposer au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles - ou tout au moins concurrentielles - qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette *surconscience* dont les écrivains francophones ont rendu compte de diverses façons.

Comme tout écrivain francophone, L. Sebbar se voit à cause de sa situation particulière obligée de penser la langue. Ignorant complètement la langue arabe, elle a toujours été contrainte de voir le monde à travers le filtre d'une autre langue, d'une autre culture et d'une autre civilisation. La langue qu'elle n'a pas apprise est la langue arabe refoulée, occultée par l'emprise de la langue coloniale, la langue de son père, qui instituteur arabe défenseur de la langue française qu'il enseigne à la perfection, lui barre l'accès à sa langue à lui. Ainsi, le père apparaît comme une figure bivalente, évoqué plusieurs fois comme libérateur et collaborateur mais aussi, comme coupable d'avoir empêché à sa fille l'accès à sa langue d'origine.

L. Sebbar exprime dans ses œuvres le sentiment d'une suspension constante dans un entre-deux qui l'accompagne incessamment. Dans le cheminement de son écriture elle rend compte aussi bien d'une séparation douloureuse que de la richesse de sa double culture, et de l'intérêt d'une dynamique mémorielle afin de mieux se construire. Le silence de la langue arabe lui permet de rester en lien avec le regard de l'enfant et de garder cette posture particulière qui appartient à l'état d'enfance. Le récit de l'exil de l'enfant errant participe de « cette tentative de remettre bout à bout les morceaux

éparpillés d'une histoire, afin de lui donner un sens » (Le Boucher, 2001 :23). Ce même silence tourne l'auteur vers les mots écrits, ceux des livres, dans une tentative de chercher soigneusement à retrouver la mélodie et la voix de cette langue entendue durant sa petite enfance, sans chercher à la comprendre.

Déjà dans ses textes les plus anciens, il était question de la langue et de la parole, souvent de manière négative. *Si je parle la langue de ma mère* (Les temps modernes, février 1987, n° 379), puis *Si je ne parle pas la langue de mon père* (Voix de pères, voix de filles, 1987, pp. 153-164) publié dix ans plus tard et le roman *Parle mon fils, parle à ta mère* (Paris : Thierry Magnier, 2005), le silence de la langue du père est présenté comme un silence lié à l'exil, à une amnésie. Dans *Le fou de Shérazade* (Paris : Stock, 1991), troisième volet d'une trilogie qui revêt la forme d'un roman d'initiation, émerge la problématique de la langue, à travers le personnage de Shérazade qui découvre tardivement le potentiel phonétique de son propre prénom en langue arabe :

- Vous ne m'avez pas dit votre nom.

- Shérazade.

- Shéhérazade. Mais pourquoi le prononcez-vous à la française ? Vous perdez la syllabe la plus suave, la plus orientale...

Shérazade regarde la vieille dame, stupéfaite. Jamais on ne lui a ainsi parlé de son nom, de la syllabe perdue. » (pp.163-164).

Cependant c'est dans ses deux récits : *Je ne parle pas la langue de mon père* (Paris ; Julliard, 2003) et *L'arabe comme un chant secret* (Paris : Bleu autour, 2007), qu'émerge plus violente que jamais la problématique posée par le dualisme linguistique entre l'arabe langue de son père, et le français langue de sa mère et sa langue maternelle. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la question de la langue arabe est centrale et modalise tous les effets dynamiques du texte. Une problématique que l'auteur souligne avec force grâce à l'emploi d'une structure anaphorique qui décline le titre :

- Je ne parle pas la langue de mon père. (p.11-13).

- Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère. (p. 33-47).

- Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima. (p.49-58).

- Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père. (p.105-124).

