

VOILES ET DÉVOILEMENTS, OU "L'ENTRE-DEUX" DANS LES CARNETS DE SHÉRAZADE DE LEÏLA SEBBAR

Evelyne M. Bornier

La fille, sans descendre du camion, avançant son visage vers celui de Gilles qui recula légèrement et lui dit que, s'il acceptait de l'héberger dans son camion, pas longtemps, il ne le regretterait pas. Elle lui raconterait des histoires chaque fois qu'il s'ennuierait ou pour l'empêcher de s'endormir. Il verrait. Il ne pourrait plus se passer d'elle. C'est lui qui réclamerait la suite chaque fois qu'elle cesserait de parler. Il verrait... (Carnets 19)

Partagée entre deux cultures, ne se sentant ni véritablement arabe ni véritablement française, Shérazade, la jeune héroïne de Leïla Sebbar parcourt les routes de France à la quête de son identité qu'elle a bien des difficultés à cerner. Divisée entre un éventuel retour à la terre algérienne de ses ancêtres et un séjour prolongé sur sa terre d'accueil française, Shérazade se retrouve prise au piège de ce qu'elle nomme elle-même un "ENTRE-DEUX" culturel. Dans notre propos, nous examinerons comment, confrontée aux réalités de sa situation d'immigrée qu'elle assume mal, l'héroïne fait face en développant une panoplie de stratégies comportementales fort ingénieuses.

La structure du roman de Leïla Sebbar, *Les carnets de Shérazade*, rappelle celle du célèbre recueil persan des *Mille et une nuits*. Le récit est basé sur un enchevêtrement de cycles où présent et passé s'entremêlent. Carnet/journal, dans lequel tout semble parfois venir en vrac, historiетtes, vignettes, anecdotes : l'oeuvre de Sebbar naît de l'entrecroisement de récits divers qui confinent à l'énigme.

Et le personnage principal du roman est tout aussi complexe. Laisant souvent le lecteur "dérouté" et perplexe, Shérazade semble, en effet, tout droit sortie d'un conte. D'emblée, dans le récit, son identité est entourée d'un halo de mystère. Qui est cette jeune femme, carnet en main, affichant un certain goût pour le déguisement et dont les papiers d'identité sont faux ? Personnage inquiétant, son comportement échappe parfois à son entourage. Ainsi, Gilles, le chauffeur-routier qui la transporte, songe-t-il :

Il ne savait rien d'elle. Ce prénom bizarre, il ne connaissait pas de fille qui s'appelait comme ça ; il avait vagement entendu un prénom semblable

compliqué à propos de contes très anciens, mais d'où, de quel pays, de quelle langue ? Il ne se souvenait pas. La fille parlait le français aussi bien que lui, elle était peut-être française après tout, il existait des Français qui n'ont pas l'air de Français... (*Carnets* 47)

Peu à peu, l'histoire et le passé de Shérazade nous sont révélés, dévoilés par strates successives. Ainsi, on apprend incidemment qu'elle est en fuite, recherchée, armée et prête à se faire meurtrière si besoin est : "... [si] quelqu'un m'attaque, je pourrais le tuer", déclare-t-elle à Gilles, le routier qui la transporte, exhibant un revolver (*Carnets* 64). Le côté sauvage qu'elle affiche frappe : "Vous plaisez mais vous faites peur. Vous êtes à la fois ange et diablesse. D'ailleurs, vos yeux vous trahissent", lui dit-on (*Carnets* 118).

Personnage "caméléon", la jeune héroïne semble pouvoir changer d'identité à loisir : "Marie la blonde, Camille la brune - Shérazade avait dit qu'elle s'appelait Shérazade ou Camille" (*Carnets* 169). Ayant remarqué sa peau mate, Gilles tente de provoquer une réaction en lui disant qu'elle "a vraiment l'air d'une Arabe" (*Carnets* 59). Typée, elle porte à même son corps la marque de ses origines qu'elle tente de rendre moins évidentes en occultant son véritable nom. Habile mystificatrice Shérazade abuse de la crédulité de son entourage et se joue (par le biais d'une grande capacité à changer d'identité) de l'"ENTRE-DEUX" culturel dans lequel elle flotte afin de tenter d'y échapper.

