

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**Devoir d'écrire et identité chez**

**Jorge Semprun, Boubacar Boris Diop et Leïla Sebbar**

Verfasser

Marko Prica

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienzahl lt. Studienblatt :

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt :

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuerin :

ao. Univ.-Prof. Dr. Zohra Bouchentouf-Siagh

Posvećeno mojim roditeljima

Dédié à mes parents

« Mais Cologna parlait :

- Je n'ai pas besoin de beaucoup d'explications ; je comprends dans quelle situation se trouvent messieurs les consuls, de même que chaque Occidental éclairé que le sort a jeté dans ces régions. Pour un tel homme, vivre en Turquie signifie marcher sur le fil du rasoir et être grillé à petit feu. Je le sais bien, car nous, nous naissons sur ce fil du rasoir, nous y vivons et y mourons, et nous grandissons en nous consumant à ce feu.

Tout en réfléchissant à la vieillesse et à la décrépitude, le jeune homme se mit à écouter plus attentivement les propos du médecin.

- Personne ne sait ce que veut dire naître et vivre à la lisière de deux mondes, connaître et comprendre l'un et l'autre, sans pouvoir rien faire pour qu'ils se comprennent et se rapprochent l'un de l'autre, aimer et haïr chacun d'eux, hésiter et s'adapter toute sa vie, avoir deux patries sans en avoir aucune, être partout chez soi et rester éternellement un étranger ; en un mot: vivre écartelé, en tant que victime et bourreau à la fois. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Andrić, Ivo : *La chronique de Travnik*. Paris : Belfond, 1997, p 315

# Table de matières

---

|                                                                                          |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Introduction</b>                                                                      | <b>6</b>  |
| <b>1. La notion d'identité. Fondements théoriques</b>                                    | <b>8</b>  |
| 1.1. Définition de l'identité                                                            | 9         |
| 1.2. Choix du corpus : Semprun, Diop et Sebbar                                           | 11        |
| 1.3. Point commun entre les trois auteurs                                                | 14        |
| 1.4. Les trois œuvres et leurs personnages                                               | 15        |
| 1.4.1. <i>L'Écriture ou la vie</i>                                                       | 15        |
| 1.4.2. <i>Le silence des rives</i>                                                       | 17        |
| 1.4.3. <i>Murambi, le livre des ossements</i>                                            | 18        |
| <b>2. Pourquoi la langue française?</b>                                                  | <b>21</b> |
| 2.1. Le son arabe de la langue française                                                 | 21        |
| 2.2. Choix de langues chez Boris Diop                                                    | 23        |
| 2.3. Différents sens donnés aux mots dans <i>L'Écriture ou la vie</i>                    | 24        |
| 2.4. La diglossie linguistique                                                           | 26        |
| 2.5. Refuse-t-on sa langue maternelle en choisissant de s'exprimer en langue française ? | 30        |
| <b>3. Bilinguisme chez les auteurs cités</b>                                             | <b>36</b> |
| 3.1. Langue maternelle, l'espagnol ou le français, chez Semprun                          | 38        |
| 3.2. Le bilinguisme de Leïla Sebbar                                                      | 42        |
| 3.3. Boris Diop à la croisée des deux langues, le wolof et le français                   | 45        |
| <b>4. L'envie d'écrire et recherche identitaire</b>                                      | <b>47</b> |
| 4.1. La vie plutôt que l'identité                                                        | 50        |
| 4.2. Une histoire qui change la façon dont on voit le monde                              | 52        |
| 4.3. Peut-on parler d'identité duelle ?                                                  | 54        |
| 4.4. Identité, avantage ou désavantage ? Ses conséquences                                | 56        |
| 4.4.1. Plusieurs significations du mot « retour »                                        | 60        |
| 4.4.2. L'exil comme le point de départ                                                   | 65        |
| 4.4.3. Sentiments d'exil dans le pays natal                                              | 69        |
| 4.5. La mort définit-elle notre identité ?                                               | 71        |
| 4.5.1. La mort psychologique                                                             | 73        |
| 4.5.2. La mort comme réalité                                                             | 74        |
| <b>5. Le pouvoir de l'écriture contre l'oubli</b>                                        | <b>77</b> |
| 5.1. Courte définition de la mémoire et du souvenir                                      | 79        |

|                                                                             |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 5.2. Le rêve et l'oubli contre la vie dans <i>L'Écriture ou la vie</i>      | 80         |
| 5.3. La mémoire comme devoir dans le roman de Diop                          | 84         |
| <b>6. <i>L'écriture peut-elle rendre palpable une histoire tragique</i></b> | <b>87</b>  |
| 6.1. La quête vers la réalité chez Semprun                                  | 90         |
| <br>                                                                        |            |
| <b><i>Conclusion</i></b>                                                    | <b>95</b>  |
| <b><i>Zusammenfassung</i></b>                                               | <b>99</b>  |
| <b><i>Bibliographie</i></b>                                                 | <b>102</b> |

## Introduction

---

Le XXème siècle était celui des grands tournants dans notre histoire moderne. Ces conséquences, surtout après la Seconde guerre mondiale, la décolonisation des pays en Afrique et en Asie, la chute d'un des plus grands systèmes totalitaires dans l'Europe de l'est vers la fin du siècle, pour ne prendre que quelques exemples, ont laissé des traces très profondes au niveau politique, socio-culturel et démographique. Être né avant ou après les événements qui ont marqué le cours de l'histoire est d'une grande importance. La façon dont on vit et dont on regarde et accepte le monde a changé rapidement. Car les perspectives et la façon dont on voit le monde sont étroitement influencées par ces changements. L'individualisme prend de plus en plus d'ampleur et d'importance. Étroitement lié à l'indépendance des pays qui ont longtemps étaient sous la domination politique et culturelle, nous assistons à une vraie floraison dans la recherche de ce qui est l'identité, sociale, politique et culturelle. On assiste à l'émergence de nouvelles identités nationales. Que cela soit au niveau individuel ou au niveau d'un groupe ou d'une nation, on essaie de définir et de faire le point à savoir qu'est-ce qui constitue une identité.

Au niveau politique on peut dire que l'identité nationale repose sur un territoire, une langue, une religion, une culture, une histoire, un drapeau pour ne prendre que quelques exemples. Ici on a donné l'exemple classique, des sociétés homogènes. La question se pose lorsqu'on a des sociétés qui, par leur histoire ont une diversité culturelle beaucoup plus hétérogène. Donc des nations où l'on pratique plusieurs idiomes, où la diglossie linguistique pose un problème qu'il n'est pas facile à résoudre, où plusieurs religions et ethnies cohabitent tant bien que mal. Alors, quelle définition donner à ces identités nationales ? Comment définir l'identité des personnes vivant dans ce type de société ?

On parle de dualité culturelle, de mélange, de multinationalité, de sujets qui n'étaient pas aussi présents dans nos esprits comme à l'époque actuelle. Il n'y a même pas un siècle on naissait et mourrait au même endroit, avec une seule identité et un même rang social, pour s'exprimer de façon naïve. On vivait la même vie ou presque que ses ancêtres. L'individualité n'était pas aussi importante comme à l'époque actuelle. On a ce besoin de se définir ou mieux dit, de se redéfinir, car notre entourage a changé, l'identification à une culture, l'appartenance à un groupe sont devenus des thèmes très préoccupants. Chaque nouvelle nation a besoin de définir son identité. La question est de voir si l'on accepte toujours celle qui est réelle, ou bien

si l'on ne cherche pas à se réinventer une autre ? C'est comme si on avait du mal à donner une définition du mot « identité » car apparemment, la définition ne serait pas possible à cause de son changement constant et des changements apportés à une identité. Comment donc l'envisager ?

La globalisation ou le terme « global village », la mondialisation, ne sont que des petits signes qui font apparaître une culture globale en train de changer. Les nouveaux moyens de communication et de transport, facilitent et accélèrent ce nouveau changement identitaire. Beaucoup de gens veulent avoir Facebook, un profil sur des réseaux sociaux via internet, une identité électronique en quelque sorte. Les individus au sein d'une société se définissent et se considèrent différemment. Selon le sociologue Jean-Claude Kaufmann, « *la montée des identités provient justement de la destruction des communautés, provoquée par l'individualisation de la société.* »<sup>2</sup> L'administration avec son corps bureaucratique a apporté de grands changements dans le sens de l'individualisation à cause de la numérotation et de la classification des personnes sur un bout de papier. Que ce soit sous forme d'une carte d'identité, de passeport, de l'extrait de date de naissance ou autre, ce sont des preuves administratives sous forme de papier de l'identité d'une personne, donc de son appartenance à un lieu et un territoire. Nous n'allons pas entrer dans l'histoire des premières cartes identitaires. Il s'agit d'évoquer l'importance d'un tel papier dans le monde d'aujourd'hui, sur le plan national mais également et c'est un grand facteur, sur le plan économique et social. Le fait de dire carte d'identité porte beaucoup de confusion, surtout à cause du terme « identité ». Il serait très injuste de définir une identité par un simple morceau de papier. Le terme « *carte d'identification* »<sup>3</sup>, aurait été plus judicieux. La simplification des choses et la difficulté de caser et d'ordonner des personnes à tous les niveaux, politique, social, sexuel, et autre, pose un vrai problème.

Dans le monde actuel en perpétuel mouvement, tout change très vite et le surplus d'informations donne parfois de mauvaises surprises. Alors il est impossible de classer et de marquer de façon simpliste. Mais pour ne pas s'éloigner du sujet, il faut d'abord définir, ce qu'est l'identité.

---

2 Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Mayenne : Armand Colin, 2004, p 17

3 Ibid, p 23

## **1. La notion d'identité. Fondements théoriques**

---

L'identité comme notion clef est celle qu'on essaiera de comprendre et de définir tout au long de ce travail en s'inspirant des œuvres littéraires choisies. L'expression littéraire est donc le point de départ à partir duquel on puisera la matière de notre investigation.

L'identité est un concept complexe : c'est pourquoi il a fallu le limiter aux quelques aspects dont on donnera les axes principaux. La définition de l'identité qui sera développée au chapitre suivant, servira de fondement pour alimenter ce travail. Mais avant tout, voici les axes qui délimiteront le contenu et le prisme à travers lequel le sujet sera abordé. Pour cela, on s'appuiera sur les théories de sociologues, essayistes et philosophes, qui ont apporté une contribution scientifique et critique à la notion de l'identité.

Selon le sociologue Jean-Claude Kaufmann, il faut faire la distinction entre l'identité personnelle et l'identité collective. Le problème survient déjà à ce point car il est impossible de parler séparément de ces deux termes. Bien qu'il y ait une distinction entre les deux, en même temps ils sont liés et ne peuvent exister indépendamment. Une identité personnelle est formée, et est influencée par l'identité collective. Mais, en poursuivant la pensée du même auteur, « *l'identité est une construction subjective* »<sup>4</sup>, elle est le produit des expériences traversées au cours d'une vie. Cette pensée rejoint celle de l'essayiste et romancier libanais, Amin Malouf, pour qui chaque individu construit son propre univers, bien que appartenant à un groupe. Cette construction est aussi le produit du regard des autres qui influencent la façon dont on se voit. La question sera de voir pourquoi on s'identifie à une nation, un groupe, un mouvement. Qu'est ce qui pousse un individu à s'identifier à un groupe, à une pensée ou doctrine ? Est-ce dû à une envie de se sentir protégé et d'avoir la sensation d'être plus fort ?

L'individu comme tel peut faire partie d'un très large groupe de personnes. Il est par sa culture, ses croyances et sa langue, un élément faisant parti d'un corps beaucoup plus large. Pour reprendre l'idée d'Amin Malouf selon lequel chaque individu appartient à un groupe plus ou moins grand, mais en même temps, par sa singularité, unique au monde. Il serait intéressant de mettre à l'épreuve cette idée pour voir à quel point les trois écrivains, choisis pour cette étude, sont à la croisée de plusieurs cultures. Qu'est-ce que cette appartenance à plusieurs cultures représente pour eux ? Comment est-elle perçue et comprise par les autres ?

---

4 Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, 2004, p 42

Faut-il considérer cela comme un avantage ? Leur diversité culturelle est le noyau et la raison pour laquelle ils font l'objet de cette étude.

Un autre aspect sera développé au cours de ce travail, c'est celui de la violence identitaire. Ce dernier terme est à comprendre comme la non-acceptation d'une autre identité culturelle qui pourrait engendrer de conflits sérieux. Cette idée du rejet de l'autre culture et du conflit est traitée par A. Malouf. Le titre même de son livre *Les Identités meurtrières*, marque ouvertement la signification dévastatrice et dangereuse que porte cette notion. Ce point sera notamment intéressant pour l'analyse du roman de Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*.

Voici donc la délimitation du plan de travail de cette étude. A travers cette approche, la notion d'identité sera analysée. Les questions posées et auxquelles on essaiera d'apporter une réponse, peuvent également ouvrir sur d'autres questions. Elles pourraient éveiller l'envie pour une autre étude sur le thème de l'identité. Par ce fait, le débat reste ouvert et ne fait que commencer.

