



HAL
open science

“ Le deuil du père dans le roman beur ”

Yves Clavaron

► To cite this version:

Yves Clavaron. “ Le deuil du père dans le roman beur ”. Catherine Milkovitch-Rioux et Bernadette Hidalgo-Bachs (dir.),. *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XIXe siècles*, Presses universitaires Blaise Pascal, Collection “ Littératures ”, p. 543-557, 2014, 978-2-84516-632-5. <hal-04078146>

HAL Id: hal-04078146

<https://hal.science/hal-04078146v1>

Submitted on 22 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le deuil du père dans le roman beur

Yves Clavaron

CELEC (EA 3069), Université de Saint-Étienne

La littérature beur est en général le fait d'écrivains jeunes et met en scène de jeunes héros – on songe au *Gone du Chaâba* (1986) d'Azouz Begag, l'un des textes fondateurs de cette littérature de l'immigration. Mais, pour donner un peu d'épaisseur temporelle à leur récit, les romanciers beurs englobent l'histoire de leurs parents afin de ressaisir et de restituer une identité culturelle comprise entre un ici français et un ailleurs maghrébin. C'est pourquoi la question de la mort n'est pas absente de ces romans, souvent fondés sur le témoignage d'une expérience douloureuse, née de tensions sociales et historiques et associée à un sentiment de rejet et de marginalisation. La littérature de l'immigration contient en soi une forme de deuil culturel, mais la rupture avec la société d'origine n'est pas seulement symbolique, car toute une génération, celle de la première immigration, se meurt et s'en va reposer dans sa terre d'origine ou, plus rarement, se fait enterrer dans son pays d'adoption.

Le récit de Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003)¹ et le roman d'Azouz Begag, *Le Marteau Pique-Cœur* (2004)², mettent en scène la mort du père et le drame de la perte, quoique de manière très différente. Dans les deux cas, il s'agit d'un récit de deuil et non d'un récit de la mort, à la différence de *La mort d'Ivan Ilitch* de Tolstol ou de *La mort d'Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Au témoignage plutôt réaliste d'A. Begag s'oppose ce que l'on pourrait appeler l'autobiographie *in absentia* de L. Sebbar.

Si l'on reprend les distinctions opérées par Abdallah Mdarhri-Alaoui³, on peut dire que le roman du premier correspond à une esthétique de la saturation, qui favorise une parole volubile et donne une impression de « bavardage » tandis que le récit de la seconde relèverait davantage d'une esthétique du manque, se manifestant par une parole rompue,

¹ Leïla Sebbar, née en Algérie en 1941 d'un père algérien et d'une mère française, émigrée en France en 1958, n'est pas « beur » au sens strict puisque non née en France. Charles Bonn en fait une médiatrice, son œuvre annonçant celle de Begag ou F. Belghoul. *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003 (abrégé J puis numéro de la page).

² Azouz Begag est né en 1957 dans la banlieue lyonnaise, sociologue et ex-ministre à « l'égalité des chances ». Il s'est fait remarquer dès son premier roman, *Le gone du Chaâba* (1986). *Le Marteau Pique-Cœur*, Paris, Seuil, « Points », 2004 (abrégé M puis numéro de la page).

³ Abdallah Mdarhri-Alaoui, « Place de la littérature « beur » dans la production franco-maghrébine » in Charles Bonn (Ed.), *Littératures des Immigrations*, vol. 1 « Un espace littérairement émergent », Paris, L'Harmattan, 1995, p. 41-50.

suspendue et elliptique, disant davantage par ses silences que par les mots. Comme la plupart des romans beurs, volontiers dialogiques, les textes de Begag et Sebbar mettent l'accent sur la parole, dramatisée et tournée vers un interlocuteur absent. Or l'absence est ici, hyperbolique et absolue : « L'épreuve du deuil réside dans l'effondrement de l'adresse, dans l'arrachement du « tu » qui fonde la parole lyrique », dit D. Rabaté⁴.

L'objet de cet article sera d'explorer les modalités de l'écriture du deuil, les rapports entre deuil, identité et mémoire. Comment l'universel de la mort est-il perçu et vécu par cette culture de l'entre-deux que constitue la communauté beur ?

