

« La position de l'observatrice. Etude de la photographie chez Leïla Sebbar », dans *Leïla Sebbar*, ss. la D.ion de Michel Laronde, L'Harmattan, 2003, coll. « Autour des écrivains maghrébins », pp.123-138.

La position de l'observatrice Etude de la photographie chez Leïla Sebbar

On est frappé à la lecture des oeuvres de Leïla Sebbar par une volonté qui apparaît comme délibérée de dire et de décrire sans que l'implication de la voix de la narration ne soit compromise dans une implication plus intime. Vision du dehors, attention extrême aux détails descriptifs et référentiels, usage de la troisième personne plutôt que de la première, modalités d'énonciation qui établissent une distance avec une complicité même quand le "je" est utilisé, toutes ces particularités font de l'écriture de Leïla Sebbar, une écriture de l'observation, d'un regard en sentinelle qui scrute l'univers de l'autre qu'elle élit.

Il n'est donc pas étonnant qu'au fil des oeuvres, s'affirme, de façon de plus en plus envahissante, la fascination pour la photographie. Comme le rappelait Roland Barthes :

« L'émission et la réception du message relèvent toutes deux d'une sociologie : il s'agit d'étudier des groupes humains, de définir des mobiles, des attitudes, et d'essayer de lier le comportement de ces groupes à la société totale dont ils font partie. »¹

Nous allons donc suivre le parcours de la photographie insérée ou non dans ses textes et tenter ensuite de mieux cerner des caractéristiques de son écriture.

1984 : trois photos pour un scénario

En 1984, la romancière publie son 4^{ème} roman, *Le chinois vert d'Afrique*, la même année que le 3^{ème}, *Parle mon fils parle à ta mère*.²

On entre dans ce récit et on en accompagne la dynamique au rythme de la course d'un enfant dont on va découvrir peu à peu les rêves et les désirs. Comme le proposait Aïcha Kassoul, on peut considérer *Le chinois vert d'Afrique* :

« comme un roman de la mémoire. Il serait également un roman d'une quête de l'identité, et il conviendrait alors d'évoquer toutes ces figures marginales d'hommes et de femmes vivant à Paris *comme dans les mechtas* : par exemple Mélissa, la messagère qui ne sort de chez elle que pour porter secours à son frère comme en temps de guerre, Myra, la croisée née d'un père marocain et d'une mère française. Croisé également, Mohamed le Chinois d'Afrique, métissé d'Algérien et de Vietnamien. Devant le coureur au souffle impeccable, le paysage européen s'ouvre à l'Afrique et à l'Asie.

Décidément, cette image du coureur par lequel le texte respire, ne cesse de nous relancer : elle constitue à notre sens la ligne de force du roman. »³

Une autre ligne de force du roman qui structure autant que la course ses significations, est celle de l'insertion des photographies.

Cette importance de la photo nous la découvrons en même temps que les policiers venus perquisitionner dans la cabane de celui qu'ils appellent "l'Indien des jardins ouvriers". Toutefois, selon un procédé récurrent chez L.Sebbar, l'information complète est suspendue pour n'être donnée que beaucoup plus tard. La narration revient aux photos mais cette fois dans l'intimité si l'on peut

dire de Mohamed que nous apprenons à connaître. Il conserve sur lui, très précieusement certaines photos. Revenant dans son repaire, il cherche avec anxiété une photo et, soulagé, il constate qu'on ne l'a pas volée. Commence alors, par touches successives, la description de la photo, la première photo fétiche :

« Il voit d'abord le reflet de l'eau de la petite rivière, presque un ruisseau que les hommes s'appêtent à traverser à pied. A gauche, au premier plan, de dos, la haute silhouette du soldat français, la rondeur du casque en fer. Il tient un fusil-mitrailleur qu'on ne voit pas. Les branches de cerisiers n'ont pas bougé. » (p.30)

La narration prend alors d'autres chemins de traverse pour revenir à la photographie quelques 25 pages plus loin :