## 1.1. Définition de l'identité

Une identité peut être analysée sous l'angle national, donc au sein d'un groupe social, ou sous son aspect personnel et individuel. Sous cette division notre travail considérera les deux aspects. Le mot division n'est probablement pas le plus juste car, pour emprunter le terme de Kaufmann « *les identités collectives* » et « *les identités personnelles* »<sup>5</sup> sont très liées les unes aux autres. Un groupe social influence l'identité d'une personne et vice versa, chaque personne contribue à la formation d'une identité collective. Chaque individu forme et forge son identité par rapport aux expériences qu'il acquiert, ou pour citer Amin Maalouf, « *Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne.* »<sup>6</sup> Il est impossible même pour des personnes très proches, par amitié ou par liens familiaux, de traverser toutes les étapes de la vie de la même façon. Et s'il leur arrive de faire une pareille expérience, ils ne vont pas l'accepter et vivre de la même manière. On est par le résultat de ses actions et expériences, unique. L'influence subie par la famille, par la société, fait qu'on appartient à un petit ou large groupe.

---

5 Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, 2004, p 39

6 Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1998, p 16

Les facteurs importants qui constituent l'adhésion à un groupe ou à son identité sont la langue, la religion, l'ethnie, pour ne prendre que les éléments les plus significatifs. Mais la division n'est pas si simple et si nette. En prenant que ces quelques facteurs n'est pas assez pour déterminer l'identité d'une personne. D'ailleurs, pour paraphraser la pensée de A. Maalouf, un homme appartenant à une ethnie quelconque, peut avoir beaucoup plus d'éléments similaires et qui l'identifient beaucoup plus à un homme d'une autre ethnie qu'envers un individu de son propre entourage, de son propre groupe. L'identité est une chose assez spécifique car elle peut être comprise comme une appartenance à un large groupe. A ce point que l'on peut s'identifier d'abord comme appartenant au genre humain. L'auteur du livre, *Les identités meurtrières*, est libanais, catholique, de langue arabe, qui désormais vit en France et écrit en français. Si l'on veut le catégoriser et le mettre dans un groupe défini il appartiendrait à un grand groupe. Il est catholique ce qui peut l'identifier avec quelques milliards de personnes, de plus il parle l'arabe, langue utilisée par une grande partie de la population planétaire.

Alors on peut dire que son identité est celle de la grande moitié de la terre et pourtant il n'y a pas beaucoup ou presque aucune personne qui lui ressemble de ce point de vue culturelle. Il dit, « *Chacune de mes appartenances me relie à un grand nombre de personnes ; cependant, plus les appartenances que je prends en compte sont nombreuses, plus mon identité s'avère spécifique.* »<sup>7</sup> Ceci dit, il est difficile de mettre des frontières bien nettes sur une identité personnelle, ni même de bien définir pour toujours ce qui est une identité nationale d'un tel ou tel pays. Car le monde emporté par la globalisation est en constant changement. De plus on peut se poser la question à quel moment peut-on définir l'identité d'une personne, est-ce à la naissance, pendant l'enfance, lorsqu'on devient adulte, ou bien à la mort ? A. Maalouf donne son argument sur cette question en disant, « *L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence.* »<sup>8</sup> Serait-il prétentieux de citer déjà un passage d'un des romans choisis pour cette étude, pour bien montrer le lien avec cette affirmation de Maalouf. Il s'agit du roman sanglant de Boris Diop, où il évoque ce qui fait qu'on devient Rwandais. « *Ce que toute cette période de ma vie m'a appris, c'est ce qui nous différencie des autres : personne ne naît Rwandais. On apprend à le devenir. (...) C'est un travail très lent de chacun de nous sur lui-même.* »<sup>9</sup>

---

7 Ibid, p 25

8 Ibid, p 31

9 Diop, Boubacar Boris : *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Zulma, 2011, p 67

Avant de finir avec la brève explication de ce qui est, et ce que représente l'identité, il serait intéressant de mentionner un point qui n'est pas inintéressant. Il s'agit d'une notion assez dangereuse lorsqu'on parle de l'identité, c'est le fait d'isolement, si l'on peut la qualifier comme telle. Dans l'identité nationale il y a nous et les autres. Le problème ne se poserait si ce « nous » était pacifique. Mais malheureusement cette différence entre ce qui est bien, c'est-à-dire « nous », et ce qui est représenté sous une plutôt mauvaise lumière c'est-à-dire « les autres », pose d'énormes problèmes. Les événements tragiques qui ont parcouru l'histoire ne sont pas si anciens, où les guerres ont été menées justement à cause de cette non-appartenance à un groupe donné, confirment cette thèse.

Il est important de saisir ce dernier point car les trois romans étudiés, sont étroitement liés à ce thème. Pour finir ce sous-chapitre nous reprendrons les mots de l'auteur du livre *Les identités meurtrières*, qui dit que, « *Tous les massacres qui ont eu lieu au cours des dernières années, ainsi que la plupart des conflits sanglants, sont liés à des « dossiers » identitaires complexes et fort anciens* »<sup>10</sup>. Une identité nationale est une arme qui peut être très dévastatrice si elle est utilisée pour des fins qui engendreront des conflits.

## **1.2. Choix du corpus : Semprun, Diop et Sebbar**

Après avoir pris connaissance de la complexité du terme d'identité, il serait assez logique de voir pourquoi on a choisi ces auteurs. D'abord ils sont difficiles à classer, ils appartiennent tous à des cultures différentes, et portent en eux des cultures diverses. Alors comment les classer, font-ils partie de la francophonie ? Sont-ils à être identifiés comme les auteurs étrangers ? Aux rayons francophones dans les librairies nous trouvons quelques fois Leïla Sebbar, bien qu'elle se considère comme une écrivaine française. Est-ce encore le nom de famille qui peut nous identifier complètement ?

Cette étude portera majoritairement sur l'identité personnelle qui est étroitement liée et influencée par l'identité nationale. On ne peut pas être né dans un pays et ne pas subir son influence nationale et culturelle. Il est donc très intéressant de travailler sur un thème qui touche à l'actualité, à la vie de tous les jours. A travers ces œuvres littéraires c'est un bout de ce monde en plein changement, qui sera questionné. On va voir ce que l'identité représente

---

10 Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*, 1998, p 42

pour les auteurs, par rapport à leurs œuvres. On analysera également comment ils se sont pris pour définir l'identité, mais aussi comment elle est vécue, c'est-à-dire ses avantages et ses inconvénients, ses richesses et ses malheurs.

Cela ne veut pas dire que les trois auteurs parlent de la même façon de ce qui constitue une identité. Au contraire ils ont choisi des sujets différents, et leur art de comprendre, ce qu'est une identité divisée et déchirée entre deux mondes, se ressemblent. Dans leur roman ils font apparaître les traits de leur propre identité. Le travail de l'écriture est étroitement lié et mène vers une découverte de soi, une prise de conscience de leur identité.

Pourquoi justement trois auteurs et non plusieurs ? Il paraît juste d'affirmer que les réponses que l'on se pose peuvent être trouvées dans les œuvres des trois auteurs. Donc le choix d'un nombre supérieur ne serait pas ergonomique pour cette étude. Car pour pouvoir bien analyser le sujet il est important de focaliser et non pas de partir sur un grand champ. Et puis les œuvres choisies complètent parfaitement et couvrent tous les domaines qu'on veut développer. Par leur diversité et leur originalité ils permettront d'avoir une image complète. Ce sont des romans comme on va le voir très différents les uns aux autres, mais également ils ont tous un point commun, et c'est l'identité, soit de l'auteur même à travers son œuvre soit des protagonistes. Qui dit identité dit forcément un travail de mémoire qui permettra de les aider à ce qu'ils arrivent à une libération en écrivant. C'est en écrivant qu'ils vont obtenir une paix, car écrire veut dire se découvrir, se connaître, être bien avec soi-même. Ce dernier se rapporte spécialement au roman autobiographique de Jorge Semprun. La liberté d'écrire qu'ils cherchent tous a un prix à payer. L'écriture n'est pas seulement une liberté qu'on cherche pour soi-même, elle est un don et un outil contre l'oubli. Un outil au service de ceux qui sont dans la difficulté à être entendus, et pour ceux qui ne doivent pas être oubliés. Et puis sous le titre de parenthèse il faut dire que les trois romans ont paru presque au même temps, à cinq ans d'écart. *Le silence des rives* sort en 1993, *L'Écriture ou la vie* en 1994, et *Murambi, le livre des ossements* est édité en 1998. La narration des romans est chronologiquement différente mais la période où ils apparaissent est la même. Les trois romans sortent justement après un grand événement historique, quelques années après la chute du mur de Berlin. S'agirait-il que d'une simple coïncidence ou y a-t-il place ici pour un autre sujet de réflexion, là n'est pas la question.

Pour revenir au sujet traité il faut voir comment les auteurs ont témoigné de leur vie et de ceux des autres. Comment s'est faite la recherche de soi-même à travers les œuvres littéraires. Les différents sujets traités dans les romans apportent une image diversifiée de ce

qui représente une identité. Cette diversité n'est pas seulement à trouver dans les romans mais aussi chez les auteurs. Ils se distinguent par l'origine de leur pays, par leur âge, puis par leur culture et enfin par leur sexe. On aurait pu dire qu'il s'agit des auteurs francophones. Mais le terme francophone est de plus en plus contesté et pose des difficultés. Avant de donner quelques spécificités sur la francophonie en général, il faut dire que Leïla Sebbar ne rentre en aucun cas sous le registre de l'auteur francophone. Tout simplement parce qu'elle se considère comme une écrivaine française et non francophone. Maintenant, pour reprendre le terme francophonie, sans trop s'attarder dessus car là n'est pas la portée de cette étude, il faut poser quelques questions. Pense-t-on à la francophonie de la même manière quant on parle des auteurs québécois ou des auteurs belges et suisses ? Le mot même ne crée-t-il pas tout de suite une image en nous de l'Afrique et de tous les auteurs qui écrivent en français, langue qui n'est pas la leur ? Le français dans l'espace francophone est influencé par des variations régionales très diverses. Dans son livre *Les écrivaines francophones en liberté*, l'auteur, Martine Fernandes, propose une thèse sur l'hybridité culturelle des écrivaines francophone. Elle montre à quel point le monde francophone n'est pas linguistiquement homogène.

*« Diversement insérées géographiquement et culturellement dans cette francophonie où la langue d'écriture est le « français », les écrivaines vont produire des effets de style différents au sein d'idiolectes qu'elles tirent de la jonction d'expérience singulière et collective variable. Cette langue privée échappe d'autant plus à la contrainte de l'usage normatif et légitime d'une écriture institutionnelle officialisée comme « littéraire » qui caractérise le Canon français, qu'elle est produite par des écrivaines dont les idiolectes puisent dans des différences socio-culturelles et géographiques qui peuvent être recensées. »<sup>11</sup>*

La langue bien qu'elle soit française, est alors à lire différemment car les signes, les codes, les symboles, ont d'autres connotations. L'écrivain puise son inspiration à partir de la culture qu'il connaît, ou des cultures qui l'entourent.

Pour ne pas rentrer trop dans ce thème qui est vague et auquel on pourrait consacrer toute une étude, on se contentera de dire que les auteurs choisis ont tous comme une identité double. C'est-à-dire qu'ils sont ancrés dans deux ou plusieurs cultures, et que la richesse dont ils profitent n'est toujours pas facile à porter et à être accepter par eux-mêmes et par les autres. La question serait donc de voir à quel point l'identité culturelle peut poser des problèmes au niveau national comme au niveau personnel. On tend à vouloir former une monoculture

---

11 Fernandes, Martine : *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan, 2007, p 9

identitaire, c'est-à-dire qu'on veut repousser le contact avec d'autres langues, d'autres cultures ou d'autres religions. Peut-être le verbe repousser est trop fort, il serait plus judicieux de dire qu'une culture se veut être dominante en marginalisant les autres. Cette tendance à construire une domination n'est pas un fait nouveau. Il y a toujours un problème à savoir quelle sera la langue première, au sens d'une nation plurilingue, ou quelle ethnie aura plus de pouvoir ou quelle culture sera dominante. Est-ce possible de trouver un équilibre juste et équitable au sens d'une société pluriculturelle ? Dans le chapitre, *Diglossie linguistique*, dans cette étude, ce point sera traité plus en profondeur. Il sera question des problèmes et répercussions, que rencontre une nation multilingue.

On portera également notre travail sur le thème du pouvoir de l'écriture. La question principale serait de voir les enjeux de l'ineffable. Est-ce possible de décrire tout ce que l'on ressent, la langue en est-elle capable ? Y'a-t-il des choses indicibles ? Somme-nous capable comme lecteur d'accepter les choses dites ? Tous ces sous-thèmes seront développés au cours de l'étude afin d'apporter une meilleure image sur ce qui veut dire mener le combat pour et contre une identité. Combat mené avec un stylo et du papier. Combat sans lequel la littérature ne serait ce qu'elle est aujourd'hui. Rien que le titre de l'un des romans *L'Écriture ou la vie* est assez fort pour soutenir cette thèse. La diversité des points de vu sur ce qui constituerait une part de la définition de l'identité se trouve dans les thèmes de ces romans. Leur combat à montrer les obstacles et les avantages se fait par un devoir d'écrire afin d'atteindre à la vérité.