Dans "Exile" Winifred Woodhull nous offre une image similaire en celle de l'immigré comme "inventeur de solutions", expliquant que : "[t]he solutions are found by means of 'systems of translations' (between languages, between cultural practices) that enable people living in exile both to adapt to their surroundings and to reshape the environment for their own purposes" (*Carnets* 11). Ainsi, Sebbar souligne-t-elle à plusieurs reprises la prédilection de son héroïne pour le travestissement :

[Elle] s'enveloppe dans la nappe comme dans un voile de femme arabe. Elle a vu si souvent sa mère et ses amies mettre le haïk. En France, elle sortent sans voile dans la cité et le quartier, mais lorsqu'elles vont au pays, elles se voilent. Shérazade n'hésite pas, les gestes reviennent, d'instinct, elle se drape dans les plis trop blanc de la nappe en coton français. Elle s'amuse. Elle cache un œil à la manière oranaise, puis elle fabrique une voilette pour le bas du visage avec la serviette en pointe : on voit les yeux mais la voilette est opaque. (*Carnets* 58)

De plus, en concomitance avec le caractère équivoque de l'identité du personnage il existe, dans le roman de Sebbar, un motif récurrent : celui de

l'odalisque, motif qui s'impose à notre regard avec tant de force, qu'il devient un élément capital du récit.

Dans *The Art of Biblical Literature*, Robert Alter, traitant la question de la répétition d'un même mot dans un texte explique que le terme *Leitwort* fut inventé par Martin Buber et Franz Rosenzweig et appliqué au domaine de l'étude des textes bibliques (exégèse biblique). Alter explique que le terme désigne un effet de style particulier, consistant en une répétition volontaire de mots clé dans un texte littéraire donné. Le *Leitwort*, ou "mot vedette", exprime généralement un motif ou un thème important dans une pièce littéraire. La répétition parcimonieuse et pondérée de ce *Leitwort* contribue à attirer fort habilement l'attention du lecteur sur un point bien précis du récit. Martin Buber nous offre sa propre définition du terme *Leitwort* :

A *Leitwort* is a word or a word-root that recurs significantly in a text, in a continuum of texts, or in a configuration of texts : by following these repetitions, one is able to decipher or grasp a meaning of the text [...]. The repetition [...] need not be merely of the word itself but also of the word-root ; in fact, the very difference of words can often intensify the dynamic action of the repetition. I call it "dynamic" because between combinations of sounds related to one another in this manner a kind of movement takes place : one imagines the entire text deployed before him one can sense waves moving back and forth between the words. (Alter, 92)

Dans son récent ouvrage, *Harem : The World behind the Veil*, Alev L. Croutier nous offre une définition très précise du terme "odalisque" dont est parsemé le texte des *Carnets de Shéhérazade* :

The word odalisque comes from *oda* (room) and means literally "woman of the room", by implying a general servant status. Odaliskes with extraordinary beauty and talent were trained to become concubines, learning to dance, recite poetry, play musical instruments, and master the erotic arts. Twelve of the most attractive and gifted odaliskes were selected as *gedikty* (maids-in-waiting) to the sultan, responsible for dressing and bathing him, doing his laundry, and serving his food and coffee [...]. If he were pleased, the sultan kept them for himself or ultimately gave them as gifts [...]. Other odaliskes were placed in the service of the valid sultana, the *kadins* (wives), the sultan's daughters, or the chief black and white eunuchs (32 - 33).

Ainsi, plus qu'une servante esclave à laquelle échouent des tâches ménagères multiples, l'odalisque est une monnaie d'échange, un objet sexuel, un jouet, dont la destinée est entre les mains de son maître le sultan. "Embastillée", au cœur du harem, l'odalisque mène une existence de recluse.