« Mohamed rallume la bougie près de la tête du tigre et à droite de la photographie de guerre qu'il a affichée (...) Dans l'eau de l'oued, peut-être à cause de cette lumière de la bougie sur la photographie, on aperçoit les silhouettes troubles des hommes en marche. D'abord leurs pieds puis une partie de l'habit avant la taille, parce que la rivière n'est pas large. Au fond, des arbres, presque dessinés et peints comme sur un tableau ; derrière les arbres, on ne sait pas, du ciel, un ciel orageux ou une plaine inculte. Les arbres forment une haie géante ou une forêt profonde qui masquerait le ciel. Les hommes en cortège s'élanceraient dans la forêt à la première alerte et disparaîtraient comme les soldats vietnamiens dans la jungle, ou bien ils sauraient que de l'autre côté de la haie, un soldat français est posté comme celui qui leur fait face depuis le promontoire, pour lâcher une rafale sur l'homme qui le premier tenterait de s'écarter du chemin tracé derrière le corps. » (p.56)

Cette seconde citation montre un glissement très perceptible de l'observé strict au fantasmé qui fait tout l'attachement du jeune garçon à cette photo de guerre. On apprend d'ailleurs, dans la suite du récit, qu'il se ravitaille en cassettes de Wagner et en "photographies guerrières et marines" chez Jean-Luc, que les libraires lui ont offert un grand cahier de dessin pour coller ses photos et qu'il a volé à Myra -dont nous parlerons plus loin- des photos du Vietnam (p.124).

La troisième citation de la photo de guerre oblige à changer de regard observateur puisque cette fois nous la regardons par les yeux de l'inspecteur, passablement intéressé par cet "Indien" à cause de tout ce que l'on a trouvé dans son cabanon. Dans le fatras, il tombe "par hasard" sur la photo de guerre, ce qui enclenche une page entière de souvenirs sur la guerre d'Algérie et le texte note :

« Laruel regarde la photo étalée au milieu de son bureau. Elle recouvre toutes les autres. Impossible de savoir où ça se trouve (...) sauf les hommes...on sait tout de suite qu'ils sont arabes. Laruel garde la photo qu'il plie en deux, rend les autres à Bonin. » (p.95)

Il faudra attendre une quarantaine de pages et bien des digressions -constante d'écriture de L.Sebbar- pour revenir à l'inspecteur Laruel observant "la grande photo". La description se fait à nouveau sous un autre éclairage :

« Des hommes suivent en désordre la caisse en bois, des planches clouées sur une sorte de brancard à pieds. Quatre hommes portent la longue caisse, deux devant, deux derrière, les bras de bois posés sur les burnous roulés en travers de l'épaule qui supporte le poids du corps. Un homme, devant, s'est engagé sur les pierres du gué. Il est à moitié caché par le soldat français en gros plan, à gauche de la photographie. Ces hommes sont des Arabes, des musulmans. Le soldat est un Français. On ne la voit pas, mais on sait qu'il pointe son arme sur les hommes qui vont traverser la rivière.

Laruel range la photo dans une chemise verte. » (p.142)

Suit alors toute une énumération avec quelques détails descriptifs des autres photos, toutes des photos de guerre :

« Décidément, pense Laruel, Bonnin a raison. Cet enfant n'est pas normal. Il n'oublie jamais la guerre. Et moi, j'ai fait la guerre et je n'y pense presque jamais. C'est lui qui m'oblige là, avec ses collections absurdes. » (p.143)

Par un jeu de pulvérisation de la photo fixe, procédé que reprendra plusieurs fois Leïla Sebbar dans son écriture, les acteurs s'animent et la photo livre ses secrets. Un jour, dans un café maghrébin où les immigrés se retrouvent, Momo entend un homme raconter l'histoire vraie de sa photo :

« - On avait appris dans le village, par des hommes qui nous renseignaient sur les mouvements de troupe de l'armée française, sur les opérations projetées, que la vallée allait être cernée. Les Français par leurs agents -certains Arabes travaillaient pour eux et dans les camps on faisait parler les prisonniers avant de les abattre- savaient où nous nous trouvions. Il fallait absolument changer de planque. Déjà les colonnes militaires ennemies étaient signalées. Nous étions trop peu nombreux, mal armés pour un engagement. L'un d'entre nous a eu une idée géniale pour échapper à l'étau des Français. Un homme venait de mourir au village. On a eu juste le temps de décider, avec l'accord de la famille, que notre unité accompagnerait le corps jusqu'au cimetière. » (p.160)