### **1.3. Point commun entre les trois auteurs**

La langue française, serait la réponse la plus simple et la plus idéale, et cela ne serait pas complètement faux. Ces trois auteurs sont tous différents, par le choix du sujet travaillé de leur roman, par le thème qu'ils ont choisi, et par la façon dont ils écrivent. L'un d'eux même représente et décrit une autre époque, l'une des plus douloureuses de l'histoire. Il est question de Jorge Semprun, l'écrivain espagnol, et prisonnier politique au camp de la mort de Buchenwald pendant la Seconde Guerre mondiale. Il décrira son expérience, sa traversée de la mort vers la vie, dans son roman autobiographique *L'Écriture ou la vie*.

Le choix du deuxième auteur tombe sur l'écrivaine Leïla Sebbar. Elle est une écrivaine française bien que, le souffle qui tombe sur ses feuilles et l'inspiration qu'elle use ne viennent pas seulement de la culture française mais en grande partie de l'Algérie. Et pour raison car

elle est née en Algérie, de parents qui ont des cultures différentes, père Algérien et mère Française. Donc d'un entourage mixte, bien que la langue dominante et seule parlée à la maison est le français, langue de sa mère. Dans son livre, *Le silence des rives*, le thème de la coupure de l'être humain entre les deux cultures, entre les deux rives de la Méditerranée, une déchirure involontaire imposée par la vie des gens qui se sont trouvés au carrefour des civilisations, est omniprésent. C'est un roman contemporain, paru en 1993 et avec un thème toujours à jour, toujours récurrent.

Pour finir on a choisi Boubacar Boris Diop, écrivain contemporain sénégalais qui écrit dans les deux langues, en wolof langue maternelle et en français langue acquise et imposée. Ce point sur son bilinguisme va être développé plus en profondeur au cours de l'étude. Mais pour jeter une petite lumière à ce sujet il faut dire qu'il crée ses œuvres littéraires dans les deux langues, même si les œuvres en langue française sont plus nombreuses. Dans son roman *Murambi, le livre des ossements*, il entraînera le lecteur dans une histoire poignante, indescritiblement douloureuse du massacre au Rwanda en 1994. Il sera le narrateur d'une tragédie qu'il n'a pas vécu et dont il ne peut bien sûr en connaître complètement l'ampleur, mais qu'il a essayé de décrire grâce aux témoignages. On peut se poser la question ici, si les faits tragiques, et surtout dans ce roman peuvent être racontés, peuvent être décrits ? Est-ce qu'on peut apporter et transmettre vraiment les peines du genre humain sur un bout de papier ? Est-ce que l'indicible existe ? Et voilà déjà une première petite note qui va porter sur ce sujet. Il était impossible de faire une courte présentation de ce livre sans n'y pas pénétrer dans le vif de ce sujet, dans l'un des leitmotivs de cette histoire.

Donc voici trois auteurs, trois sujets, trois cultures et trois structures différentes, pourtant il y a des liens qui les unissent et des points communs.

## **1.4. Les trois œuvres et leurs personnages**

### **1.4.1. *L'Écriture ou la vie***

Dans ce chapitre une brève présentation sera faite des œuvres choisies. Il sera question du genre des romans, de l'énonciation, de la narration, du style utilisé. On donnera également, pour mieux se familiariser avec le sujet, une petite analyse des personnages. En premier voici le roman de Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*. En un mot c'est une autobiographie par

définition, l'auteur est le personnage principal. Le narrateur décrit une partie de l'histoire de sa vie. Et plus précisément dans ce cas, il ouvre son histoire à partir du moment où lui, le jeune Semprun, se voit libéré du camp de Buchenwald. Pour mieux formuler le roman commence au moment de la libération du camp de concentration par les forces alliées. A partir de ce moment une description avec beaucoup de retours en arrière s'en suit. Donc le récit de façon chronologique n'est pas respecté. Bien que l'histoire racontée s'étende approximativement lorsque l'auteur a vingt ans, et fini quand il a une soixantaine, l'importance ne se situe pas dans la façon de raconter chronologiquement toutes les années de sa vie, mais de se focaliser sur l'expérience vécue dans le camp de Buchenwald et de ces répercussions pour sa vie après. Ce roman porte vraiment un regard sur soi, sur la vie intérieure de l'auteur, bouleversée par l'expérience douloureuse, et non tellement sur les faits historiques d'une époque cruciale pour l'humanité. Il est vrai que l'auteur mentionne au cours du livre des personnages historiques comme, le politicien et premier ministre français Léon Blum, prisonnier également à Buchenwald, ou bien le philosophe et sociologue Maurice Halbwachs et Henri Maspero sinologue français, tous les deux morts dans ce même camp. Tout de même le roman reste une autoanalyse et une confrontation personnelle avec le passé tragique, plutôt qu'un récit documenté sur la Seconde Guerre mondiale.

Pour ce qui est du temps de la narration, le présent narratif, le passé composé et l'imparfait, dominant. Le présent intervient surtout dans les situations qui ont eu lieu au passé. Ceci est pour rendre un moment passé, plus véridique. En utilisant ce procédé, accompagné également du discours direct pour rapporter des paroles exactes des personnages, Semprun crée l'effet comme si l'on assistait réellement à l'action décrite. Lorsque les souvenirs du camp ressurgissent dans la mémoire, l'écrivain donne la priorité au passé composé pour marquer un passé qui se répercute dans le présent. On peut voir cela comme une volonté de montrer à quel point les souvenirs hantent l'auteur et l'empêchent de continuer la vie dans le présent. D'ailleurs c'est le thème principal de l'œuvre, la hantise du passé qui fait que le présent est presque impossible. « *Hemingway construit l'éternité de l'instant présent par les moyens d'un récit quasiment cinématographique... Faulkner, quant à lui, traque interminablement la reconstruction aléatoire du passé : de sa densité, son opacité, son ambiguïté fondamentale... Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent...* »<sup>12</sup>

---

12 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*. Paris : Gallimard, 2012, p 218

### 1.4.2. *Le silence des rives*

Le silence, le dépaysement provoqué par l'exil et sa répercussion sur la vie des hommes et des femmes, divisés entre deux mondes, est le fil conducteur de l'œuvre de Leïla Sebbar. Un homme exilé sur l'autre rive, loin des siens, se demande sous forme de questionnement intérieur, « *Qui m dira les mots de ma mère ? Dans la chambre blanche où je suis, qui viendra murmurer la prière des morts ? Et qui parlera la langue de ma terre à mon oreille, dans le silence de l'autre rive ?* »<sup>13</sup>. C'est par ces mots, presque par un appel au secours d'un homme arraché à sa famille, par le besoin existentiel d'un meilleur travail, que débute chaque des trois parties du livre. Grâce à un narrateur extradiégétique, il y a une description de ce qui se passe sur les deux rives. Dans la première partie on est plongé dans le monde des femmes, celles qui sont seules et abandonnées, après que les hommes soient partis. On rencontre les caractères des trois sœurs, celle qui prédissent la mort et accompagnent les défunts avec les rituelles funéraires. Ce sont les sœurs de la mort, qui restent décrites, tout au long du roman, comme très mystérieuses. On ne sait pas avec exactitude qui elles sont, ni d'où elles viennent, à part quelques hypothèses données par d'autres caractères féminins du livre, mais rien avec certitude. Elles annoncent la mort et leur arrivée dans n'importe quel lieu est extrêmement appréhender.

Dans la deuxième partie c'est la vie morose d'un homme exilé, et pleine de solitude qui est dépeinte. Une vie sans identité, sans valeur qui se terminera par une mort, comme dans les vraies tragédies, à la fin de la troisième et dernière partie. Il est intéressant de se pencher sur le fait qu'aucun des caractères du roman n'a un nom propre. En utilisant le mot tragédie ci-dessus, on fait référence à la tragédie grecque. Pourquoi ? Il y a certains éléments dans ce roman de Sebbar qui justifient cette idée. D'abord la mort du personnage principal a été prédite, s'il on peut dire, car c'est avec ses mots que commence le roman. Elle a été prédite car le narrateur ouvre le livre avec la phrase, « *A la courbe du fleuve il est tombé* »<sup>14</sup>. Cette même phrase se trouve à la fin, sauf dans un autre temps, « *A la courbe du fleuve il tombe* »<sup>15</sup>. Ceci dit il y a une fatalité, et c'est un des éléments important de la tragédie grecque. On sait dès le début que la fin sera tragique. Le personnage principal est voué à la mort et ne peut sortir par aucun moyen de son univers prédestiné. Pour consolider cette réflexion voici la définition du personnage tragique, donnée par le structuraliste français Roland Barthes. Il

---

13 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*. Paris : Stock, 1993, p 53

14 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 7

15 Ibid, p 147

affirme dans son étude sur Racine, « *Voilà une première définition du héros tragique : il est l'enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir : sa limite est son privilège, la captivité sa distinction.* »<sup>16</sup>

L'espace du protagoniste où il peut se mouvoir est bien encadré et défini. Il n'existe pas de monde en de hors de ces frontières. On peut voir là-dedans un rapprochement avec le personnage de l'exilé dans le roman de Sebbar. Il ne peut sortir de son emprisonnement et il est voué à une mort certaine. L'exil, thème majeur du livre, a été décrit comme une chose impérative, sans questionnement et possibilité d'opter pour un autre choix. Le fait de partir en exil revient comme une malédiction que l'on ne peut pas expliquer et de laquelle on ne peut pas en échapper. Elle est là, point final.

Un autre point qui relève de cette tragédie dans l'œuvre de Leïla Sebbar, sont les caractères des trois femmes en noirs qui prédisent la mort. Elles font penser aux personnages tragiques des trois sœurs du destin qui vont par les noms de Clotho, Lachésis et Atropos. Elles appartiennent aux Moires qui sont « *la personnification du destin de chacun* »<sup>17</sup>. Les sœurs sont responsables, comme les trois sœurs du roman de Leïla Sebbar, de la durée de la vie de chaque être humain. Elles sont craintes partout de la part des gens car elles sont considérées comme des sorcières qui apportent la mort. Elles ont un langage mystérieux et on ne sait pas d'où elles viennent. A la fin, juste à ajouter que les sœurs se trouvent sur un côté de la rive donc par opposition aux hommes exilés qui se trouvent sur le côté européen.<sup>18</sup>

Il est intéressant de voir à travers ce livre ce que représente l'identité d'un exilé, et s'il en a une. Puis de voir les conséquences d'un tel déchirement, non seulement pour sa vie mais pour la vie des êtres chères qu'il laisse derrière. Comment vit-on entre deux mondes, deux rives ?

### **1.4.3. *Murambi, le livre des ossements***

C'est un livre sur le massacre, sur la guerre, sur l'histoire du Rwanda. C'est aussi un livre sur l'histoire des survivants qui subissent toute la douleur du passé effrayant. Ce témoignage est

---

16 Barthes, Roland : « Sur Racine ». In : *Œuvres Complètes*. Tome 1, Paris : Seuil, 1993, p 994

17 Grimal, Pierre : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires, 1951, p 300

18 cf. Mortimer, Mildred : « Coming Home: Exil and Memory in Sebar's *Le Silence des rives* ». In : *Research in African Literatures*, Vol. 30, N. 3, Fall 1999, p 129

construit sur l'indicible malheur d'un peuple, un témoignage qui par sa cruauté descriptive est là pour dénoncer le mal humain. Ici sera question de voir les causes et les conséquences d'une identité nationale, où l'histoire joue un rôle majeur. Grâce à ce livre l'insupportable identité nationale est dépeinte. L'auteur, Boris Diop développe également la notion de la culpabilité. Ce dernier aspect de la culpabilité sera développé avec le personnage principal du livre, Cornelius. Mais aussi il serait important de se pencher sur l'aspect de l'indicible et sur le thème du pouvoir des mots.

En ce qui concerne la structure du roman de Boris Diop, la visualisation des événements est faite par les caractères que le narrateur incorpore. Donc il s'agit de plusieurs points de vue. La parole est donnée aux victimes et aux bourreaux. Le narrateur est omniprésent et de cette façon l'histoire racontée semble authentique où l'on se rend compte de l'ampleur générale. La guerre est décrite des deux côtés, de ceux qui organisent les tueries, et de ceux qui en sont victimes. A ceci on peut ajouter la présence de l'écrivain qu'on découvre par certains signes dans le personnage de Cornelius. Il y a des points communs entre eux, ils sont tous les deux écrivains, ils sont venus au Rwanda après les massacres et ils sont en quelque sorte les étrangers qui essaient de comprendre et de trouver la vérité. C'est par les caractères comme Cornelius, en grande partie mais aussi à travers les autres que Boris Diop transmet sa propre pensée au sujet du Rwanda. Les exemples sont nombreux, mais voici deux qui semblent le plus marquants, « *Au fond, le Rwanda est un pays imaginaire. S'il est difficile d'en parler de manière rationnelle, c'est peut-être parce qu'il n'existe pas pour de vrai. Chacun a son Rwanda dans la tête et ça n'a rien à voir avec celui des autres.* »<sup>19</sup> et aussi, « *C'était pourtant si facile à comprendre : après une histoire pareille, tout le monde est, de toute façon, un peu mort. Il restait peut-être moins de vie dans les veines de l'inconnue que parmi les ossements de Murambi.* »<sup>20</sup>

Chaque sous-chapitre est intitulé par le nom d'un des protagonistes qui va exposer son histoire, de la façon que l'histoire racontée se situe toujours dans le présent narratif. Alors, en ce qui concerne le style de narration, le discours direct et indirect libre sont très présents, ce qui entraîne le lecteur dans le vif de l'action et fait de lui un spectateur direct au moment même où les événements se sont développés. Il faut ajouter à cela, que Boris Diop n'avait pas eu au départ l'idée d'écrire un roman sur les massacres au Rwanda mais de ne faire qu'un

---

19 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 92

20 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 233

compte rendu ou une nouvelle. Car sa préoccupation première était de voir comment écrire un roman, donc une fiction sur une telle horreur.