Je ne parle pas la langue de mon père, devient un constat qui revient régulièrement ponctuer la pensée de L. Sebbar, faisant figure de mot de passe. Résonnant comme un appel, il est le point de départ d'une poignante méditation sur ses racines doublées. Dans *L'arabe comme un chant secret*, les textes relèvent d'une auto-analyse à travers une question quasi unique ; celle du rapport de l'auteur à la langue de sa mère le français, qui est la langue parlée et sa langue d'écriture, et à la langue de son père l'arabe, qu'elle ne parle ni n'écrit. Ils questionnent tous ce difficile rapport de l'auteur avec la langue qui à bercé son enfance, l'arabe, et le français la langue de sa mère : « *Et moi dans cette histoire de corps, d'âme et de langue? Fille d'une victime et d'un bourreau...Prise au piège tourmentée* ». (p.67)

Écriture et fiction

Si la conscience de la pluralité des langues est constitutive de tout acte d'écriture chez les écrivains francophones d'une manière générale, L. Sebbar écrit en l'absence de la langue arabe qui va venir hanter son écriture à la fois comme quelque chose qui va voiler

la langue française et la conception de l'écriture qui l'accompagne et qui va la rendre quelque peu étrangère à elle-même.

L. Sebbar cherche sans cesse à réconcilier par l'écriture le monde du père et celui de la mère, celui d'un passé idéalisé et celui d'un présent à construire, à travers un travail de mémoire et de construction identitaire. Cette situation particulière dans laquelle elle se trouve fertilise une écriture qui se conçoit comme un va-et-vient vertigineux entre des imaginaires moins opposés que complémentaires : les mémoires culturelles d'Orient et d'Occident. Ce va-et-vient, regard fractionné et chevauchement de perspectives, permet à l'auteur d'établir une sorte de pont entre ses deux pays, et les deux cultures qui la constituent. Aussi entretient-elle un mythe du retour qui lui permet de glisser vers le lieu de mémoire, de passer vers l'autre rive. A l'oubli par l'exil s'oppose donc la mémoire qui lui permet de lutter contre l'oubli, de transcender l'exil, et de « faire le pont entre les deux rives ». (Sebbar, 1986 : 138)

Cette situation transparaît continuellement dans son écriture, qui de ce fait porte en elle les marques d'une Algérie perdue et sans cesse imaginée. Perte de repères, perte de sens et perte de mémoire, l'écriture se fait tentative de manier des bribes de ce qu'elle a perdu et de construire de nouveaux rêves à partir de quelques éclats.

Si L. Sebbar puise dans les sources de l'hybride et du métissage, son écriture dans son éclatement, correspond à la fois à un déracinement et à la séparation d'un lieu, réelle perte d'une terre, à une coupure à l'intérieur de son propre corps. Aussi, son œuvre a-t-elle pour tâche de questionner infatigablement la position de son auteur entre deux langues et deux cultures, et s'imprègne de ce fait de cette réflexion au point même de lui conférer son cachet et son originalité. L'écriture née à la suite de ce questionnement, reprend à son compte ce qui illustre le thème de la séparation et l'idée d'un être toujours à la recherche d'une unité.

Dans cette écriture les deux langues qui se font face dans le même espace et dans la même graphie signalent aussi un phénomène de perméabilité des langues donnant naissance à une sorte de langue hybride. Aussi, la création littéraire interroge-t-elle la notion de langue comme système rigide de règles grammaticales et syntaxiques qui existent *a priori*, et auxquelles il faut se conformer, mais elle suggère plutôt l'idée d'un système souple créé par les usagers mêmes conformément à leurs exigences. On constate ainsi le façonnage d'une langue d'écriture pour qu'elle devienne un lieu d'accueil pour une autre langue et une autre culture absentes.

La langue ainsi réinventée donne à l'auteur la possibilité de se poser en tant que «je», en tant que sujet. Le fait d'être coupée de la langue de son père signifie pour elle en quelque sorte, être privée d'accès à une partie d'elle-même, de son histoire et de son pays natal. Dès lors, écrire devient une quête de son identité à travers le silence de la langue du père, à travers l'écoute, modestement, de cette langue à la fois étrangère, inaccessible, et intime, entendue dans la bouche de tant de personnages, particulièrement des femmes qui viennent peupler ses livres.

La fiction lui permet de rétablir la filiation entre les deux rives de la Méditerranée, entre les deux rives de l'histoire franco-algérienne, entre les deux rives d'elle-même. Ainsi, c'est par l'écriture et la fiction que l'auteur est demeurée, en dépit des

bouleversements et des changements de mémoire, de langue et de vie qu'elle a eu à subir, proche d'une énergie vitale et créatrice, proche de ce qui l'a, à un moment de son existence, profondément nourrie, proche d'une perception forte de la nature dans le sens où elle demeure la matrice de son inconscient.