I. Douleur, deuil et humour chez Begag

La mort du père intervient au premier tiers du roman, *Le Marteau pique-cœur*, après un épisode illustrant la carrière internationale du narrateur, écrivain et universitaire de renom voyageant à travers le monde. L'événement fatal est préparé narrativement par l'hospitalisation et la maladie qui ramènent le protagoniste inquiet à Lyon, l'obligeant à interrompre le cycle de ses conférences.

L'annonce de l'irréversible

La mort, c'est d'abord la notification de l'irréversible et Farid présente le décès à son frère, le narrateur, comme relevant d'une mauvaise synchronisation et sous les espèces de la litote : « Tu arrives quelques minutes trop tard. Il vient juste de partir » (M 88). Cet écart temporel est d'ailleurs significatif du décalage entre le père et le fils, l'ouvrier analphabète émigré en banlieue lyonnaise et le brillant universitaire invité aux États-Unis.

Le choc de l'annonce est traduit par la métaphore du naufrage, avec une référence implicite au Titanic, par le biais de « l'iceberg » : « Le monde s'écroula sur ma proue dans un terrible vacarme » (M 88) , « Mon bateau était quille en l'air » (M 89). S'engouffrent alors par bribes des souvenirs d'enfance comme le train électrique offert par le père ou les rêves d'ascension sociale de ce dernier.

Le frère Kader énonce l'irréversible : « On n'a plus de père » (M 90), mais le texte reprend la métaphore marine pour mettre à distance l'émotion. Les larmes se font déluge lacrymal : au flot suscité par les « fontes de neige salée » du frère répond le flux des

⁴ Dominique Rabaté, « Maintenant sans ressemblance », in P. Glaudes, D. Rabaté (Eds.), *Deuil et littérature, Modernités* n° 21, PU Bordeaux, 2005, p. 331.

« vannes » du narrateur qui explosent « d'un seul coup » (M 90). Selon un processus burlesque, la noblesse du chagrin est dégradée puisque les larmes se propagent « en taches d'huile » (M 90) tandis que le narrateur déclare subir « l'étreinte humide de [s]a smala » (M 91)

Le texte manifeste ainsi son refus de se laisser prendre à l'émotion et d'en donner une belle image, pathétique et esthétisante : l'écriture privilégie les jeux de mots et les images parfois incongrues. C'est ainsi que l'angoisse devient « des nœuds [qui] s'emmêlaient les pinceaux à l'embouchure de ma gorge » (M 91). A cette trivialité voulue, qui voile la pudeur de dire sa souffrance, s'ajoutent les facéties verbales du rébus : le père est mort, « Aime. Eau. Air. Thé. » (M 92). Les anciens de la famille portent la voix de la sagesse, donnent des leçons de résignation face à l'inéluctable : « le destin avait fait son travail de fonctionnaire du temps » (M 90) ; « un jour ou l'autre Allah faisait l'appel et prononçait notre nom » (M 92).

Mais le rappel des vérités éternelles sur la condition humaine ne console pas Kader, qui veut intenter un procès aux médecins pour faute professionnelle. Sa folie passagère est saisie par une formule à l'emporte-pièce dont Begag a le secret : « le regard en feu, les cheveux raidis par un coup de gel » (93). La souffrance du regard, l'antinomie entre les deux éléments opposés, le feu et la glace, sont complètement annulées par le détail cosmétique concernant la chevelure. Ce décalage incongru et une curieuse image animalière – Kader « faisait le dauphin » (M 93) – tendent à occulter le tragique, à savoir qu'« il n'aurait plus de père. Jamais » (M 92). Écartant délibérément tout dolorisme, Azouz Begag affirme : « Mon discours consiste à manier la misère avec l'humour » ; on peut ajouter que le recours au comique sert aussi à dompter le malheur et à dévier la douleur du deuil⁵.