Avide, Mohamed pose des questions à l'homme qui ajoute force de détails en l'informant du rôle essentiel de "guetteurs" que remplissaient des enfants, comme lui. Les acteurs "arabes" de la photo prennent corps : l'homme raconte comment ils ont mis, dans des tapis roulés au fond des coffres, tout ce qui pouvait les faire reconnaître comme combattants, comment ils se sont déguisé avec les habits des villageois (p.161). Sous les questions et l'intérêt de l'enfant, l'homme finit son récit : la photo n'a plus de secret, la mémoire a été réveillée, travaillée et transmise. Mohamed pleure à ne plus pouvoir s'arrêter jusqu'à ce que l'homme lui donne du pain aux grains d'anis. Pleure-t-il sur la photo à laquelle on a ôté son mystère, sur tout le malheur qu'elle contenait et qu'il connaît maintenant, sur le passage de la guerre en images à la guerre en chair et en mort ? Le texte reste muet: Leïla Sebbar refuse de pénétrer dans l'intériorité du personnage. Alors, tout est dit... ou presque. La narration ne revient qu'une seule fois sur la photo avec Laruel dont on connaît bien les pensées intimes :

« Celle de l'enterrement arabe, il la connaît. Il l'ouvre la regarde à nouveau, fasciné. Tous ces hommes derrière le misérable cercueil en planches. Le cercueil est ouvert. On voit la tête, le ventre, le bout des pieds du mort sous le drap blanc qui l'enveloppe. Chez eux, ils enterrent le mort dans un linceul simple ou double, sans cercueil. Il a déjà surveillé le cortège d'un enterrement dans le bled, comme ce soldat français, de dos dans son vaste manteau à martingale et boutons dorés, des boutons de cuivre ronds et solides. Les Arabes qui suivent le mort porté par quatre villageois vigoureux habillés n'importe comment, jeunes... Il se serait méfié d'eux. Il flaire le piège...Il plie la photo, la replace dans le carton... » (p.190)

La photo de guerre a joué le rôle de catalyseur de l'écriture, elle peut disparaître. Ainsi lorsque Mohamed la voit dans un album vendu en librairie, il la fait arracher par la libraire, au nom d'un droit d'exclusivité pour les Algériens.(pp.207-208). On a en germe ici ce qui relancera une nouvelle postérieure. Nous y reviendrons.

Autour de la photo de la guerre d'Algérie, la boucle est bouclée: partis des fantasmes d'un jeune garçon obsédé par la guerre, on a visité les souvenirs d'un militaire français puis on a entendu la version "réelle" de la photo. On est revenu alors à la fascination du vieux colonial.

Cette photo a servi un double projet. Leïla Sebbar, à la différence de Laruel, peut "monter" son "scénario" à partir de deux ou trois photos (cf.p.91) et faire de cette photo de guerre une des lignes structurant la course de l'enfant. Par ailleurs, elle donne une leçon d'histoire et de mémoire qu'elle met, cette fois, dans la bouche de l'Algérien étonné de l'intérêt que son récit éveille chez Momo :

« Il a souvent remarqué que les jeunes, les enfants des immigrés algériens ne s'intéressent pas à l'histoire de leur pays, même pas à leur guerre de libération. Pour eux, c'est de l'histoire ancienne, le passé de leurs parents, presque des ancêtres... Ils n'écoutent pas quand les hommes, leurs oncles, leurs cousins parlent de ces années de lutte armée. Ils ne posent pas de questions. A la fin plus personne ne raconte rien. C'est le silence. » (p.160)

Ainsi la photo de guerre sert à la fois un projet narratif -comme support de l'intérêt pour la fiction- et un projet didactique -il faut retourner vers le passé, il faut réveiller et nourrir la mémoire.

Les deux autres photos qui construisent le récit du *Chinois vert d'Afrique* sont à la fois plus présentes dans le discours du roman, plus essentielles dans l'affectivité du personnage mais moins "collectives". Ce sont celles que Mohamed garde dans "le portefeuille africain" qu'il a toujours sur lui, "dans la poche intérieure du blouson". Momo vit dans la hantise, on l'a vu précédemment, qu'on dévaste son cabanon et en tête de ce qu'il craint" les photos lacérées, déchirées, arrachées et jetées en boules (...) Heureusement, la photo de Minh est cachée dans un portefeuille à l'abri du massacre, sauf si c'est lui qu'on tabasse..." (p.57)

Evidemment le lecteur ne peut être qu'intrigué par ce prénom qu'il met en écho avec le substantif du titre. Photo d'identité : "la photo de Minh est petite, brillante, les bords dentés" (p.57)⁴, Momo a voulu la voler à sa grand-mère avant de partir en France. Informations très lacunaires qui ne seront complétées qu'après la longue parenthèse sur l'histoire de Minh-Mina, la femme vietnamienne ramenée de la guerre par son grand-père Mohamed.