Au cercle limité par les hauts murs d'enceinte du harem, s'oppose celui de Shérazade, qui porte un regard absolu sur le monde. L'héroïne de Sebbar est l'antithèse du personnage de l'odalisque, libre de toute contrainte, elle rompt avec ses origines. Ainsi, lors de son long périple en camion sur les routes de France, chacune de ses haltes est ponctuée par la visite des musées où se trouvent exposées des toiles de grands maîtres représentant des odalisques. Chacun de ces brefs moments lui permet de s'interroger sur sa propre identité : "l'histoire de Shérazade courant voir les odalisques montre à quel point la vision de l'auteur peut être utile dans la recherche de soi" écrit Denise Brahimi (35).

C'est justement à travers cette "vision", cette observation de l'autre, et parfois même en adoptant son identité, que Shérazade tente de déterminer la sienne. Dans l'un des passages clés du roman, l'héroïne se représente la remorque du camion de Gilles, chargée de meubles divers, comme un harem miniature et un éventuel abri :

... Si elle se dispute avec le routier, elle fera semblant de partir et elle montera par l'arrière dans le salon mobile [...]. Une maison... Un sofa en soie rouge, des coussins chatoyants, elle pense à une chambre orientale [...]. Lorsqu'elle se séquestrera, elle regardera tout. Mais c'est si noir dedans [...]. Il fait noir, c'est sûr - Pas une ouverture sauf les portes arrières. Une belle chambre qui roule, une sieste sur un sofa... (*Carnets* 52).

Cependant, si le camion et l'atmosphère qui s'en dégage rappellent fort la vie dans un harem, Shérazade est libre de ses mouvements. A l'opposé de la véritable odalisque, elle "se séquestre" elle-même, le camion devenant alors non pas un lieu d'enferment forcé, mais un refuge. Ainsi, volontairement cloîtrée, Shérazade peut entrer et sortir à loisir de sa retraite, la porte du camion n'étant jamais fermée à clé quand elle s'y trouve : "[Gilles] n'a pas fermé la portière à clé, elle aurait pensé qu'il la séquestre" (*Carnets* 197).

Dans le camion de Gilles, la jeune femme retrouve l'atmosphère des échoppes orientales : "Shérazade lui dit que son camion était une vraie caverne d'Ali Baba ; on trouvait tout comme dans un bazar [...], du café chaud, des espadrilles noires, des tasses en porcelaine de Chine..." (*Carnets* 63). Et au

cœur de ce *souk* imaginaire, l'héroïne nous offre une image typique de la femme orientale sensuelle : "Nous en France on a pas de femmes comme ça, si excitantes", s'exclame Jeannot à Gilles (*Carnets* 35). Elle évoque alors en nous, lecteurs, les odalisques des tableaux d'Ingres et de Matisse. Elle nous rappelle l'art de Delacroix, peignant ses odalisques, "nous les rend à la fois présentes, lointaines, énigmatiques au plus haut point", selon les termes d'Assia Djebar (170). "... Shérazade se rappelait *La Femme au Perroquet*, les femmes orientales de la peinture française, les esclaves blanches des harems, oisives et belles, dans le luxe des parfums et de la soie, languides et comme endormies... On les aimait" (*Carnets* 152).

C'est lorsque l'Orient et l'Occident sont mis côte à côte, que les particularités des deux cultures sont les plus marquantes. Notant la juxtaposition de deux toiles chez une amie de Shérazade, l'une représentant une scène de la vie campagnarde (les *Cribleuses de Blé* de Gustave Courbet), l'autre, une scène de harem (*L'Esclave Blanche*), Sebbar force à nos yeux les contrastes entre ces deux œuvres, dans un passage symbolique de la situation de son héroïne : "L'odalisque et les paysannes" (*Carnets* 128).

En effet, loin de s'assimiler totalement à l'une ou à l'autre culture, Shérazade se situe "ENTRE-DEUX" selon ses propres termes ; entre la France et l'Algérie. Partagée entre son désir de retrouver la terre de ses ancêtres et celui de trouver et solidifier un point d'ancrage en France, la jeune femme décide (à la dernière minute) de rallier Paris, ville-refuge à ses yeux : "Paris, elle y est allée [...]. Elle a tout de suite aimé cette ville. Elle y retourne. Elle ira en Algérie plus tard" (*Carnets* 56)¹.