Quoi qu'il en soit, une mission incombe désormais au fils : conduire son père sur « l'autoroute du Paradis » (M 92). Pour cela, le narrateur se constitue une sorte de memorandum ; les opérations du deuil sont listées et numérotées de 1 à 5, ce qui est sans doute une manière de les dédramatiser :

1. mon père devait être enterré
2. au pied de sa montagne natale, donc être rapatrié
3. il fallait lui trouver une place d'avion sur Air Algérie
4. creuser un trou au cimetière

5. balancer de la terre sur lui pour le recouvrir. (M 98)

Cette procédure rappelle indirectement une analyse de Ph. Ariès selon lequel, désormais, « la mort est réglée et organisée par une bureaucratie », qui tend à la chosifier⁶. Par ailleurs, le temps est maîtrisé et quantifié selon le principe du compte à rebours : « Le jour J moins un père » (M 119), ce qui est une manière de le faire passer et de faciliter le travail du deuil : le temps n'est pas « stupéfié » autour de l'instant fatal, selon la formule de D. Rabaté⁷.

Mise à distance de la communauté

Lors des innombrables visites de la communauté, le narrateur prend conscience de la fonction analgésique du rituel de condoléances : « tous ces mots qui pleuvaient sur la famille du défunt étaient destinés à nous faire oublier la mort. Et c'est vrai, pendant un temps, ils faisaient diversion » (M 105). Au pays, lors de la veillée funèbre, les femmes entourent le mort d'une « miséricorde » féminine (M 179) tandis que le groupe des hommes affiche une solidarité virile. Pourtant le narrateur, pudique, a du mal à supporter le caractère extraverti et torrentiel du deuil de sa communauté, qui réagit de manière ostensible et théâtrale comme pour se protéger de la mort qui l'a atteinte et diminuée. Il est partisan d'une autre configuration du deuil : une expression muette, un deuil mis en sourdine par l'écriture mais qui traduirait le comble de la douleur⁸.

En outre, les rites religieux du deuil sont réduits à une mécanique dépourvue de signification pour le narrateur, qui n'a pas la foi et a l'impression d'être au théâtre. Ce dernier se sent même privé de son père par les « gens du Livre » qui ont pris possession du salon (M 113). La douleur ne peut trouver à s'exprimer que dans la solitude, à l'abri du regard de la communauté réunie. Au village, en Algérie, le narrateur ressent toute son « étrangeté » face aux rites du deuil et à ses superstitions, et notamment le concours de voitures dont les chauffeurs rivalisent pour conduire « un membre de la famille du défunt à sa dernière demeure », ce qui est censé porter bonheur (M 196). Quant aux rituels de l'ensevelissement, ils accentuent la sensation d'exclusion du narrateur et de ses frères, ignorants des codes culturels et religieux qui se déploient sous leurs yeux : « Tout le monde nous mate, même les cigognes », s'inquiète l'un d'eux (M 200). Toutefois les sarcasmes et les jeux de mots

⁵ Cité par Alec G. Hargreaves, *Immigration and Identity in Beur Fiction. Voices from the North African Community in France* [1991], Oxford/New York, Berg, 1997, p. 139. Begag évoque l'adage de Paul Valéry :

« L'humour est la politesse du désespoir ».

⁶ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort, II. La mort ensauvagée*, Paris, Seuil, « Histoire », 1977, p. 298.

⁷ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 321.

sont un paravent, et le narrateur avoue sa tendresse, mais celle-ci ne peut se formuler que *post-mortem* : « je lui dis que je l'aimais, je ne l'avais jamais dit en son temps » (M 213).

Si, comme l'observe Philippe Ariès, la cérémonie du deuil a pour but de marquer la solidarité de l'individu avec sa lignée ou sa communauté⁹, remarquons que pour le narrateur de Begag, il s'agit aussi de s'en affranchir : « Même dans la mort, c'était le *Nous* qui prédominait, *Je* n'existait pas » (M 201). Contrairement à ce que Ph. Ariès constate pour l'Occident, la communauté beur n'a pas démissionné face à la mort et cela explique le regard sans concession porté par le narrateur sur le « nous » de la communauté, jugée « masochiste » (M 97), qu'il s'agisse de « la génération colorants » ou de « la génération cous-cous-Coca » (M 113). Le « je » bien intégré à la société française a beaucoup de mal à exister par rapport à cette horde des « *Nous* », une tribu extensive et indisciplinée (M 127), constituée d'innombrables « voicousins » (M 162), mélange de voisins et de cousins.