Après cette courte introduction technique aux œuvres, il est temps de voir l'outil de langue que les auteurs ont choisi. Car écrire dans une langue précise n'est pas une banalité chez les trois écrivains. Il y en a beaucoup plus derrière ce choix et on va montrer dans le chapitre suivant les différents aspects d'une telle décision. Quelles en sont les causes et les conséquences de ce choix ?

## **2. Pourquoi la langue française?**

---

La première chose qui est tout à fait évidente, c'est le choix de la langue française des trois auteurs. Le terme choix est à prendre ici au second degré. Les écrivains choisissent-ils vraiment la langue dans laquelle ils vont s'exprimer, est-ce un libre choix ? Même en étant bilingue, il y a forcément une langue que l'on maîtrise le mieux, ou dans laquelle on est plus à l'aise pour écrire. En jeu n'entre pas seulement ce paramètre, mais aussi la valeur politique d'une langue. Son influence dans le monde fait qu'on choisit une langue à une autre. Il y a très peu d'auteurs qui font le choix d'une langue. Elle est la plus part du temps imposée, par la naissance d'abord, mais aussi par les événements politiques et sociales qui nous entourent. Il n'y a point d'intérêt d'entrer dans l'explication comment et pourquoi la moitié du continent africain parle français, cela ne concerne pas ce thème, mais il est certain que justement à cause de ce bouleversement culturel le choix des écrivains africains est plus restreint, pour ne dire nul. La langue française est la langue écrite qui domine dans l'expression littéraire chez les écrivains africains. Par opposition à cela, le cas de Jorge Semprun est différent. Celui-ci semble-t-il avait le choix entre l'espagnole, sa langue maternelle, et la langue française, apprise et maîtrisée à ce point qu'il pouvait en faire son outil de travail.

### **2.1. Le son arabe de la langue française**

Faute d'apprentissage de l'arabe par son père, Leïla Sebbar n'a pas eu d'autre choix que d'utiliser la langue française, sa langue maternelle. Ce qui est intéressant ici est que son père, bien qu'il soit de culture arabe, a parlé et appris le français à sa fille. Par ce fait, c'est un manque que Leïla Sebbar décrit à travers ses romans. Ce manque de la connaissance de l'arabe est un thème majeur dans son œuvre littéraire. Dans le livre, *Je ne parle pas la langue de mon père*, elle développe le plus se sentiment d'altérité envers la langue de son père. Elle a été élevée, avec ses sœurs et son frère, selon le model de la culture française. Elle a reçu une éducation française, à l'euro péenne pour ainsi dire. La culture de son père n'est pas entrée dans la maison. Cela veut dire qu'il n'y avait pas eu de femmes arabes à la maison pour les élever, et très peu d'échanges directs avec la culture arabe.

Pourquoi avoir mentionné l'importance des femmes arabes ? Parce que justement ces femmes sont celles responsables de l'apprentissage du terroir culturel algérien. Elles sont chargées par leur culture orale à déposer, et à transmettre la mémoire d'un peuple, de leur peuple, et bien sûr la langue arabe. Ce qui fait que Leïla Sebbar n'a jamais apprise la langue arabe. Son père bien qu'Algérien ne lui a jamais parlé dans sa langue maternelle. Pourquoi il évitait cela, n'y avait-il pas de communication entre fille et père, où voulait-il la protéger, sont que quelques questions qu'on pourra se poser. Dans une interview que Roswitha Geysa a réalisé avec Leïla Sebbar, la réponse suivante à ce sujet ressurgit :

*« ...mon père n'était pas un homme mutique, il n'était pas un homme qui ne parlait jamais. J'ai toujours parlé avec mon père.....Mon père n'est pas un homme qui est absent tout le temps-non. Mon père était très présent dans la maison, dans la vie quotidienne, dans les discussions...Mais quand je parle du silence, c'est le silence sur sa propre histoire, sur l'Histoire de son peuple.....Il ne m'a jamais parlé de la guerre. »<sup>21</sup>*

Il serait probable que le silence du père était dû à une protection envers sa fille. Il ne voulait pas, par ce fait, mettre un fardeau de l'Histoire algérienne sur les épaules de sa fille. L'Histoire de son peuple lui étant tragique, il ne voulait pas transmettre cette tragédie à sa fille, qui était alors, lorsqu'ils vivaient en Algérie, qu'une adolescente. L'envie d'apprendre cette langue, une fois qu'elle est devenue grande, ne l'a jamais attirée. Pour une simple raison, et cela elle le dit dans l'interview qu'on vient d'évoquer, car l'arabe appris à l'école n'aurait pas cette touche sentimentale, cette familiarité de langue de son père. Cela aurait été comme apprendre n'importe quelle autre langue étrangère. Il s'agirait alors d'un simple outil de communication, et qui n'aurait pas la valeur de l'inné. Leïla Sebbar, aime entendre le son de la langue arabe, si inconnue, si mystérieuse et pourtant si proche. Le son, la mélodie de cette langue fait ressortir l'image de son père. L'image qui n'est pas complète, car beaucoup de choses sont passées dans le silence.

Ce n'est pas seulement la non-compréhension de la langue arabe, c'est aussi une part inconnue de son père qu'elle cherche constamment dans ses romans. Avec la langue, une part, une grande part de son père est restée inconnue. Le silence est compris comme un vide que Sebbar cherche à remplir, à combler en écrivant. Il faut se rendre compte à quel point cela a dû être difficile pour elle de ne pas pouvoir parler avec la famille de son père. Ou mieux vaudrait dire, quelle peine elle a ressentie de ne pas pouvoir les comprendre dans leur langue.

---

21 Geysa, Roswitha : *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de la langue française*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006, p 381

Elle a dû se sentir exclue. Une part de l'identité de son père est restée cachée, et une part de l'identité de l'auteur est restée à découvrir. Ceci est à voir, dans son roman *Le silence des rives* avec la dépersonnalisation des caractères, le déchirement social et personnel dus à l'exil. Pourrait-on interpréter cela comme une recherche de soi-même entre les deux rives ?

## 2.2. Choix de langues chez Boris Diop

Boris Diop, écrivain dans deux langues ou entre deux langues ? Le combat entre langue de plume, le français et langue de cœur, le wolof, qui devient également de plus en plus aussi la langue d'expression écrite. La diglossie des langues est un thème omniprésent, il sera développé dans le chapitre suivant, mais ici il faudra mentionner à quel point c'est un long combat pour permettre à une langue wolof d'avoir le statut dont jouit la langue française. Car même si le français n'est plus imposé, il est utilisé, ce qui est dû entre autre à une importance de sa place socio-politique dans le monde. Alors comment représenter une image artistique quelle qu'elle soit et dans quelle langue ? La langue maternelle est-elle toujours celle qui est la plus fertile et dans laquelle on s'exprime le mieux ? Car une langue est le noyau identitaire de chaque être humain. La langue est ni moins ni plus une identité culturelle. La question est de voir comment cette identité fonctionne au carrefour des différentes cultures, comme est le cas pour Boris Diop. Comment jouer avec ces langues qu'on connaît, qu'on parle et dans lesquelles on écrit. L'œuvre écrite est d'abord destinée à un ou plusieurs lecteurs. Il faut toucher un grand nombre de lecteurs afin que le message soit entendu. Au Sénégal, écrire en français provoque la question suivante. Est-ce que le message est réservé juste pour un petit groupe, des gens privilégiés peut-être ou des gens qui ne sont pas visés et dont l'impact n'est pas si important ? On peut dire qu'il y a une certaine tragédie pour l'écrivain qui n'écrit pas dans sa langue maternelle, et puis il y a une autre tragédie ; le message transmis ne pourra pas être lu par des gens que ce message concerne. Ou alors il faudrait des traductions en langues locales. Le théoricien russe, Mikhaïl Bakhtine, par contre voit cela d'un autre œil,

*« Le roman naît, d'une attitude nouvelle, réflexive et critique, vis-à-vis du langage, à partir du moment où celui-ci cesse d'être purement et simplement vécu du dedans, comme un absolu, pour être saisi du dehors, entendu comme langage, distancié, relativisé. Historiquement, la genèse du roman est liée aux époques où l'absolutisme autoritaire de la langue unique, consubstantielle d'une société et d'une civilisation, est remis en question par*

*le surgissement, à l'horizon culturel, d'une ou plusieurs langues étrangères : l'époque hellénistique, l'Empire romain, l'aube de la Renaissance, lorsque les langues nationales de l'Europe occidentale se substituent au latin. »<sup>22</sup>*

Ceci dit le choix de langue ne doit pas toujours être celui de la langue maternelle, mais de la langue que l'on peut le mieux manier, le mieux exploiter et le mieux utiliser afin d'arriver à un *absolu*, à une maîtrise impeccable. Cela veut-il dire, qu'il n'importe dans quelle langue l'expression littéraire est faite, pourvu qu'elle soit bien maîtrisée ?

### **2.3. Différents sens donnés aux mots dans *L'Écriture ou la vie***

Dans ce chapitre il s'agira de voir sur un petit exemple tiré du roman de Jorge Semprun, comment différentes langues parfois n'arrivent pas tout à fait à donner une même et identique image voulue. Ce n'est pas qu'une langue soit plus pauvre par rapport à une autre, c'est plutôt l'image et le symbole de quelques mots qui ont pris au cours de leur histoire plus de signification dans telle langue plus que dans telle autre. Même en maîtrisant bien une langue il y a des notions qui ne peuvent pas être exprimées. Non pas parce que il y aurait des mots littéralement impossibles à traduire, mais parce que le sens même du mot voulu est tout simplement inexprimable dans une autre langue. Le sens donné à un mot ne serait pas tout à fait le même. Il est impossible de l'insérer ou de trouver un substitut qui serait complètement juste dans son plein sens. Voici un exemple pour mieux saisir cette thèse. Dans le roman de Semprun, *L'Écriture ou la vie*, il y a un passage où l'auteur dit clairement qu'il n'arrive pas à trouver le mot juste en français. Il s'agit d'une traduction d'un mot allemand qu'il voudra pouvoir exprimer en français. Cela n'est pas à cause de ses lacunes en langue française. Il le dit d'ailleurs qu'il pourra évoquer ce même mot en espagnole mais pas en français. Il s'agit du mot allemand *Erlebnis*.

*« D'ailleurs, je n'avais pas vraiment survécu. Je n'étais pas sûr d'être un vrai survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit Erlebnis. En espagnole : vivencia. Mais il n'y pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot vécu, qui est approximatif. Et contestable. C'est un mot fade et mou. D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis c'est au*

---

22 Bakhtin, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978, p 17

*passé. Mais l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de la vivre, c'est actif. Et c'est au présent, forcément. C'est-à-dire qu'elle se nourrit du passé pour se projeter dans l'avenir. »<sup>23</sup>*

La meilleure traduction qu'il trouve, celle qui se rapproche le plus, est le terme *vécu*, bien que cela ne fait pas entièrement apparaître le sens que le mot *Erlebnis* évoque. Si l'on regarde dans les dictionnaires on trouvera, une traduction complète qui ne laisse pas apparaître une difficulté de traduction. Ce qui ouvre un nouveau problème. On peut se poser la question à savoir si le mot *Erlebnis* n'aurait une signification tout à fait spécifique pour Semprun. Ce mot doit lui évoquer beaucoup plus qu'un simple « vécu », et n'est pas à considérer comme un simple mot pour l'écrivain. *Erlebnis* renvoie à un souvenir très douloureux. Cela provoque une sensation qui est si forte qu'elle peut même être accompagnée par une odeur. Ce serait l'odeur des fours crématoires, que seul lui peut ressentir et par ce fait donner un sens personnel et unique à ce mot. Car être un prisonnier dans des camps de travail, appelés des camps de mort, et d'avoir survécu, physiquement, important de le mentionner, fait à ce que l'individu s'approprie une définition personnelle, pour ainsi dire, unique pour soi-même.

Mais par opposition à ce qu'on vient de dire, l'auteur trouve également une substitution juste en espagnole. Est-ce parce que c'est sa langue maternelle ? Ou parce qu'il a eu également un vécu difficile étant jeune car il a dû s'exiler du pays natal. C'est en 1937 qu'il fuit l'Espagne avec ses parents devant une guerre civile pour aller s'installer provisoirement aux Pays-Bas où son père obtient un post comme représentant de la République d'Espagne. Ils s'installeront à Paris en 1939, l'année où Semprun rentre au lycée Henry IV et découvre les classiques français. On peut dire que c'est pendant cet exil qu'il découvrira la beauté de la langue française et la puissance de l'écriture.