Jouant avec les photos comme poupées gigognes, la narration fait surgir une seconde photo de la première, une photo où Minh, jeune, est au bras de Mohamed dans les rues de Saïgon, une photo qui la fait pleurer quand elle la regarde depuis la mort de son mari. Dans la logique de l'écriture "sociologique", le pourquoi qui vient à l'esprit est immédiatement explicité : on nous raconte les circonstances de la prise de la photo (pp.64-65) et la vie que Minh a acceptée en Algérie en dressant un portrait de l'étrangère qui parvient à accepter parfaitement l'intégration dans une communauté qui n'est pas la sienne. La photo du couple souriant fait donc naître une image d'Epinal. Puis l'on revient à la photo que convoite Mohamed : il n'a pas eu besoin de la voler puisque Minh la lui a offerte pour ses dix ans : "dans le cabanon, Mohamed regarde Minh, sa grand-mère d'Asie, Mina, Mâ, d'un pays lointain." (p.72)

A plusieurs reprises, la voix de la narration nous informe que Mohamed, dans sa course folle, vérifie s'il a bien tous ses trésors dans son portefeuille, "les photos du Viet-nam, la photo de Minh, la photo d'identité de Myra." (p.129)

Ou plus loin :

"Elles sont là.

Ils ne les auront pas, Minh et Myra." (p.143)

Car la troisième photo qui permet de construire le scénario est celle de Myra, petite voisine des jardins ouvriers dont Mohamed est amoureux et qu'il observe de loin. Et puisque sa passion est la photo et son obsession est de conserver les images de celles qu'il aime ou des scènes qui le

fascinent, il va multiplier à l'infini les photos de Myra. Cet étalage de son désir qu'il éparpille un peu partout, au point d'alerter le grand-père et les voisins, dont il offre un exemplaire à sa soeur Mélissa, est la folie du récit, l'affleurement en texte du désir amoureux sur lequel les textes de L.Sebbar sont toujours très discrets. Ici la photo permet de dire sans vivre, d'observer sans toucher. C'est Laruel qui développe le paradigme "photo-Myra" en constatant -comme le grand-père d'ailleurs- que ce sont des photos de professionnel (p.191). Toutes ces photos sont, pour Momo, différentes les unes des autres et il fait le projet de les offrir à Myra mais le texte s'achève sans qu'ils se rencontrent. Seules les traces laissées par Momo, lettres, photos... seront cachées dans la coque du bateau en modèle réduit. (p.239)

1990 - Ecrire la légende...

Nous venons d'étudier un récit qui se structure à partir d'un scénario construit sur trois photos. Quelques années plus tard, c'est à la démarche inverse que s'adonne l'écrivaine : écrire la légende de photos prises par un autre.

Fascinée par le premier album de Marc Garanger, *Femmes Algériennes 1960*, publié en 1982⁵, Leïla Sebbar accompagne d'un texte sa publication suivante, *Algérie-Hauts Plateaux*. Le photographe s'explique : "les photographies de cet ouvrage sont tout autre. Ce sont les photographies du quotidien, faites à la rencontre des gens, les mains nues." La présentation se termine par un aveu retenu, suspendu, elliptique : "j'ai vécu cette guerre d'Algérie dans un état de souffrance terrible, coupé de ceux que j'aimais, de ma vie déjà commencée.

En photographiant, au jour le jour, je me suis révolté contre cette guerre."

Les mains nues, dit le photographe : quelle fonction remplit alors l'appareil photographique qui capte l'autre à partir d'une position de pouvoir qu'il le veuille ou non ? Que penser de cette fascination pour l'Autre, étrange, différent, exotique ?...

Néanmoins, avec ce second album on respire plus sereinement qu'avec le premier⁶ : on peut regarder sans ressentir un choc ou subir une agression. Le texte de la présentation et la première photo sont repris de l'album précédent... "Mère sauvage" écrit L.Sebbar, marquant le lien étroit entre les deux parcours photographiques.

Ici, plus de femmes seules, dépouillées par la contrainte de leur voile mais des groupes, un enfant au moins, des gestes, des regards, des attitudes non figées, simplement immobilisées au moment de la prise. La guerre n'existe pas. La photo fixe le quotidien sans y faire référence. Autour des personnages, objets et décors se constituent en "syntaxe" car ils sont des éléments connus et stables d'une image déjà imprimée, du type "moeurs et coutumes algériennes" : un étranger familier qui n'effarouche car l'Autre n'est pas dépouillé de son humanité. Le soldat devient ethnologue. Deux techniques sont plus utilisées que d'autres : la photogénie où l'image est "elle-même embellie" (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression, de tirage", par des jeux de lumière, de couleurs, par "le flou du mouvement"⁷ et l'esthétisme lorsque la photographie se fait peinture. On a sous les yeux le fondu de l'enchaînement et du quotidien vécu. Les photos se constituent en séquences pour signifier la pérennité, la permanence, l'ancestralité, au moment même de la négation du peuple algérien.