L'identité en crise

Même ritualisée et accompagnée, la mort n'est jamais un phénomène neutre et, d'un point de vue individuel, le narrateur se sent « morcelé » (M 108), pulvérisé par le deuil. Il dit sentir sa vie « se crever » et être submergé par le temps « qui pénétrait par tous les compartiments » (M 88), quoique cet émiettement du moi soit exprimé sur un mode ludique. Le premier remède est à la fois chimique et occidental, c'est le recours à la « boîte de Témesta » (M 119), pour obtenir une anesthésie rapide et efficace et un sommeil sans rêve.

La mort du père renvoie le narrateur à un questionnement identitaire et pose la question du rapport avec le pays d'origine. C'est un oncle qui sert de procureur : « tu t'es égaré » (M 110), lui reproche-t-il, et le narrateur le laisse « s'épancher sur sa dérive dans les courants désintégrateurs de l'Occident » (M 111). Mais le questionnement identitaire passe aussi par un retour à Ithaque, au bled, où il s'agit d'aller enterrer le père et où le narrateur n'est pas allé depuis vingt-cinq ans.

Pour retourner en Algérie, il doit affronter quelques épreuves qui dramatisent la question de l'identité, à commencer par l'obtention d'un visa « de tourisme » car il n'a plus de passeport algérien, auquel il a dû renoncer à cause du harcèlement militaire (M 135). Au retour, l'officier algérien lui demandera de prouver qu'il est le père de sa fille, une jeune fille française, en lui réclamant un livret de famille (M 218).

⁸ Voir Stéphanie Orace, « L'expression muette du deuil », in P. Glaude, D. Rabaté (Eds.), *op. cit.*, p. 376.

⁹ « Pas plus que la vie, la mort n'est un acte seulement individuel », Ph. Ariès, *op. cit.*, p. 313-323.

Ce sont ensuite les retrouvailles avec El Ouricia, le village natal du père, à proximité de Sétif, cité défigurée et rendue méconnaissable par l'urbanisme moderne. C'est là que la mort est comme officialisée par un avis de décès placardé dans les rues en arabe et en français avec la date, 7 avril 2002 (M 156). La quête d'identité passe aussi par un retour à la maison, construite avec les économies du père, maison où les parents ne seront jamais revenus habiter, sauf pendant l'été, véritable « mythe » de l'émigré (M 159).

Le narrateur se réinscrit également dans l'histoire de l'Algérie, notamment l'histoire coloniale : « Je ne suis pas de nulle part » (M 151). Les voisins de Sétif permettent au narrateur de reconstruire l'histoire du père, qui n'avait jamais été racontée : « Chacun me livrait un bout du puzzle, là où Abboué était toujours resté discret » (M 161). Mais, contrairement à ce que fait Leïla Sebbar, la reconstitution reste ponctuelle : ne sont ressuscités que quelques épisodes, tel celui du 8 mai 1945 où des soldats français avaient tiré sur les musulmans (M 151).

Toutefois, l'Occidental qu'est devenu le narrateur ne peut admettre l'exclusion des femmes, y compris face à la mort : « Ici les femmes venaient toujours demain » (M 205). En même temps, il doit gérer un autre traumatisme, la « fracture psychologique », infligée par Marwan, le « faux frère » Palestinien, auquel ils avaient accordé l'hospitalité et qui lui a pris sa femme. Se pose enfin une question essentielle à l'écrivain, c'est la réorientation de son œuvre car, avec le père, est mort « le héros de [s]es livres », d'où une lancinante question : « quels livres allais-je pouvoir écrire maintenant ? » (M 132), une question que Leïla Sebbar résout en faisant du corps de son père le lieu même de l'écriture.