L'expérience du vécu peut donner une note, une signification personnelle aux mots. Ils sont psychologiquement liés aux événements traversés. L'auteur veut-il montrer que seuls les mots vécus ont un sens plus fort que d'autres, et qu'ils ne sont pas, par cette même cause, traduisibles. Ceci serait une théorie. L'autre point de vue, serait de dire que dans les différentes langues il n'y aurait pas d'équivalents et qu'on serait obligé de passer par le système de paraphrases. La réponse à cette théorie reste aussi pour l'auteur incertaine, et il le dit, vers la fin de son roman,

---

23 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 164

« Formule sans doute choquante en français : le vécu de la mort, ça sonne étrangement. En allemand, ce serait lumineux, quoi qu'en eût pensé Ludwig Wittgenstein : *das Erlebnis dieses Todes*. En espagnol aussi, d'ailleurs : *la vivencia de aquella antigua muerte*. Il n'y a que la langue française qui n'ait pas de substantif actif pour désigner les expériences de la vie. Il faudra en chercher les raisons, un jour. »<sup>24</sup>

Un autre exemple semblable, pour ne pas dire identique, de celui qu'on vient d'évoquer se trouve au chapitre 10 du livre, intitulé, *Retour à Weimar*. Dans ce dernier chapitre du roman, Semprun revient à Buchenwald, pour la première fois après 47 ans, pour une commémoration et accompagné par ses deux petits-fils. Les souvenirs reviennent et il se rappelle de son ami Morales, mort et enterré dans des fosses communes à côté du camp. Pour Semprun, son ami qui est inhumé dans une fosse commune, n'appartient nulle part. Et de nouveau l'auteur n'arrive pas à exprimer le terme, cette fois-ci en anglais de *no man's land* en français. La traduction est possible, et elle donne son plein sens dans les deux autres langues, en espagnol et en allemand, mais pas en français.

« Il ne reposerait nulle part, en somme, dans le *no man's land*, puisqu'il n'y a pas de mot français pour la « terre de personne ». *Niemandsland*, en allemand. *Terra de nadie*, en espagnol. »<sup>25</sup> Certains mots ne peuvent être perçus et traduits de la même manière dans les différentes langues. Leur plein sens est ôté par une simple traduction et le sens figuré est impossible à transmettre.

#### **2.4. La diglossie linguistique**

Pour commencer il faut situer le terme diglossie dans le cadre sociolinguistique. Le mot diglossie est des fois associé au mot bilinguisme. Tout de même il faut préciser que la diglossie serait plus à mettre dans un contexte social, c'est-à-dire l'existence de deux langues au sein d'une société où une langue serait dominante. Or que le bilinguisme porterait plus sur un aspect individuel. Donc la diglossie relève d'une compétition pour ne prendre qu'un euphémisme, entre deux ou plusieurs langues au sein d'une nation ou d'un groupe social. La situation réelle ne relève pas d'une compétition mais d'une vraie guerre linguistique. Chaque langue peut exprimer les mêmes choses, dans ce sens il n'y a pas de différence entre elles. A

---

24 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 319

25 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 334

part quelques exceptions où un mot ou expression regroupent un sens plus profond dans certaines langues plus que dans d'autres, comme dans l'exemple évoqué dans le chapitre précédent. Là où il y a une divergence lorsque socialement et politiquement elles doivent être utilisées. Leur statut à ce moment n'est pas égalitaire. Pour structurer cette pensée voici comment l'auteur du livre, *Diglossie et Littérature*, Giordan Henri, voit la notion de diglossie. Selon lui, la diglossie serait,

*« une situation linguistique dans laquelle les fonctions de communications linguistique sont réparties d'une manière binaire entre une langue ancienne culturellement prestigieuse, dotée d'une tradition écrite, nommée variété haute (H), et une autre langue sans tradition écrite, largement diffusée et dénuée de prestige ou variété basse(B). »<sup>26</sup>*

Ici il y a une dichotomie entre une langue prestigieuse par son histoire, et une langue de simple communication de tous les jours qui n'a derrière elle aucune importance littéraire. D'autre côté, l'arabe classique, est considéré plus par sa valeur sacrée que par sa valeur littéraire, comme une langue divine et prestigieuse. De plus il existe une diglossie entre les langues qui ont une tradition orale plus développée par rapport aux celles d'une tradition écrite. Une langue écrite aurait plus de valeurs, si on la prend dans le domaine socio-politique, car elle est considérée comme une langue standardisée avec sa grammaire, son dictionnaire et sa culture littéraire. Dans ce cas le français, pour ne prendre que cet exemple, serait une langue dominante par rapport à une langue de culture orale. Il y a comme une dégradation de valeurs si une langue est considérée comme orale, politiquement parlant, à tel point que elle n'est pas considérée comme une langue, mais comme un dialecte. L'arabe parlé et le berbère, pourraient être pris comme les exemples. Les deux langues sont considérées politiquement comme les langues qui ne sont pas standardisées, donc qui n'ont pas une grammaire et un dictionnaire et une histoire littéraire. Donc des langues marginalisées par rapport aux autres, dans la société algérienne. En Algérie il y a une politique d'arabisation qui en premier plan veut mettre l'arabe classique comme langue nationale. Ceci pose un problème car c'est une langue presque archaïque. Peu de gens comprennent cette langue ; elle n'est pas du tout une langue vernaculaire, une langue de tous les jours.

La diglossie pose un problème ici, car on se retrouve avec une langue presque morte qui devrait être utilisée comme langue unificatrice de l'identité nationale. Ceci dit il est question d'un combat entre les langues, ou plutôt un combat socio-politique, à savoir quelle langue

---

26 Giordan, Henri et Ricard, Alain : *Diglossie et Littérature*. Bordeaux-Talence : Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976, p 13

dominera dans une société multilingue. Ce combat est très important car la langue forge l'identité nationale. Et la place des auteurs maghrébins est d'autant plus importante, car ils doivent jouer sur cette dualité et essayer de rapprocher ces deux, voire même trois mondes. Monde arabo-berbère et monde maghrébin-français. Car c'est toujours la question de l'identité qui entre en jeu et pose la difficulté à être définie. Dans le colloque tenu en 2001, à la Sorbonne, sur le thème de littérature francophone, les thèmes sur la dualité des cultures été évoqués. Voici une citation qui entre bien dans le vif du sujet,

*« Aussi, la littérature francophone du Maghreb pose-t-elle la question de l'identité de soi et de sa société en termes d'interaction entre culture originaire arabo-berbère et apports pluriels de l'Occident, souvent dans une perspective critique. La situation interculturelle de ces écrivains, au carrefour de riches patrimoines humains, en rapports tantôt harmonieux tantôt conflictuels, les prédispose à un rôle de médiateurs susceptibles de rapprocher deux mondes actuellement en tension. Une triple distanciation les rend aptes à assumer cette fonction : celle de l'écriture littéraire qui crée toujours un décalage avec le réel ; de l'usage du roman, genre le plus ouvert à l'altérité, comme l'a bien montré Bakhtine ; du recours à la langue non maternelle qui relativise le rapport à ses origines. »<sup>27</sup>*

Pour ce thème, il serait intéressant de voir si le français pourrait bâtir une part importante de l'identité nationale au Maghreb ou au Sénégal. Car la langue est toujours perçue comme un outil d'assimilation, se qui malheureusement renvoie à l'époque coloniale. Bien que les auteurs francophones développent un style original et propre à eux, ce sera toujours cette même langue française. De la Belgique au Canada, du Maghreb à l'Afrique noire, tous les auteurs s'exprimant en langue française ont une petite partie de l'identité culturelle en commun, bien que leurs sujets et leurs thèmes soient complètement différents. Cette même identité culturelle est due à la langue française.

*« Tous les écrivains concourraient à la « couleur locale », à « l'enracinement dans un terroir » par l'emploi d'un « substrat culturel judicieusement utilisé pour donner naissance à un style personnel » qui devient alors une « autre langue », un « nouveau français ». »<sup>28</sup>*

L'auteur de ces pensées, Michel Beniamino, n'a surtout pas voulu dire que le français de Boris Diop est différent de Jorge Semprun, au niveau linguistique. C'est plutôt du style qu'il

---

27 Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc : *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférence du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris : Champion, 2001, p 49

28 Beniamino, Michel : *La Francophonie littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1999, p 301

parle et de la diversification grâce aux auteurs venant des quatre coins du globe. La richesse est énorme.

Après avoir vu en quelques lignes le cas du Maghreb, ce qui concerne Leïla Sebbar, il faudra se pencher sur la situation au Sénégal, pays natal de Boris Diop. La diglossie entre français, langue administrative et wolof langue dominante par rapport aux autres langues locales, est une diglossie si l'on peut dire bien partagée. Un bilinguisme social où chaque langue a sa fonction. Le français, langue officielle, et wolof langue nationale, langue vernaculaire. Le wolof devient de plus en plus une langue unificatrice des langues africaines parlées au Sénégal, qui fait que « *l'expansion, la vernacularisation et la variabilité formelle de wolof, qui supplante les autres langues africaines comme langue d'unification africaine jusque dans la communication familiale, sont attestée depuis quelques années et font l'objet d'étude de plus en plus nombreuses.* »<sup>29</sup> Selon Martine Dreyfus et Caroline Juillard, auteurs du livre, *Le plurilinguisme au Sénégal*, le français et le wolof seraient en train de s'utiliser dans le langage parlé de tous les jours. Surtout chez les jeunes où il y aurait un mixe des deux langues, l'utilisation des mots ou expressions en wolof et en français. Ainsi, « *l'utilisation du français avec le wolof, à Dakar, dans le discours mixte, traduit une appropriation « vernaculaire ». Dans ce qui semble être en voie de devenir une nouvelle variété linguistique, le français, associé au wolof, rempli une fonction identitaire et le locuteur se situe alors dans un contexte « local » d'usager de cette langue.* »<sup>30</sup>

Ce bilinguisme serait à mettre dans la classe des langues ou plutôt des idiomes, des parlers de la rue où les deux langues se confrontent et se mélangent quotidiennement. Il n s'agirait ici pas d'une langue unificatrice, qui serait née du wolof et du français. Lorsque le français est utilisé pour des choses administratives ou officielles au Sénégal, il reste très « pur » sans aucun élément local. En dernier voici juste quelques informations sur la couverture médiatique au Sénégal qui serait intéressante pour avoir un aperçu sur l'émission des langues au quotidien. Pour ce qui est de la presse écrite ; le français tient le monopole. L'information locale est donnée en wolof écrit, et celui-ci en plusieurs orthographe. Par contre dans l'information audio-visuelle, le wolof gagne en importance car le français est diffusé que pour l'information internationale.<sup>31</sup>

---

29 Dreyfus, Martine et Juillard, Caroline : *Le plurilinguisme au Sénégal*. Paris : Karthala, 2005, p 61

30 Ibid, p 180

31 cf. Ibid, p 296

## 2.5. Refuse-t-on sa langue maternelle en choisissant de s'exprimer en langue française ?

L'ouverture de ce chapitre se fera par un extrait du roman *L'écriture ou la vie*, dans lequel l'idée de ce qu'est la langue maternelle convient le mieux pour ce débat.

*« Autant que l'espagnol, en effet, le français était ma langue maternelle. Elle l'était devenue, du moins. Je n'avais pas choisi le lieu de ma naissance, le terreau matriciel de ma langue origininaire. Cette chose – idée, réalité – pour laquelle on s'est tellement battu, pour laquelle tant de sang aura été versé, les origines, est celle qui vous appartient le moins, où la part de vous-même est la plus aléatoire, la plus hasardeuse : la plus bête, aussi. Bête de bêtise et de bestialité. Je n'avais donc pas choisi mes origines, ni ma langue maternelle. Ou plutôt, j'en avais choisi une, le français. »<sup>32</sup>*

Comme on l'a évoqué au début de ce travail, le choix d'une langue n'est pas libre. Pour ne pas développer ici une théorie philosophique, à savoir qu'est qui est libre et qu'est ce qui est imposé, il s'agit ici du choix d'une langue donnée par la naissance. Pareil pour l'endroit sur la terre où on naît. L'auteur veut montrer à quel point il est incroyable et presque absurde de se battre pour une chose dont on s'approprie de façon *hasardeuse*. Une culture est donnée par hasard, une langue également. On est responsable seulement de ce qu'on fera après de cette culture et de cette richesse. Mais il y a un autre point qui est ici très intéressant à voir, et c'est celui d'une langue devenue langue maternelle.

Le cas de Jorge Semprun est assez spécifique car aucun membre de la famille Semprun est français, c'est une langue qu'il a appris en France à l'école ; une langue de la quelle il est tombé amoureux. Il est tombé amoureux de la langue de Voltaire, de la poésie de Baudelaire. Ce qui aide quand on veut maîtriser parfaitement une langue, car apprendre une langue juste assez pour pouvoir communiquer et l'apprendre afin de pouvoir écrire des œuvres littéraires sont deux choses complètement différentes. Pour Jorge Semprun, maîtriser cette langue étrangère, qu'il trouve très belle, signifiait s'en approprier un outil de travail. Il est arrivé à ce stade de la connaissance de la langue qu'il a pu exprimer ses sentiments les plus douloureux de sa vie. C'est dans cette langue qu'il a confronté son passé et dans laquelle il s'est constitué une partie de son identité. La langue française et son esprit son devenus un corps, c'est sous cette symbiose qu'il peut affirmer que le français est devenue sa langue maternelle.