Partant, la fiction chez Sebbar développe cette problématique de la langue autour de laquelle s'articule la majeure partie de son œuvre, et annonce du coup ce que Lise Gauvin appelle une stratégie de recours et de détour :

« *Stratégie qui prend les formes les plus diverses, de la transgression pure et simple à l'intégration, dans le cadre de la langue française, d'un procès de traduction ou d'un substrat venu d'une autre langue.* » (Gauvin, 1997 :08)

On voit bien ainsi que la fiction donne à Sebbar la possibilité de restaurer cette dimension d'elle-même absente, ainsi que cette double filiation. Les personnages qu'elle met en scène lui permettent de construire sa propre mémoire, et de retrouver -bien qu'incomplète- son Algérie natale. C'est aussi par la fiction qu'elle arrive à réinventer un territoire d'entre-deux qu'il est possible de considérer comme sien. Ainsi :

« *À l'oubli par l'exil s'oppose la mémoire qui permet de lutter contre l'oubli, de transcender l'exil et de faire le pont entre les deux rives. C'est aussi le rôle de la langue, qu'on la parle ou qu'on l'écrive, que de résister au silence et à l'oubli et de tenir une place de choix dans la transformation des exils en mémoire, afin de conjurer la folie. Car la langue de « l'Autre », c'est celle de l'exil hors de sa propre langue, celle qui conduit à « l'exil imposé par la langue. »* (Laronde, 2003 : 25)

La fiction ainsi envisagée abolit la démarcation entre son appartenance sociale et culturelle et ses racines. Elle lui donne toute la possibilité d'exprimer tous ses sentiments, son intimité, son désir. La mise en rapport du moi et de la langue se trouve opérée ostensiblement, accompagnée d'une forte volonté de projeter ce problème sur la scène la plus visible qui soit, comme si elle voulait se donner à elle-même le meilleur moyen de le déchiffrer, de s'en imposer le déchiffrement plutôt que de céder à la tentation de le refouler dans le non-dit. Dès lors la parole ou plutôt le manque de la parole constitue la thématique première de son écriture.

Pour survivre dans l'entre-deux L. Sebbar se voit obligée de vivre sans frontière, de se faire carrefour. Ce mouvement de flux perpétuellement renouvelé entre les deux langues est une autre manifestation de ce devenir dans lequel se situe l'écrivain, lui donnant la possibilité de se mouvoir hors des frontières de l'écriture et de la société, et par la suite de s'écrire elle-même, dans son histoire et sa culture comme sujet agissant à visages multiples. Elle trouve dans la fiction le tiers espace, l'entre lieu, qui lui permet de circuler entre les cultures et les langues qui l'habitent, et se pose par la fiction de plus en plus ici et ailleurs. Dans *Les femmes au bain*, cette volonté de l'auteur de subvertir les frontières entre ces deux parties d'elle-même va s'opérer au niveau de l'écriture grâce à l'oralité, qui ne saurait être considérée comme une simple source d'inspiration ou un élément thématique, car elle forme et informe l'écrit, comme matrice de l'écriture, moyen d'incision comme de subversion.

La conjugaison de l'oralité et de l'écriture, la fusion des deux registres à l'intérieur du même corpus littéraire n'est pas seulement une stratégie littéraire à travers laquelle

l'auteur vise à renouveler ses stratégies d'écriture ou à insérer le code référentiel renvoyant à son pays d'origine. Bien plus, cette stratégie acquiert la valeur d'un acte subversif, et c'est dans ce sens que la création d'une langue à mi-chemin entre le français et l'arabe peut aussi être interprétée comme une réflexion sur sa condition d'exilée.

L'importance de l'osmose entre langue orale et langue écrite est explicitée dans l'œuvre, et le but de l'écriture est la reproduction de la voix du langage oral. Cette impression est accrue par une langue qui, dès le début, est imbibée d'expressions typiques du registre de l'oralité qui introduisent « cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots. » (Zumthor, 1983 :12)

Ainsi analysée et mise en rapport avec la langue occultée à l'auteur, l'oralité convoquée aussi par le biais de l'inscription de la voix féminine présente la recherche d'une sorte d'écriture thérapeutique, et témoigne de la charge de la langue arabe qui pèse sur l'auteur. Cette inscription de la voix féminine correspond à une investigation sans cesse entamée, celle de savoir comment garder la mémoire de l'expérience humaine, et rendre présent en un lieu et en un temps ce qui est effectivement absent. Cette valeur thérapeutique de l'oralité qui se met en place dans le roman, grâce à la scène de la narration et de l'écoute est indéniable. Non seulement le lieu s'y prête facilement, mais les personnages se présentent tous comme des individus blessés, traumatisés.