II. Écrire sur le corps mort du père pour L. Sebbar

Le récit de Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, est rétrospectif par rapport au décès du père, situé hors texte. La mort est distancée, comme déréalisée, entre une mort promise mais qui n'a pas eu lieu, annoncée sur le mode de l'irréel au début : « Il (l'ami) est mort. Mon père serait le prochain » (J 12) et une mort effective, rapidement énoncée vers la fin : « Mon père est mort » (J 108). Le récit écarte donc l'effusion fébrile et le pathos convulsif que l'on trouve dans la cérémonie des adieux de la famille de Begag pour intellectualiser et esthétiser le processus de deuil. D'une certaine manière, le texte sublime le travail de deuil filial en deuil de l'enfance à travers le projet autobiographique.

Le deuil de la langue

Le deuil du père, c'est tout d'abord un deuil linguistique. Leïla Sebbar ressent la langue arabe – ou plutôt son absence – comme une rupture dans sa généalogie : elle est facteur d'exclusion : « mon père riait en arabe avec des hommes inconnus » (J 18) et de séparation : « Il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère » (J 20). Pendant toute son enfance, L. Sebbar a souffert d'une forme d'incommunicabilité : « Peut-être la langue étrangère l'a-t-elle séparé des mots qu'il aurait choisis pour nous, ses enfants. À sa femme, il parle dans la langue de la France, sa langue à elle » (J 20). Le contexte politique radicalise le conflit dans l'Algérie coloniale, puisque la langue française est perçue comme une « citadelle », emblème de la « république coloniale » (J 31)

Mais si le français, langue étrangère, apparaît comme un obstacle à l'intimité de la communication entre le père et la fille, il permet aussi, par son extraterritorialité, de dire des choses qui ne pourraient se dire en arabe, « de parler de ce qui se tait » (J 22). Cette perception du français est également celle d'Assia Djebbar, qui explique que le français fut la langue de « sortie du harem » pour un bon nombre de femmes maghrébines et que, pour elle, « écrire en la langue étrangère devenait presque faire l'amour hors la foi ancestrale »¹⁰.

L. Sebbar ressent sa situation comme transitoire mais profondément schizophrénique : elle est née « corps et langue divisés », situation qui durera « jusqu'à la prochaine génération des enfants, étrangers au-delà des mers », à partir de laquelle le français cessera d'être la langue de l'exil, pour devenir celle de l'intérieur et de l'identité (J 23). C'est ce qui se passe dans le récit avec les petits enfants d'Aïsha nés en banlieue parisienne et qui ne veulent pas apprendre l'arabe (J 123).

L'héritage paternel tient essentiellement dans un silence culturel et linguistique, mais la fille ne reste pas aphasique et elle se fait l'interprète de « la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de [s]on père » qu'elle transcrira « dans la langue de [s]a mère » (J 125). Tout se passe comme si L. Sebbar, se désinvestissant de l'objet perdu, le père, fétichisait la langue de ce dernier, dont elle est coupée, et le langage par lequel elle écrit cette perte.

Le devoir de mémoire

Le père est celui qui n'a pas laissé de mémoire, retenant sa parole et occultant le souvenir : « Il faut oublier » (J 12), s'insurge-t-il contre sa fille, qui méconnaît « le protocole

oriental » (J 29) en dévoilant les choses intimes : « Pourquoi tu remues tout ça » (J 28), proteste-t-il. Et la fille de regretter : « il ne nous a pas dit ses prisons » (J 31). La mort du père appelle un travail de commémoration par lequel la narratrice acquitte en quelque sorte sa dette filiale¹¹.

Les premières phrases de chaque chapitre, toutes négatives, contiennent le discours principal de la narratrice, fondé sur le ressassement incantatoire d'un manque culminant en une assomption de l'absence :

Je ne parle pas la langue de mon père (J 11) ; Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère (J 33) ; Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima (J 49) ; Mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple (J 59) ; Je n'ai pas appris la langue de mon père (J 79) ; Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père (J 105) ; Je n'apprendrai pas la langue de mon père (J 125).

Tout ramène Sebbar à la butée de l'incommunicabilité mais aussi au charme de la voix qui demeure : « J'écoute sans chercher à savoir ce qu'ils disent » (J 106).