---

<sup>32</sup> Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 312

Juste à titre indicatif, Semprun quitte l'Espagne alors qu'il n'a que 15 ans et entre au lycée Henry IV à 17 ans. A partir de ce moment jusqu'à la fin de sa vie il restera et vivra en France où il est enterré. Ce qui fait qu'il a passé la majeure partie de sa vie en France pour ne pas dire toute la vie. Et si l'on prend en considération qu'il a commencé réellement à écrire 20 ans après son déportation, cela voudra dire qu'il a parlé et qu'il a utilisé beaucoup plus la langue française que l'espagnole.

Cette petite parenthèse biographique était nécessaire pour mieux comprendre son expression « *j'en avais choisi une (langue maternelle), le français* ». Cela veut dire que son exil de l'Espagne a été permanent. Le territoire au sens géographique du terme, mais aussi au sens de l'espace culturel a défini le choix de sa langue. La géographie et l'entourage culturel influencent le choix de la plume. Deux auteurs, Tzvetan Todorov et Amin Maalouf, dont on s'aide de leur travail scientifique pour cette étude, écrivent aussi en français alors qu'ils ne sont pas originaires de ce pays, mais ils y résident. Pour revenir à Jorge Semprun il faut préciser qu'il n'a jamais abandonné sa langue maternelle, l'espagnole. C'est un élément constitutif qui ne peut pas être arraché à une personne. Il n'a pas refusé sa langue, il a tout simplement choisi une qui lui était plus pratique, en prenant les circonstances données de sa vie. Et en plus de cela l'amour envers cette langue *maternelle* a facilité les choses afin qu'il ait pu si bien exprimer tout ce qu'il avait sur le cœur. Le choix de la langue française est devenu naturel grâce aux études et à la vie qu'il a menée en France, et à l'attachement qu'il a porté pour cette langue. Bien qu'il dit qu'on ne choisit pas sa patrie et sa langue, c'est justement le territoire imposé si l'on peut le dire, qui crée ce choix. Semprun n'était jamais attaché patriotiquement à sa terre natale, et il le dit dans son roman, en parlant du retour en France.

*« Tout d'abord, je n'étais pas revenu dans ma patrie, en revenant en France. Et puis, si l'on allait au fond des choses, il était clair que je ne pourrais plus jamais revenir dans aucune patrie. Il n'y avait plus de patrie pour moi. Il n'y aura jamais plus. Ou alors plusieurs, ce qui reviendrait au même. Peut-on mourir, pensez-y, pour plusieurs patries à la fois ?.....Pour ma part, je n'avais jamais songé à mourir pour la patrie. »<sup>33</sup>*

Etait-ce plus facile pour lui d'adopter une langue étrangère comme sa langue maternelle puisqu'il ne ressentait aucun attachement à une quelconque patrie ? Le choix a été simple, pourrait-on dire. En ne ressentant aucune obligation envers sa patrie, le détacher était plus

---

33 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 138

facile. Il a fait du français « *la langue de l'exil...j'avais fait de l'exil une partie* »<sup>34</sup>, affirme-t-il. Il ajoute en peu plus loin dans le roman, que la plupart des émigrés espagnols ont justement fait exprès en quelque sorte, de garder et d'appuyer sur leur accent pour sauvegarder une part de leur identité grâce à la langue espagnole. Est-ce le manque de patriotisme chez Semprun qui lui a permis plus facilement de se procurer d'une autre langue maternelle ? Il appuie encore son idée dans le même passage en disant,

« *Ce n'était en tout cas pas par facilité que j'avais choisi d'écrire en français. Il m'aurait été tout aussi facile – si tant est qu'on puisse qualifier de cet adjectif frivole ce travail-là – ou tout aussi difficile, de l'écriture en espagnol. Je l'avais écrit en français parce que j'en avais fait ma langue maternelle.* »<sup>35</sup>

Il serait intéressant de mentionner une petite anecdote au sujet de son premier roman *Le grand voyage*. Pour ce roman autobiographique, qu'il écrit pendant qu'il était à Madrid, il obtient le prix Formentor en 1963. Parmi les nombreuses traductions en différentes langues il n'y avait aucune en espagnol, dû à une censure par le gouvernement franquiste. Pendant la cérémonie de la remise du prix, le poète espagnol Carlos Barral lui à donner un exemplaire unique avec seulement le titre en espagnol sur la couverture du livre dont les pages étaient blanches. Cela a provoqué un effet comme si l'histoire du *Grand voyage* n'était pas terminée ; comme si toutes les autres traductions ont effacé sa langue espagnole. Cette injustice, cette censure il la dépeint comme la neige qui a recouvert sa langue. Cette métaphore de la neige revient assez souvent dans le roman dont les différents aspects seront analysés dans cette étude.

« *La neige d'antan n'a pas recouvert n'importe quel texte, me dis-je. Elle n'a pas enseveli n'importe quelle langue, parmi toutes celles qui sont représentées ici. Ni l'anglais, ni l'allemand, ni le suédois, ni le finlandais, ni le portugais, que sais-je encore, jusqu'à la douzaine. Elle a effacé la langue originaire, enseveli la langue maternelle.* »<sup>36</sup>

Si on peut donner une petite conclusion à ce chapitre, cela serait de dire que la langue maternelle est celle dans la quelle les sentiments, l'être, l'âme peuvent être décrits ; où une libération s'effectue. C'est le moment où la langue et l'être deviennent un. Chez Semprun on peut dire que c'était un choix. De l'autre côté de la Méditerranée le choix de la langue n'est pas aussi libre. La langue française est plutôt imposée, et si ce mot est trop fort on pourrait

---

34 Ibid, p 313

35 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 313

36 Ibid, p 311

dire qu'elle est restée ancrée comme un héritage du colonialisme. Elle est la langue première des écrivains maghrébins mais aussi de beaucoup d'écrivains africains. Quelles en sont les conséquences d'un tel héritage, pourrait-on voir un avantage dans ce domaine ? Au cours du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, le point de vue de Yacine Kateb a été mentionné pour décrire un autre aspect de l'appropriation d'une langue qui n'est pas maternelle ;

« ...Kateb Yacine déclarait avoir perdu sa mère en perdant sa langue maternelle, saisi, tel qu'il disait être, dans la « gueule du loup » de la langue française, qui lui permit pourtant d'écrire une des meilleurs œuvres mondiales. Mais les écrivains algériens ont su, dans la période postcoloniale, exploiter ce « butin de guerre » (selon la formule de Kateb Yacine) pour exprimer l'imaginaire de leur être nouveau. Après l'indépendance, les écrivains maghrébins se sont appropriés la langue française pour affirmer, dans un premier temps, leur existence et leur imaginaire individuels et collectifs, longtemps occultés ou méconnus par la littérature métropolitaine et coloniale. Par la suite, et jusqu'à aujourd'hui, ils s'en sont servis pour voir plus clairement en eux-mêmes : le détour, par la langue non maternelle, crée une distance qui rend possible le regard critique sur soi. »<sup>37</sup>

On ne refuse pas la langue maternelle, on l'enterre, pour prendre l'image de Kateb Yacine, et on donne naissance à une autre langue qui deviendrait la langue de l'expression artistique. Cette distance est responsable pour qu'on puisse porter un jugement beaucoup plus objectif sur soi, sur les autres, donc sur le monde dont on fait partie. S'analyser en prenant du recul sur soi, être à l'abri des émotions de la langue maternelle qui peuvent mettre du brouillard sur le jugement et nuire à une meilleure expression. Ce *butin de guerre* est un outil, grâce auquel un nouveau questionnement est possible. Cet outil, la langue française, a permis aux écrivains, de forger ou tout du moins d'essayer de forger une nouvelle identité. Pour ne faire ici qu'une petite parenthèse il serait intéressant d'évoquer que la langue française a permis aux auteurs maghrébins une plus grande individualité dans le récit, notamment grâce à l'utilisation du pronom « je ». Car dans la langue coranique, langue divine, l'utilisation du pronom personnel est interdite, puisque seulement le Dieu Tout-Puissant a ce droit.

Ceci dit, une identité constituée des deux ou plusieurs cultures différentes, est une identité riche en dynamisme, en style et en diversité. L'identité entre les *rives*, pour reprendre la métaphore de Leïla Sebbar, amène une richesse, un regard beaucoup plus critique que s'il

---

37 Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc : *Littérature postcoloniale et francophonie : Conférence du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, 2001, p 44

était homogène, et une compréhension plus large mais en même temps très difficile à gérer. Pourquoi dit-on qu'elle est difficile à gérer, c'est-à-dire à vivre ? Justement cette dualité peut provoquer des problèmes. D'abord parce qu'il y aurait un risque de tanguer toujours vers une culture. La question serait de voir vers laquelle. Y aurait-il une plus dominante que l'autre ?

Il faut savoir bien gérer l'appartenance des deux cultures, des deux influences. L'équilibre personnel n'est pas une chose facile. On peut percevoir cette richesse culturelle comme une division. Le mot division renvoie à une terminologie plutôt négative, et avec raison. Car c'est un déchirement, un déracinement de l'être qui se voit souffrir sous le poids des différentes cultures qu'il porte en soi. La dualité des cultures qui est vécu par les auteurs choisis, engendre également quelques obstacles. Sommes-nous unifiés lorsqu'on fait partie des deux ou plusieurs cultures ? Sommes-nous nulle part quant on porte deux mondes en soi ? Etre bilingue veut-il dire ne pas être parfait en aucune des langues ?

Pour Tzvetan Todorov, philosophe et essayiste français d'origine bulgare, « *L'individu ne vit pas une tragédie en perdant sa culture d'origine à condition qu'il en acquière une autre; c'est d'avoir une langue qui est constitutif de notre humanité, non d'avoir telle langue.* »<sup>38</sup> C'est ce que l'auteur appelle « *déaculturation* » et « *acculturation* ». Il comprend sous cette terminologie que chaque être humain est capable de s'assimiler, et qu'aucune culture personnelle est figée, mais qu'elle peut changer. Cela ne veut pas dire que l'on peut changer complètement sa culture, la dénigrer, cela sera impossible. Et pourtant, le risque d'être considéré comme un étranger, dans un nouvel endroit que l'on habitera, persiste. Le terme, « étranger », n'est pas forcément à voir ici sous un angle négatif, mais dans le sens d'une richesse culturelle en plus. C'est à cause de la culture première qu'il est impossible d'être vraiment perçu comme autochtone. Et c'est là justement le problème que l'on se pose dans cette étude, l'homme qui est bilingue ou qui appartient aux deux cultures, se sent-il comme un autochtone, comme faisant partie d'une unité ? Pour reprendre la pensée de Todorov, selon lequel, chaque langue et chaque culture construit une unité, donc par la-même voie logique l'unité est impossible.

La question se pose alors si les deux unités peuvent coexister ensemble ? La réponse à cette question est confortée par la citation suivante du même auteur, « *Chacune de mes deux langues était un tout, et c'est précisément ce qui les rendait incompatibles, ce qui les*

---

38 Todorov, Tzvetan : *L'Homme dépaycé*. Paris : Seuil, 1996, p 22

*empêchait de former une totalité nouvelle.* »<sup>39</sup> Voit-on ici des traits d'une schizophrénie ? Les deux pôles des deux cultures peuvent être représentés comme des aimants qui tirent chacun de leur côté. La même pensée est a trouvée chez l'écrivain sénégalais, Boris Diop, qui à ce sujet donne sa position sur la façon dont il vit sa multiculturalité. Il a marqué son opinion dans un journal congolais appelé *Dépêches de Brazzaville*, en disant que, «*la schizophrénie de l'intellectuel africain est une expérience que je vis dans ma chair.* »<sup>40</sup> Naturellement, il ne s'agit pas ici de la schizophrénie au sens médical du terme mais elle représente le dédoublement d'une identité. Cette fissure est très difficile à gérer, donc de vivre avec dans un monde qui involontairement pousse à ce qu'on se décide que pour une culture. Dans le chapitre suivant la diversité culturelle des trois auteurs, pris pour cette étude, sera développée en se basant sur leur bilinguisme. Ceci permettra de mieux saisir et d'approfondir la notion d'une identité culturelle qui est au croisement de plusieurs cultures.

---

39 Todorov, Tzvetan : *L'Homme dépaycé*, 1996, p 20

40 « *Dépêches de Brazzaville : Le supplément littéraire*, le numéro 9, décembre 2009 ».