Par cette superposition de la langue orale et de la langue écrite le roman instaure un espace pour bannir la différence culturelle, et compenser l'absence de la langue. La fécondité de l'osmose entre langue orale et langue écrite porte en elle la création d'une langue toute nouvelle qui est très originale, et riche de possibilités de développement, et qui rejoint l'idée de la quête d'une mémoire-identité. On peut ainsi dire que l'écriture ne naît pas du désir spécifique d'écrire, mais du besoin de remplacer le discours oral raté. Par là même, nous constatons que le roman affiche aussi une nécessité esthétique. Cette nécessité se manifeste à la fois par un style limpide et fragmentaire, ayant recours aux espaces blancs et aux retours à la ligne, et une écriture lumineuse laissant entrevoir les ombres fantasmatiques du passé. La nécessité esthétique est aussi motivée par le désir de transmission dont l'auteur constitue un des objectifs à atteindre.

A travers le personnage de « La vieille négresse », principale narratrice qui entreprend dans le récit de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par conséquent à l'extinction, l'auteur tente de faire revivre le passé par le biais de l'écriture, de son écriture en langue française, et d'enraciner l'oralité des femmes dans la langue de l'autre, de transmettre en langue française ce qu'elle aurait pu entendre et apprendre dans la langue de son père. Créer une nouvelle langue d'écriture à mi-chemin entre le code écrit et le code oral pour exprimer la fluidité, la sensibilité de la langue arabe, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. La langue de L. Sebbar serait donc une langue qu'il faut toujours et sans fin recommencer à inventer.

On pourrait ainsi affirmer que cette nécessité d'intégrer l'oralité dans la littérature écrite représente pour L. Sebbar, une manière de surmonter l'exil de la langue par le biais de l'écriture, témoignant d'une importante faille qui traverse l'œuvre et qui est liée à cette absence de la langue arabe. Ainsi, dès l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, elle se retourne vers l'oralité.

Dans ces termes l'oralité est considérée à la fois comme compensation linguistique et particularité culturelle. Celle-ci s'annonce comme un procédé romanesque d'une efficacité incomparable permettant à l'auteur d'inventer une nouvelle écriture dans laquelle les voix des femmes s'élèvent, pour lui rappeler celles de ses tantes, sœurs du père. Le roman est consacré aux récits des femmes que relatent les différents narrateurs, renouant ainsi avec sa tradition maghrébine: la transmission du conte et du récit. Ainsi, l'auteur vise à garder vivante une mémoire vouée à la disparition, toujours présente grâce à ses souvenirs inspirés d'une riche enfance vécue en Algérie, et qui ouvre sur un avenir d'écriture qu'elle saisit comme moyen de transgresser l'interdit de la parole qu'on lui a imposé.

Le monde des femmes dans *Les femmes au bain* s'inscrit dans un récit où l'oralité prend une dimension scripturale innovante : celle de pouvoir retrouver la langue d'origine. Par les voix des femmes que L. Sebbar convoque, la langue arabe se trouve inscrite dans le texte. Dès lors, il s'agit de déconstruire les apparences, mettre à nu les blessures fondatrices de l'écriture, et pour cela, inlassablement relire le discours sur l'hier. L'inscription de l'oralité et la trace qu'elle laisse dans le roman constituent la clé qui permet à l'écrivain d'accéder au plus profond d'elle-même, car toute reproduction de l'oralité dans l'œuvre introduit une faille par laquelle la langue et le pays d'origine s'insèrent.

L. Sebbar remet en cause sa langue d'écriture en bousculant la division traditionnelle entre le registre de l'écrit et celui de l'oral. L'accomplissement aimant mais douloureux de l'identification aux origines et à la langue arabe par le biais de l'oralité, génère le roman comme un texte qui ne cesse de s'articuler autour d'une poétique de l'identité comme de l'altérité, véritable parole nomade, toujours changeante, morphique, se mouvant sans arrêt à travers les langues, les cultures, les lieux et les temps.