La reconstitution de la voix du père forme l'objet de la quête de la narratrice, comme si elle tentait de dévider le fil même de la filiation, cherchant à formuler la vie du père, à l'aide d'une succession d'irréels : l'incise « m'aurait dit mon père » revient tel un leitmotiv. La fille prête sa voix au père enfermé dans un mutisme délibéré. Remplissant les blancs de la parole paternelle, procédant par tâtonnement et répétitions, la narratrice se livre à une véritable héroïsation du mort, colosse aux pieds d'argile car « commandant la fragile forteresse de la langue coloniale » (J 42), placé sur la liste noire de l'OAS et condamné à mort par le FLN. Elle énonce le double danger dans lequel vivait constamment son père pendant la guerre d'Algérie, car perçu comme traître des deux côtés de la fracture coloniale. Ce faisant, à travers ce mort en puissance, la narratrice dresse le portrait d'un « Juste » (J 54).

Leïla Sebbar pratique une écriture du comblement pour imaginer la vie du disparu : elle lui invente une existence romanesque. Sans doute pour accentuer la dimension de guerre civile que prend la lutte pour l'indépendance en Algérie, Sebbar imagine que c'est précisément le fils de leur bonne Fatima, qui doit exécuter l'ordre d'assassinat du FLN, opposant dans un débat cornélien, le cercle des amitiés et des loyautés individuelles contre le devoir de libération collective, la « révolution » comme l'appelle le fils de Fatima. La

¹⁰ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 69-70.

¹¹ Voir ce que dit Michel Braud à propos du diariste, « Ces morts en moi – deuil et journal intime » in P. Glaudes, D. Rabaté (Eds.), *op. cit.*, p. 290.

biographie touche à l'hagiographie quand, dans une même cellule des prisons françaises d'Algérie, le père se retrouve avec son assassin manqué, qui lui demande pardon : « nous voilà réunis aujourd'hui dans la même cellule, toi et moi... C'est la volonté de Dieu, tu ne crois pas ? ». Face à face, le jeune résistant illettré et le supposé colporteur « lettré en arabe et en français ». C'est alors que le père entreprend d'apprendre à lire au jeune homme dans la cellule. La narration fait un aveu discret de la fictionnalisation accomplie : « Si celui à qui mon père a appris à lire et à écrire le français en prison, à Orléansville, est le fils de Fatima, je ne peux l'affirmer » (J 90-92).

Ce père, dont le nom signifie « le patient » – le 99^{ème} nom d'Allah – est également paré d'une ascendance légendaire, qui expliquerait ses yeux bleus. En effet, en 1802, un vaisseau français attaqué a fait naufrage à proximité de son village natal, Ténès. Quelques femmes, dont des religieuses, ont eu la vie sauve et ont épousé des hommes de Ténès, ce qui explique les métissages perceptibles dans la population. Des métissages physiologiques, mais aussi culturels, car Imma B'net, la « mère supérieure », sauvée du bateau, est devenue une sainte honorée dans cette région musulmane.

La vie rêvée du père

Le désir de Sebbar est d'écrire au nom du père et par le nom du père : « Seulement, un jour, si je peux signer de son nom à lui, mon père, son nom de naissance : SEBBAR et mon père dit oui, sans réticence, en confiance » (J 36). Mais il s'agit aussi d'écrire sur le corps mort du père, à l'image de ce que fait Duras par rapport à sa mère :

Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé¹².

Ainsi Marguerite Duras peut enfin écrire sur le corps mort de sa mère, tout comme Montaigne écrivait sur celui de La Boétie. Sebbar, comme Duras, se met en quête d'un lieu vide que l'écriture tend à atteindre sans jamais le remplir, dans et par-delà le corps du parent mort.

Toutefois la mort a levé une forme d'interdit et désormais la fille peut écrire librement sur la vie du père, non pour la raconter mais pour la sublimer, opérant une véritable transsubstantiation de la voix de ce dernier : « la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la

¹² Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minit, 1980, p. 67.

terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère » (J 125). Dire et se dire dans la langue française devient l'ultime détour par lequel l'écriture de soi doit passer pour marquer l'impossibilité même de la tâche : « C'est aujourd'hui au moment où j'écris, que je me dis, une fois de plus, que je ne saurai rien, que je n'ai pas su entendre mon père, dans la langue de ma mère » (J 31).