<http://www.brazzaville-adiac.com/medias/dossiertele/suplit9.pdf>, 20.11.2012

### **3. Bilinguisme chez les auteurs cités**

---

Le bilinguisme ou plurilinguisme sont des termes assez contestés dans le monde linguistique. Quelle définition y donner ? Comment définir quelqu'un qui est bilingue ou plurilingue ? Quels sont les critères à respecter pour qu'une personne puisse être qualifiée comme tel ? Peut-on apprendre une seconde langue à l'âge adulte, théorie défendue par Noam Chomsky pour qui l'apprentissage d'une langue ou des langues, se fait très facilement jusqu'à l'âge de l'adolescence. Voici seulement quelques questions qui préoccupent les linguistes dans ce domaine. A la fin du XIXème et jusqu'à la moitié du XXème siècle, il existait la théorie que le bilinguisme chez une personne n'est pas possible. Que seule la connaissance parfaite dans une langue est possible. Il faut également définir ce que veut dire être parfait dans une langue, quels en sont les paramètres. Comment mesurer la connaissance d'une langue ? Puis il y a toujours la question de la domination d'une langue sur l'autre. L'exemple le plus courant est celui de l'école. Quelle langue apprend-on à l'école ? Tout dépend de l'entourage politique où l'on se trouve. Si on apprend le français à l'école en Algérie, cela n'est pas la même chose que si on l'apprenait aux Etats-Unis. La langue de l'école dans les deux cas n'a pas la même valeur socio-politique. Une autre question se pose aussi à savoir, à quel moment on utilise telle ou telle langue ? Dans quelles situations prédomine quelle langue ? Toutes ces questions sont très importantes à développer, car le bilinguisme n'est pas un fait rare dans le monde d'aujourd'hui.

On peut dire, qu'aujourd'hui, en Europe et en se basant sur le système scolaire, la plupart des enfants sont bilingues. Le système scolaire impose au minimum une langue étrangère au programme. Sous bilinguisme on rencontre deux termes qui seraient importants à définir. L'un est bilingualité et l'autre bilinguisme. Une des définitions de ces deux termes est donnée par Josiane F. Hamers et Michel H. A. Blanc, auteurs de l'ouvrage *Bilinguality and Bilinguisme*. Ils divisent le bilinguisme comme un entourage social, une société où l'on pourrait s'exprimer dans deux langues, et le bilingualité qui serait plutôt de l'ordre personnelle, donc un individu qui a des connaissances dans les deux langues.

*« Bilinguality is the psychological state of an individual who has access to more than one linguistic code as a means of social communication ; the degree of access will vary along a number of dimensions wich are psychological, cognitive, psycholinguistik, social psychological, social, sociological, sociolinguistic, sociocultural and linguistic. The concept*

*of bilingualism, on the other hand, includes that of bilinguality (or individual biligualisme) but refers equally to the state of a linguistic community in wich two languages are in contact with the result that two codes can be used in the same interaction and that a number of individuals are bilingual (societal bilingual). »<sup>41</sup>*

Ce dernier terme rappelle la situation au Maghreb et surtout en Algérie, berceau de Leïla Sebbar, où quatre différentes langues cohabitent ensemble : l'arabe classique ou coranique, le berbère, l'arabe dialectal et le français langue administrative. L'arabe dialectal est la langue la plus parlée, bien que l'arabe classique garde une place prestigieuse car c'est la langue sacrée, la langue du Coran. Justement, pour revenir à Leïla Sebbar, l'arabe dialectal ou l'arabe parlé est la langue de ses ancêtres du côté de son père. C'est la langue qu'elle n'avait pas eu la chance et la possibilité d'apprendre, dû au « silence » voulu de son père comme déjà indiqué plus- haut dans cette étude.

Le bilinguisme parfait est aussi considéré comme une impossibilité, car le cerveau mène toujours un combat, à savoir quelle langue sera prédominante. Il n'y aurait pas de bilingues parfaits, car il y aura toujours une langue qui serait plus utilisée, ou mieux parlée. Selon l'auteur du livre *Langue et Territoire*, Jean A. Laponce, apporte la pensée suivante, « *Nous n'avons pas deux langues comme nous avons deux mains ou deux yeux.* »<sup>42</sup> Il serait impossible de pouvoir expliquer vraiment tout avec une même authenticité dans les deux langues, comme il serait impossible de trouver un synonyme parfait. Dans son ouvrage, Jean Laponce démontre que l'on ne peut pas utiliser de la même manière les deux langues au travail, à la maison, ou lorsqu'on veut exprimer ses émotions.

*« Il est bien rare que deux langues aient été apprises dans le même contexte ; et si même elles l'ont été, il est exceptionnel que les mots, les phrases, les sons de ces deux langues évoquent les mêmes images, les mêmes associations de pensée. Il est extrêmement rare qu'un bilingue, même s'il est proche d'être bilingue parfait, ne considère pas l'une de ses deux langues comme sa langue maternelle. Même chez les bilingues élevés dans une famille bilingue il est rare que les langues apprises de concert dès l'enfance ne soient pas associées à des rôles différents. »<sup>43</sup>*

---

41 Hamers, Josiane F. et Blanc, Michel H. A. : *Bilinguality and Bilinguisme*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989, p 6

42 Laponce, Jean-Claude : *Langue et Territoire*. Québec : Les presses de l'Université Laval, 1984, p 1

43 Ibid, p 25

Le bilinguisme que l'on cherche à trouver dans les œuvres choisies serait celui où l'auteur, les personnages, auront une connaissance d'une autre langue, qu'elle soit langue apprise et très bien maîtrisée, ou langue très peu maîtrisée, ou presque pas du tout mais dont l'intérêt pour celle-ci serait très fort. Pour ce dernier cas, il est question bien évidemment de Leïla Sebbar est son énorme regret de ne pas avoir appris à parler l'arabe. Cet exemple est bien intéressant, car on va essayer de montrer que même sans y connaître la langue on peut avoir des éléments bilingues dans un récit. Le bilinguisme chez cet auteur serait plutôt à comprendre sous le signe culturel et non réellement linguistique. Les symboles et les images créées dans l'œuvre de Sebbar renvoient à une autre culture dont on ressent le lien parenté. Le bilinguisme traité ici sera énormément porté sur une identité bilingue et surtout sur une identité biculturelle.

Pour cette étude, l'idée du bilinguisme est d'une grande importance car elle est étroitement liée avec l'identité. Différentes apparitions des éléments bilingues dans les romans choisis, seront étudiées. Ils vont émerger soit sous une forme de mots étrangers, ou bien sous un style de la syntaxe qui fera sentir l'influence d'une autre langue. Chaque auteur va faire apparaître à sa façon cette double identité culturelle. Chez Jorge Semprun, cela se fera à travers son propre expérience, d'un auteur bilingue qui mentionnera les mots espagnols ; en passant par Leïla Sebbar qui donnera à ses personnages une vie déchirée entre les deux *rives*, entre les deux cultures, et puis chez Boris Diop sous forme d'un témoignage historique dans lequel surgiront les éléments de bilinguisme.

### **3.1. Langue maternelle, l'espagnol ou le français, chez Semprun**

Avant de passer à la dichotomie entre le français et l'espagnol dans le roman de Semprun, il est important de mentionner la présence également d'autres langues. L'allemand, l'anglais, l'italien font de même, partie de l'histoire autobiographique, et n'occupent pas une moindre place. Ces langues sont à voir comme des témoignages historiques des différentes nations rencontrées dans le tourbillon de la guerre. Mais l'espagnol, étant la langue maternelle, obtient une place particulière. Dans le roman *L'Écriture ou la vie*, les éléments bilingues paraissent sous forme spontanée, non voulus, mais aussi sous forme d'une attache privilégiée entre l'auteur et les locuteurs hispaniques, ou les gens qui comprennent la langue espagnole. Il y a un passage du livre, où les mots espagnols viennent de façon spontanée à l'esprit de Semprun. C'est la scène où il tombe du train et perd conscience pour quelque instant. Après

avoir repris ses sens, mais toujours étourdi, les mots espagnols lui viennent à l'esprit. Dans le choc qu'il a subi le dédoublement des mots en français et en espagnol lui passe par la tête, sans qu'il puisse y avoir un contrôle sur eux. Il se rend compte que pour chaque mot il peut trouver un équivalent en langue française, et que chaque réalité peut avoir deux mots. Alors il commence un jeu de mot, un jeu de mémoire pour être plus exacte. Il essaie de trouver pour chaque mot un équivalent dans l'autre langue. Dans le cas ici cité, il part du français.

*« Il y avait peut-être deux mots pour chacune des réalités de ce monde. J'ai essayé, dans une sorte de fièvre. Il y avait en effet « août » et agosto, « blessure » et herida, « lundi » et lunes. Je m'étais enhardi, j'avais cherché des mots plus éloignés de l'expérience immédiate : ça marché toujours. Il y avait toujours deux mots pour chaque objet, chaque couleur, chaque sentiment. »<sup>44</sup>*

Pour chaque réalité il avait trouvé un double. Est-ce qu'on peut avoir deux mots pour chacune des réalités ? Le problème survient lorsque le mot « neige » vient à son esprit. Le mot neige le renvoie directement au camp de Buchenwald. Que fait-il alors ? Y'a-t-il alors deux mots pour une réalité ? Depuis le début du roman le mot neige a été utilisé en langue française, jamais il n'a été traduit comme mot « nieve » en espagnol. L'auteur utilise cette métaphore de la neige pour désigner la mort, le néant. Ce néant est la période de son arrestation, moment qu'il qualifie de sa mort psychologique. Alors mot neige est un substantif très grave. Donc la réalité de la neige est exprimé en français, et non en espagnol, jusqu'au moment il tombe du train et que le mot neige ressurgi en espagnol en premier. C'est un détail très déconcertant pour l'auteur. Le mot en français n'était pas traduit en espagnol mais vice-versa de l'espagnol en français, ce qui veut dire que l'importance tombe sur le mot original, c'est-à-dire sur celui de sa langue maternelle. Il ajoute, plus loin dans le même passage,

*« Soudain, en effet, le mot nieve était apparu. Non pas d'abord, cette fois-ci, le mot « neige », qui se serait ensuite dédoublé, pour prendre la forme nieve. Non, cette dernière forme d'abord, dont je savais le sens : neige, précisément. Dont je soupçonnais aussi qu'il était originaire, qu'il n'était pas seulement la traduction du mot « neige », mais son sens le plus ancien. Le plus primitif, peut-être. Était-ce pour cette raison que le mot nieve était inquiétant ? Parce qu'il était originaire ? »<sup>45</sup>*

---

44 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 250

45 Ibid, p 251

Peut-on dire que ce qui a bouleversé l'auteur, est d'avoir inconsciemment donné la signification du mal dans sa langue maternelle ? Ou bien, peut-on affirmer que les choses les plus émotionnelles et les plus douloureuses ne peuvent être prononcées que dans la langue maternelle ? On peut essayer d'écrire dans la langue qu'on s'est apprivoisée, mais au moment où l'inconscient est actif, comme ici après une chute, le mot expliquant le mal qui le ronge vient d'abord dans sa langue maternelle. Il serait aussi probable que l'auteur avait pris une distance par rapport au drame qu'il a vécu en le décrivant dans la langue française. Le drame est-il devenu pire lorsqu'il lui a associé un son en langue maternelle ? Il est peut-être devenu encore plus poignant, plus effrayant et plus réel.

Les deux mêmes mots peuvent transmettre une seule image de la réalité. Par contre on vient de voir que deux mots en langues différentes avec une même signification ne provoquent pas obligatoirement le même effet lorsqu'on les prononce. Le bilinguisme n'est pas mathématique, à savoir que chaque signe a son équivalent dans une autre langue. Dans la réalité des dictionnaires cela est peut-être vrai, mais dans la vie il y a des mots qui par leur utilisation et leur sonorité et leur vécu avec la situation qui les accompagne, commencent à être perçus différemment et individuellement. L'exemple du mot « train » cette fois-ci, serait satisfaisant pour expliquer ce qu'on vient de développer. Dans ce même passage où Semprun tombe du train, et qu'il commence à dédoubler les mots en français et en espagnol, il va aussi être effrayé par le simple mot « train ». Ce mot a provoqué en lui un retour en arrière dans sa mémoire, où les images de déportations sont tout de suite revenues dans son esprit. Le mot « train » n'est pas un simple mot. Il ne signifie pas la même chose comme pour les autres gens qui n'ont pas vécu sa douloureuse expérience. Mot train a une signification double pour lui. Train n'est pas seulement un moyen de transport, c'est aussi un des symboles de la mort.

Le bilinguisme dans l'œuvre de Semprun sert également à faire un effet de solidarité, non seulement au sein des personnages du livre, mais aussi entre le personnage principal, donc l'auteur, et un lecteur hispanique. Il y a une connivence entre Semprun et un lecteur qui est de culture espagnole ou hispanique. On va donner tout d'abord, un exemple qui montrera la solidarité entre les personnages du livre et puis on montrera la relation entre l'écrivain et le lecteur. Il s'agit du passage où l'un des camarades meurt dans les bras du protagoniste, lorsqu'ils se trouvent à Bouchewald. La mort de son ami est inévitable et puisque les deux prisonniers sont espagnols, l'un d'eux va essayer de réciter quelque vers de César Vallejo, « *l'un des plus beaux de la langue espagnole* »<sup>46</sup> afin que le son du poème apaise la douleur du

---

46 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 222

mourant. L'auteur ne réussira pas à les réciter car son ami meurt au moment où il s'apprêtait à le faire. Mais Semprun donne tout de même les vers du poète en espagnol qu'il ne traduit pas en français, comme si c'est vers étaient seulement destinés au mourant.