Ces séquences seraient au nombre de cinq. La première regroupe les sept premières photos avec femmes et enfants dans leurs occupations quotidiennes (allaitement, préparation du couscous, cuisson de la galette, modelage, lessive, laine filée). La seconde homogénéise les huit suivantes autour du dedans et du dehors avec des enfants et des adultes en osmose. La troisième lie les sept

suyvantes avec pères et filles autour de symboles forts comme le sang du mouton, le cheval et le burnous. La quatrième revient, avec neuf photos, au dedans/dehors mais cette fois dans des manifestations collectives (mosquée et fête) ; c'est la séquence la plus châtoyante, la plus colorée.⁸ La cinquième et dernière séquence serait celle de l'éloignement avec les photos-souvenirs des familles, la mechta vue de l'hélicoptère et une scène finale, très "biblique": le labour, promesse d'avenir?

Le texte d'accompagnement de L.Sebbar restitue le contexte gommé. A des photos sans guerre, elle associe un texte où la guerre est assez présente non comme une réalité vécue mais comme rappel de mémoire. Ainsi, elle intervient surtout dans des comparaisons ou dans l'usage de sens figurés, "l'intrus qui le mitraille" par exemple. Il y a une recherche d'atténuation des termes fortement connotés. Un seul texte, en page 64, dénonce un peu plus violemment les guerres coloniales. Mais alors le conflit palestino-israélien est plus présent que la guerre de libération/guerre d'Algérie : la vingtième photo introduit la scène du cheval de *Noces en Galilée* et la suivante, Jérusalem.⁹

Mais ce qui revient surtout dans le texte de Leïla Sebbar, ce sont des constantes de ses thématiques ou de ses descriptions antérieures dans tous les romans et récits qu'elle a alors déjà publiés : la dérive vers le monde de l'immigration ; la gestuelle féminine, le corps des femmes, le sang ; les tatouages et les marques identitaires ; l'emprisonnement de la chevelure ; le cercle des femmes ; le secret de la langue, allusion qui tente d'introduire un murmure des femmes dans ces textes photographiques si silencieux.

Le texte, dépendant de la photo, ne parvient pas à lui imposer sa marque. Il reste en lisière en disant autre chose, en parallèle :

« L'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement est parasite de l'image (...) c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image (...) une sorte de vibration seconde, presque inconséquente. »

On peut tout à fait reprendre la conclusion de Barthes : "le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination."¹⁰ La photo sort souveraine, la "légende" conservant un statut de discours frontalier, en lisière, suggestif mais presque indépendant.

1991-1997 : Traces photographiques

Reprenant l'initiative, en quelque sorte, l'année suivante Leïla Sebbar publie le troisième volet de sa trilogie Shérazade, *Le fou de Shérazade*, qui donne une place stratégique à une courte séquence organisée autour de la photographie.

Shérazade prise en otage au Liban est libérée alors qu'elle ne s'y attendait plus. Elle est lâchée, yeux bandés, dans Beyrouth en guerre :

« Le silence de la rue lui fait croire qu'elle marche dans un terrain vague, en pleine campagne. Elle avance en zone interdite. Un franc-tireur pourrait la prendre pour cible (...) Elle n'enlève pas le bandeau. Qu'est-ce qu'elle attend ?

(...) Elle pose son sac, enlève son bandeau, cache ses yeux des deux mains. Elle sursaute. Des coups de feu. Elle ne pense pas à se coucher, elle court vers un immeuble en ruine (...) L'homme porte, suspendus à son cou, un appareil photographique et plusieurs objectifs. » (pp.127-128)

De façon tout à fait rocambolesque, Shérazade retrouve ainsi son ami du squatt, Michel devenu reporter de guerre et qui lui explique la chance qu'il a eue de tomber sur la scène de sa libération. Lorsqu'ils essaieront de faire semblant, ils ne parviendront pas à prendre des photos qui plaisent "à l'élite et aux masses" (p.130).