Après la reconstruction légendaire de la vie du père, le monument dressé à la gloire du disparu, le texte se conclut, en effet, sur une série de négations qui vient briser la fiction romanesque : « Mon père n'a pas fait le pèlerinage à La Mecque. Il n'a pas revu le pays natal. Il n'a pas parlé la langue de sa mère avec le fils de Fatima. Il n'a jamais rencontré le jeune homme à la prison d'Orléansville ni au vieux Ténès » (J 124). Par cette clausule, l'écriture enrayer le cycle du ressassement, transcende le retour lancinant de la douleur et signe l'acceptation du passage, du temps, condition *sine qua non* pour amorcer la guérison de la mélancolie.

Par ailleurs, la fiction reste la seule vérité et la vie du père tient dans cette idéalisation romanesque. La pratique de L. Sebbar confirme les analyses de Roy Pascal, pour lequel l'autobiographie n'est pas référentielle, mais constitue un objet esthétique, une création littéraire, une métaphore de soi. Le récit autobiographique de Sebbar fonctionne comme « transport métaphorique », « metaphor of the Self », pour reprendre titre de l'étude de James Olney¹³, mais à travers un double décalage puisque le « je » se donne à travers l'écriture du « il » fictionnalisé du père.

Tentant de rétablir une transmission interrompue avec la figure du père, le récit aboutit également à une prise de conscience d'une défaillance du sujet, de sa non-volonté d'apprendre cette langue dont il se prétend exclu. Le futur à valeur prophétique de « Je n'apprendrai pas la langue de mon père » peut, en effet, être interprété de diverses façons : un destin qui pèserait sur l'écrivain, une absence de volonté personnelle ou encore l'indice d'un refoulement. Le travail du deuil accompli s'exprime finalement à travers la prise de conscience de l'impossible retour à l'espace de la langue du père.

Conclusion

Les textes d'A. Begag et de L. Sebbar, même s'ils ressortissent à une littérature en-deuillée par la conscience du manque, ne constituent pas des « récits édifiants » et de

¹³ Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1960.
James Olney, *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton UP, 1972.

« pieux bavardages » décriés par Jankélévitch¹⁴ et l'emphase romantique n'est guère de mise chez eux.

L. Sebbar et A. Begag, à travers le récit de la mort du père, affectuent leur propre travail de deuil, que ce soit par une autobiographie de compensation chez la première, ou l'affirmation, par l'humour, d'une douloureuse émancipation de la culture d'origine chez le second, désormais totalement occidentalisé. Au risque de figer la posture des deux écrivains dans des stéréotypes de genre ou de culture, on peut dire qu'à la faconde et à la loquacité insolente de Begag correspond une parole du ressassement et de l'ellipse chez L. Sebbar. L'humour chez l'un, la démarche autobiographique chez l'autre semblent constituer des remèdes à la déviance du deuil en fixation mélancolique : le temps ne se bloque pas, ce qui permet de surmonter le drame de l'esseulement¹⁵. D'ailleurs, le roman beur participe d'une poétique de l'immédiat, de l'instantané et de la spontanéité – très sensible chez Begag –, qui évite tout ralentissement ou arrêt du temps.

Dans le cas du roman beur, la littérature vaut comme travail du deuil : il s'agit de rompre avec un certain passé – celui révolu des parents immigrés –, de les « tuer » afin qu'ils n'obèrent pas l'existence des vivants, en voie d'assimilation dans la société française, mais aussi d'en conserver le souvenir afin de préserver la mémoire des origines, sans que celles-ci apparaissent comme un paradis perdu. Leïla Sebbar embaume la figure du père dans l'autobiographie fictive qui lui sert de tombeau, Azouz Begag, refusant les sortilèges du bien écrire, se construit lui-même en personnage qui a réalisé le rêve de son père : la réussite sociale. Le chagrin n'est pas sans remède et la littérature constitue peut-être une manière de réconcilier la mort avec le bonheur.

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 61-62.

¹⁵ Il s'agit bien sûr ici d'une référence à l'article de Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, Gallimard, « Folio essais », 1986, p. 145-171.