Cette quête d'un espace perdu dont l'auteur ne garde que l'écho, reconnaissable et pourtant opaque passe par le champ de son enfance, caractérisée par la langue arabe qui a bercé ses jeunes années passées en Algérie, et de sa double origine tel qu'elle l'illustre dans sa préface :

« Après *Mes Algéries en France*, je poursuis et je poursuivrais encore l'Algérie en France. Prise par un besoin fébrile de mêler l'Algérie et la France, depuis la naissance, presque...L'œil fixé sur l'objet du désir, tendre prédateur, collectionneur fou, tendu vers ce qui s'exhibe et se dérobe, je tente par les mots, la voix, l'image, obstinément, d'abolir ce qui sépare ». (Paris : Bleu autour, 2006)

L'analyse de l'oralité ainsi entreprise dans cet article révèle la présence d'un procédé romanesque relatif aux croisements si caractéristiques de la situation de L. Sebbar. Cette situation génère l'acte d'écriture comme la quête de son identité à travers le silence de la langue du père.

Conclusion

Les femmes au bain propose au lecteur un vaste panorama de la mémoire féminine par une expression littéraire consciente de sa position intermédiaire entre l'oralité et l'écriture. Par cette insertion de l'oralité dans l'écriture, l'auteur propose au cœur de sa problématique identitaire une réflexion sur la manière dont s'articulent les rapports entre sa langue d'écriture et la langue arabe dans des contextes différents et manifeste

à l'évidence son besoin d'intégrer à son écriture le référentiel qui renvoie à un espace symbolique auquel son œuvre n'a jamais cessé d'être rivée.

Par-delà la recherche de la trace d'un avant linguistique ou culturel, on peut aussi voir dans le travail d'écriture même, une tension et un déplacement qui se traduisent comme transformation, comme passage jamais totalement réalisé, d'un monde signifiant à un autre. Bien plus qu'une simple intégration de l'oralité dans l'écrit, ou la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.

Bibliographie

- Gauvin, L. 1996. « L'imaginaire des langues ». In Glissant, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard., pp. 110-118.
- Gauvin, L. 1997. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». In *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala. pp. 5-15.
- Genette, G. 1972. *Figures III*, Paris : Seuil.
- Laronde, M. 2003. « Itinéraire d'écriture », in *Leïla Sebbar*. Paris : L'Harmattan. pp. 139-151.
- Le Boucher, D. 2001. « Une écriture des deux rives », in *Terre Inter-Dite*. Alger/ Clapier : Barzakh/ chèvre-Feuille étoilée. pp. 23-28.
- Rabau, S. 2000. *Fiction de présence, la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*. Paris : Honoré champion.
- Sebbar, L. 2007. *L'arabe comme un chant secret*. Paris : Bleu autour.
- Sebbar, L. 2006. *Les femmes au bain*. Paris : Bleu autour.
- Sebbar, L. 2005. *Parle mon fils parle à ta mère*. Paris: Thierry Magnier.
- Sebbar, L. 2005. *Journal de mes Algéries en France*. Paris : Bleu autour.
- Sebbar, L. 2005. *Zizou l'algérien*. Alger : ENEP.
- Sebbar, L. 2005. *Isabelle l'algérien*. Alger : El Mannar.
- Sebbar, L. 2003. *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.
- Sebbar, L. 1991. *Le fou de Shérazade*. Paris: Stock.
- Sebbar, L. 1990. *La Négrresse à l'enfant*. Ferniot, Christine. (Ss. dir. de.), Syros-Alternatives.
- Sebbar, L. 1988. « La Gauchère ». T. Tidaï. (Ss. dir. de.), Alger : ENAG. pp. 81-86.
- Sebbar, L. 1987. « Si je parle la langue de ma mère ». *Les temps modernes*, N° 379, pp. 1179- 1188.
- Sebbar, L. 1987. « Si je ne parle pas la langue de mon père ». *Voix de pères, voix de filles*, Maren Sell et Cie, pp. 153- 164.
- Sebbar, L. 1986. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris: Bernard Barrault.
- Zumthor, P. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.