L'association subtile, car suggérée par le télescopage mais jamais exprimée par les mots, entre tireur et photographe, entre appareil photographique et arme revient comme un souvenir du premier album vu de Marc Garanger.

L'idée de viol lui est sous-jacente. On comprend alors que Leïla Sebbar écrive enfin la nouvelle de sa fascination. Elle paraît sous le titre, "la photo d'identité" dans le recueil de nouvelles, *La jeune fille au balcon*.¹¹ Cete fois c'est le premier album publié en 1982 *Femmes algériennes 1960* de Marc Garanger qui inspire l'écrivaine. Marc Garanger, soldat du contingent, a reçu l'ordre de faire les photographies d'identité de toute une mechta. Les femmes contraintes sont venues poser devant son objectif avec mépris, honte, provocation, distance et lassitude. Vingt ans plus tard, il choisit 50 photos et les publie. La nouvelliste imagine qu'un Algérien, immigré, voit la photo de sa mère dans la vitrine d'un libraire de banlieue et exprime son désir de tuer le photographe pour rendre à sa mère son esprit égaré par la violence de la guerre. Ici, on voit comment se télescopent viol, photo, guerre et l'arrière-fond, un peu stéréotypé, de l'interdiction de la représentation humaine en islam.

En 1997 dans un nouveau recueil, *Le baiser*,¹² les allusions aux photos reviennent dans "Le monologue du soldat" ou dans "La chambre". Mais plus qu'une allusion, la nouvelle qui porte le titre de l'ensemble, "Le baiser", revient sur cette idée de viol/vol autour d'une jeune fille portant voile islamique, le hidjab, photographiée à son insu. Cette photo fera la une de nombreux magazines.¹³

Dans le récit enfin de 1999, *La Seine était rouge*,¹⁴ il est fait allusion à des photos de la "guerre" actuelle en Algérie.

La photo montre, la photo dérange. Elle est une mémoire offerte où chacun peut investir ses signes et orienter le récit de l'origine et de la permanence rompue par la violence des hommes. L'écriture fait le pari d'aller au-delà du regard anthropométrique¹⁵ pour amplifier les signes iconiques par l'apport de la langue et de sa mémoire. Si l'écrivaine a une prédilection toute particulière pour les photos de guerre, elle aime aussi explorer les photos de femmes, deux énigmes familières autour desquelles elle tourne, à la recherche de cet équilibre sur lequel elle s'est souvent exprimée : "je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords."¹⁶

Nul doute que dans ce jeu très sérieux d'extériorité/intériorité, Leïla Sebbar trouve, dans la photographie, une trace matérielle et énigmatique de sa quête de funambule.

¹ - R.Barthes, "Le message photographique" (1961), repris dans *L'obvie et l'obtus*, Le seuil, 1982, pp.9 et sq.

² - Pour une étude des différentes oeuvres de l'écrivaine de 1981 à 1987, cf. dans le *Diwan d'inquiétude et d'espoir*, Alger, ENAG, 1991, (sous la direction de C.Achour), le chapitre qui lui est consacré sous le titre, "Leïla Sebbar, L'île, espace d'exclusion ou de croisement ?", pp.175 à 214. Et l'étude beaucoup plus complète de Michel Laronde, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993, pp.165-197.

³ - Op. cit. pp.207-208.

⁴ - Comment ne pas se souvenir du titre du second roman de L.Sebbar, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, fiche signalétique de police ?

⁵ - Paris, Contrejour, 1982.

⁶ - Qui sera présenté plus loin avec la nouvelle qui a inspiré Leïla Sebbar.

⁷ - Citations reprises à l'article de R.Barthes déjà cité, pp.16 et 17.

⁸ - Dans *Les Années Algériennes*, série d'Antenne 2 diffusée en 1991. L'un des appelés dit: "longtemps j'ai rêvé l'Algérie en couleurs"...

⁹ - Titre du très beau film de Michel Khelifi, sur les écrans alors.

¹⁰ - R.Barthes, art. cit., p.19 pour les deux citations.

¹¹ - Recueil publié au Seuil en 1996. La nouvelle se trouve aux pages 59 à 82.

¹² - Hachette jeunesse, coll. "courts toujours".

¹³ - Cf. aux p. 28, 30-31, 34.

¹⁴ - Ed. Thierry Magnier. Cf. p.55.

¹⁵ - Expression de Michel Laronde dans *Autour du roman beur, Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993, p.108.

¹⁶ - Cité par M.Laronde, op. cit., p.166.