Lectrice avide, elle poursuit sa quête identitaire à travers les nombreux livres qu'elle découvre et qui pour certains semblent presque raconter son histoire :

[L]es rayons portaient, serrés, les livres qu'elle lisait avec la passion d'une folle, parce qu'ils racontaient une vieille histoire, l'histoire de sa mémoire en miettes, et une histoire nouvelle, moderne où se croisent les continents et les civilisations, une histoire qui serait la sienne (*Carnets* 129).

On sent exprimée ici toute la force avec laquelle l'héroïne "se cherche", tentant de retrouver une identité que les déracinements successifs de son existence ont fragmentée. La relation d'inter-dépendance que Shérazade souhaiterait établir entre elle-même et Gilles est, en fait, plus qu'un "marché", basé sur un "échange de services". C'est un moyen détourné pour Shérazade de se faire entendre, car l'écriture l'excentre et la recentre dans un mouvement

simultané. Shérazade a besoin de lire ses carnets, de se livrer, de se raconter et d'être écoutée :

Shérazade attend l'orage. Elle voudrait un ouragan. Du bruit, les arbres qui craquent, les branches qui se tordent, la poussière de la terre qui aveugle, la pluie qui frappe. Gilles stopperait son camion à cause de la tourmente. Au bord des champs, à l'abri, elle lirait les pages sur Nantes, ce qu'elle a écrit... (*Carnets* 57).

Cette "dislocation psychologique" de l'être, pour reprendre les termes de Mildred Mortimer, semble être le résultat d'une marginalisation culturelle volontaire. "Personne m'a chassée. Je suis partie", explique Shérazade (*Carnets* 72). C'est sur des débris, ruines de son existence nomade passée et présente, que Shérazade posera les fondations de sa nouvelle identité et pourra alors s'épanouir, trouver un équilibre et cesser de fuir, de se fuir.

C'est justement l'image de la fugueuse que Shérazade nous offre dès le début du roman de Sebbar. A Marseille, où elle a pris le bateau pour Alger, mais en est descendue avant qu'il ne largue les marres, elle se retrouve seule, après "des mois vagabonds, d'abord le long de la Loire, vers l'Atlantique, puis [...] entre la Dordogne et la Garonne jusqu'à la couleur ocre rouge de Toulouse et vers la Méditerranée" (*Carnets* 26).

"Exile is the unhealable rift force between a human being and a native place, between the self and its true home", écrit Edward Saïd (195). Le cas de Shérazade semble plus complexe, car elle fuit non seulement ses origines et le "moule" dans lequel elle a grandi, mais également certains aspects d'une "terre d'accueil", à laquelle elle ne parvient pas à s'assimiler. Avidée de découvertes, elle cherche à échapper à l'image d'immigrés/ouvriers des banlieues que lui projettent ses parents et à la réalité de leur quotidien². Chez elle, l'exil est perçu comme un besoin : "[j]e leur disais que je les aimais, mais je devais partir. C'est ce que je dis chaque fois que j'écris à ma mère et à ma sœur" (*Carnets* 136).³

Cependant, l'exil de Shérazade est un exil productif en ce qu'il lui permet de s'épanouir et de poser un regard critique et extérieur sur sa culture d'origine et sur la culture française. Dérobant au regard de l'Autre ses yeux, synonymes de beauté chez les Musulmans, Shérazade se dissimule derrière un voile symbolique.⁴ S'installe alors une nouvelle dynamique de la conquête de l'espace. Derrière ses verres fumés, Shérazade peut promener son regard alentour, observer sans être vue. Elle devient alors ravisseuse d'un espace que sa culture d'origine lui aurait sans doute refusé. Comme l'explique Mildred Mortimer :

By studying Orientalist paintings in a French museum, Shérazade becomes an observer of the world she had once known. Appropriating the observer's gaze (originally the exclusive domain of the European painter), she distances herself from the Odalisques and draws closer to the artist, who is empowered and free. (198)

Mortimer poursuit :

Having appropriated the observer's gaze which situates her beyond the Orientalist canvas, Shérazade defines herself apart from the Odalisques. While acknowledging links with the sequestered women of her ancestral past, she follows a trajectory that leads away from Maghrebian patriarchy and European exoticism. (199)

Dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar explique que le voile "permet à celle qui le revêt et qui circule au-dehors sous son couvert, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin" (174). Djebar conçoit le regard libéré comme le "signe d'une conquête vers la lumière des autres, hors du confinement" (174). C'est ce processus même que Shérazade expérimente, et tout comme Delacroix, dont elle ne cesse d'admirer les scènes de harems, elle pourrait proclamer que "[l]es hommes et les choses m'apparaissent sous un jour nouveau depuis mon voyage" (Cité dans Djebar 168). Comme l'observe Mortimer : "[f]light from home intruduces the intellectually curious Shérazade to an unexpanded universe" (197).

Ainsi, la (re)conquête d'une identité passe-t-elle par une ouverture sur le monde extérieur. Il s'agit d'une ouverture par le biais de l'observation de l'Autre. Mais elle passe également par un processus de "rassemblement" et d'inventaire des données d'un vécu, ceci, malgré un désir de fuite, de détachement face à certaines réalités sociales ou historiques qui poussent la jeune Shérazade à entreprendre son périple sur les routes de France. Evoquant cette dynamique et ses dualités, Homi Bhabha écrit dans ce sens : "To my place myself at the heart, in the center of fictive fiction, is to place myself in a unitary place, to reassemble divisions, murderous schisms, explosions of memory and of History, always with the temptation to flee, to run away in solitary adventure". (291)

NOTES

¹ A la fin de son périple, son arrivée à la Porte d'Italie devient symbolique de son ouverture sur autre chose, sur un ailleurs nouveau.

² "... son père [...] travaillait en usine, ici en France et pas dans son pays [...] il vivait dans ces blocs, chez les pauvres..." (C.S. 224).

³ Shérazade tente, en fait déchapper à la "réalité beur". Sur ce point, l'analyse de Mildred Mortimer nous semble réfutable, car comme elle l'explique : "[b]y retracing the path of the Beur March rather than returning to Algeria, Shérazade reaffirms her connection to a present Beur reality rather than to a past Algerian heritage, but her voyage paradoxically places her in contact with the Other, with the people of the French heartland", écrit-elle (199-200). A notre sens, la "réalité Beur" est justement ce à quoi Shérazade tente d'échapper en quittant sa banlieue et ses parents. De plus, si comme elle le mentionne elle suit le même itinéraire que celui de la Marche des Beurs, jamais elle ne s'assimile à ces derniers. On observe la même distanciation chez Sebbar elle-même qui, lors d'une interview déclare : "I feel deprived of the complicity, the solidarity, all the force that is transmitted in belonging to a group, a network, a movement" (Cité dans Woodhull 17 - 18).

⁴ Nous songeons ici à la scène où, rencontrant le réalisateur Jean-Luc Godard, Shérazade refuse d'accéder à sa requête et de retirer ses lunettes de soleil. Godard, tentant alors de les lui arracher, se fait traiter de violeur par Shérazade (C.S. 132). Il est clair que derrière cette scène se dissimule toute la symbolique du voile.

OEUVRES CITÉES

- Alter, Robert, *The Art of Biblical Narrative*, New York : Basic Books, 1981.
- Bhabha, Homi, "DissemiNation : Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", dans *Nation and Narration*, London : Routledge, 1990.
- Brahimi, Denise, "Orientalisme et conscience de soi", dans *Littérature maghrébine d'expression française : de l'écrit à l'image*. Guy Dugas Meknès : Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, 1987, 29-36.
- Croutier, Alev Lytle, *Harem : The World Behind the Veil*, New York : Abbeville Press, 1989.
- Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : éditions des femmes, 1985.

- Mortimer, Mildred, "On the Road : Lella Sebbar's Herotins", dans *Research in African Literature*, 23. 2 Bloomington : University of Indiana Press, (1992): 195-201.
- Saïd, Edward, *Orientalis.*, New York : Vintage Books, 1978.
- Sebbar, Lella, *Les carnets de Shérarade*. Paris : Stock, 1985.
- Woodhull, Winifred, "Exile", *Yale French Studies*, 82.1, 1993.