Dans un autre passage du roman l'auteur évoque et fait partager les vers de César Vallejo, mais cette fois, et il le dit implicitement, qu'il ne les traduira pas en français. La raison est un lien personnel et émotionnel avec un lecteur hispanique.

*« Mais j'avais découvert la poésie de César Vallejo. Me gusta la vida enormemente pero, desde luego, con mi muerte querida y mi café y viendo los castanos frondosos de Paris... Claude-Edmonde Magny venait d'évoquer Wittgenstein, j'ai gardé pour moi le poème de César Vallejo qui m'était revenu en mémoire. Je ne l'ai pas traduit pour elle, je ne vais pas le traduire ici. Ça restera comme un secret, un signe de connivence avec un possible lecteur hispanisant. »<sup>47</sup>*

C'est un bilinguisme considéré comme un trésor, quelque chose qui lui appartient et qu'il peut ou ne pas partager avec les autres. Pour le partager il faut que les autres possèdent cette culture. Cette connivence avec le lecteur montre une appartenance à une culture qu'on veut des fois cacher, ou tout du moins ne pas partager avec les autres. Jorge Semprun veut créer un lien, en occurrence avec un lecteur hispanique, pour avoir ici dans ce passage une intimité par rapport aux autres, et que le lecteur hispanique en est aussi une. On sent une familiarité dans ce passage. Bien qu'il écrive en français il se fait plaisir en offrant un bijou de la culture espagnole à ceux qui savent la déguster. C'est comme un code secret entre les deux, un petit bout de trésor partagé qu'entre eux.

Une identité biculturelle est un trésor que l'on peut choisir avec qui le partager, car on a le choix et la richesse des deux cultures. On peut lire la joie de l'auteur des fois lorsqu'il mentionne la langue espagnole. Il faut rappeler que cette langue, bien qu'elle soit sa langue maternelle, lui rappelle avant tout des bons, mais aussi des mauvais souvenirs. Les mauvais souvenirs sont à mettre sous le signe de l'épisode de l'exil dans la vie de Semprun, une émigration forcé, qui l'a pour toujours éloigner de son pays natal. Donc c'est un bonheur lorsqu'il peut utiliser la richesse littéraire de sa culture sous formes de poésie, comme dans le passage cité plus haut. Des passages dans le livre montrent la réjouissance chez l'auteur lorsqu'il entend l'espagnol. De même qu'il est surpris de l'effet que cela produit sur lui.

---

47 Ibid, 2012, p 196

« Et il y avait aussi de nombreux soldats originaires du Nouveau-Mexique, dont l'espagnol mélodieux me ravissait. Ou me troublait : que la langue de mon enfance fût celle de la liberté, pas seulement celle de l'exil et du souvenir angoissé, était troublant. »<sup>48</sup>

A quel point deux situations peuvent changer le sentiment d'une langue. Tout dépend de l'entourage dans lequel elle est entendue. Les soldats du Nouveau-Mexique sont venus en libérateur, donc leur langue faisait également un effet libérateur. C'était si apaisant que c'était *troublant*, nous dit-il.

### 3.2. Le bilinguisme de Leïla Sebbar

Bien que Leïla Sebbar se dit être écrivaine dans une seule langue, la langue française, le bilinguisme dans ses romans garde une place importante. Dû à ses origines biculturelles, et à cause de la souffrance de ne pas pouvoir parler l'arabe, les thèmes de ses romans sont remplis de personnages qui valorisent cette langue et culture arabe. Pour prouver cette idée on va survoler d'abord quelques autres romans de l'auteur dans lesquels la langue arabe possède une place primordiale, une place salvatrice et sacrée. Les exemples qui vont être donnés sont tirés de quelques nouvelles de Leïla Sebbar. Pour être plus précis il s'agit de l'arabe coranique. Voici un exemple dans *La robe interdite*, nouvelle qui fait partie d'un ensemble de nouvelles intitulés *La jeune fille au balcon*, où l'arabe est décrit comme une beauté inouïe, un symbole sacré, mais aussi mystérieux. Il s'agit de l'arabe classique. Le mystère de la langue est surtout lié à la vie de l'auteur. « Les vers cachent un secret que personne, paraît-il ne saura jamais déchiffrer. »<sup>49</sup> Puis dans la nouvelle, *La fille en prison*, qui fait parti de l'œuvre intitulé *Sept fille*, la langue arabe est celle de la pureté, mais surtout c'est la langue qui rendra la liberté au personnage d'Aïché. La langue est considérée comme « un miracle »<sup>50</sup>. Il s'agit ici de nouveau, dans ces deux exemples, de la langue du Coran.

Ces quelques petits exemples évoqués, feront une petite introduction de façon à montrer l'intérêt de Leïla Sebbar pour la langue de son père. L'intérêt n'est pas seulement porté sur la langue mais aussi sur toute la culture maghrébine. Cette écrivaine ne serait pas ce qu'elle est sans la culture maghrébin, qui est d'une façon très proche. Elle s'identifie fortement à cette

---

48 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 124

49 Sebbar, Leïla : « La robe interdite ». In : *La jeune fille au balcon*. Nouvelles. Paris : Seuil, 1996, p 92

50 Sebbar, Leïla : « La fille en prison ». In : *Sept filles*. Nouvelles. Paris : Thierry Magnier, 2003, p 102

culture. Son bilinguisme se trouve exactement dans son lien étroit avec les racines culturelles de son père.

Maintenant, on va voir la présence des éléments de la culture arabe dans son roman, *Le silence des rives*. Tout d'abord il faut prendre, comme ce qui vient d'être esquissé, le terme bilinguisme chez Leïla Sebbar sous une autre signification. On ne peut pas trouver des éléments littéraires du bilinguisme, des translittérations, comme chez certains auteurs de culture bilingue. Quant on parle des éléments bilingues on pense surtout à une présence de mots écrits de la langue arabe. Pour prendre un exemple d'Assia Djebar, qui serait le plus proche, car c'est une écrivaine née en Algérie, mais dont la langue maternelle est l'arabe. Dans ses romans il y a explicitement des éléments écrits de la langue arabe, bien sûr à l'aide de la transcription. Donc on ne peut pas trouver le même bilinguisme chez Leïla Sebbar. Par contre, on trouve des éléments qui font surgir une connaissance du monde maghrébin, surtout celui de l'Algérie, ce qui est compréhensible car l'auteur est née et a vécu en Algérie jusqu'à l'âge de 17 ans. Donc il ne faut pas chercher des éléments littéralement bilingues mais plutôt des éléments biculturels.

Pour commencer voici le thème de l'eau. Dans chaque maison arabe traditionnelle décrite dans le roman, il y a une petite fontaine. L'eau et la fontaine représentent la vie. S'il s'agit d'appuyer sur une image de la mort, l'auteur fait recours à la stylisation, et dépeint une fontaine desséchée, « *la fontaine ne coule plus* »<sup>51</sup> dans les maisons désertées par les hommes. A chaque passage où l'auteur évoque une fontaine sans eau, c'est la mort qui suit. Elle décrit également des maisons fissurées, mal entretenues où la mort emporte des gens qui habitent ces maisons. Mais à part ce symbolisme assez commun et compréhensible, il y a dans l'image de la fontaine et de l'eau encore un sens. Ce sens est celui du sacré qu'on trouve dans la religion musulmane. Tous les éléments qui rentrent dans le champ sémantique de l'eau ont une valeur sacrée. Et même plus que cela si l'on prend la pensée de Martine Fernandes qui dans son livre *Les écrivaines francophones en liberté*, signale que l'image de l'eau ne renvoie pas seulement à un caractère religieux traditionnel, mais que « *de nombreuses romancières francophones utilisent la métaphore de l'eau pour représenter une parole féminine libérée.* »<sup>52</sup> Il y a ici plusieurs points qui renvoient à une grande connaissance, d'abord de la culture maghrébine, mais aussi si l'on suit la pensée de Martine Fernandes, il existerait une solidarité de Leïla Sebbar avec les femmes maghrébines. Ce point sera encore évoqué, mais

---

51 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 24

52 Fernandes, Martine : *Les écrivaines francophones en liberté*, 2007, p 16

juste pour y introduire une parenthèse, il faut dire qu'au cours du roman on ressent une compassion avec les femmes restées seules et une attache avec ces femmes sans maris. On sent que l'auteur prend leur position et qu'elle est avec elles. Cette pensée sera appuyée par des exemples dans le chapitre dans cette étude, intitulé *L'exil comme le point de départ*.

Pour continuer, voici un autre exemple de la présence de la culture maghrébine dans le roman ; il y a une évocation assez forte et courante des figues et olives. Cette image est prise pour désigner la sainteté et la fécondité. Dans le *Dictionnaire des symboles musulmans*, on apprend sur le symbolisme de ces fruits. « *Les paysans reconnaissent à la figue une certaine baraka (bénédiction, sainteté). Les ethnologues ont beaucoup écrit sur la symbolique de fécondité de la figue, l'assimilant ainsi à d'autres fruits charnus ou pleins de grains.* »<sup>53</sup> Le figuier dans le roman est dépeint comme un arbre robuste et fort et même si la maison allait s'écrouler le figuier restera en vie et continuera à donner des fruits.

Le dernier exemple qui sera évoqué ici, car il y en a d'autre dans cette œuvre, est celui du marabout. Son évocation est si spécifique pour la région de Maghreb et si originale, qu'il serait impossible de parler de cette culture sans se pencher sur la place qu'occupe le marabout. Pour le définir, le marabout est d'abord un personnage mystique et spirituel. Les pouvoirs qu'il exerce sont dans le domaine de la guérison physique et psychique. Mais c'est également un sage et un érudit, dont les conseils sont très respectés et valorisés. Pour ses services, qu'ils soient de l'ordre spirituel ou social, il ne reçoit pas de paie. Par contre le don en nourriture et vêtements est offert. Il n'est pas seulement visité et vénéré de son vivant, sa tombe représente un lieu saint où l'on peut se recueillir pour prier ; c'est un endroit spirituel. Son importance dans la société maghrébine est grande. La présence du marabout dans le livre de Leïla Sebbar montre avec certitude une culture typique pour l'Algérie, et une culture qui fait partie, et non une moindre, de celle de l'auteur. Cela relève de son bilinguisme, ou dans ce cas comme ce qui a été expliqué, une autre culture qui est très présente dans la vie de l'auteur. La culture maghrébine, ressurgit donc à travers les éléments qui sont présents dans son œuvre.

Bien que Leïla Sebbar ne soit pas une auteur francophone d'Algérie, elle manie les mots et fait ressortir les images dans ses romans qui sont en connexion directe avec son pays natal. On ressent chez elle un grand dévouement et une affection pour le monde maghrébin qui ne la quitte jamais. Une part d'elle fait partie de cette culture sans pourtant y appartenir. La langue

---

53 Chabel, Malek : *Dictionnaire des symboles musulmans : Rites, mystique et civilisation*. Paris : Albin Michel, 1995, p 169

arabe, qu'elle n'a jamais apprise est la barrière et la clef pour entrer pleinement dans ce monde. Est-ce un désavantage, on ne saurait le dire, car sans ce manque elle n'aurait sûrement pas écrit de cette façon, comme elle le fait. C'est un univers, une culture si proche et pourtant si étrange à elle.

### 3.3. Boris Diop à la croisée des deux langues, le wolof et le français

Le cas de Boris Diop est très curieux, c'est un auteur sénégalais, qui par contre n'est pas né comme tel, car à sa naissance le Sénégal était encore la colonie française. De suite, on peut se poser la question suivante. Peut-on dire que cet écrivain a changé d'une identité au cours de sa vie, ou ne vivait-il pas toujours une ? On essaiera d'apporter une réponse à cette question en se référant à la langue et aux langues utilisées par l'auteur dans ses œuvres. Le choix et la façon dont il pense une langue, amènera à mieux comprendre l'identité culturelle de Boris Diop. L'auteur sénégalais fait le choix en utilisant bien précisément la langue wolof, sa langue maternelle, là où il pense qu'elle aura de l'effet, et surtout bien sûr au sein de la population sénégalaise. La majeure partie de ses œuvres littéraires sont écrites en français, mais il écrit aussi en wolof. Notamment le roman *Doomi Golo*, publié en 2003 et traduit en français par son auteur quelques années plus tard en 2009 sous le titre *Les petits de la guenon*. C'est un choix et un combat personnel pour enrichir la culture littéraire du Sénégal, pour justement se mettre en distance et par la-même en indépendance par rapport à la langue française. Car comme il l'a dit pendant une interview sur TV5 Monde, justement à l'occasion de la réédition du livre *Murambi, le livre des ossements*,

« L'Afrique reste le seul continent où les auteurs écrivent des romans en langue française que leurs concitoyens ne comprennent pas. On ne sait pas trop à qui ils s'adresse. Leur langage est celui des dictionnaires. »<sup>54</sup>

Il faut rajouter à cela qu'en Afrique seul quelques pays possèdent, ce que l'auteur du livre *Le français en Afrique noire*, Gabriel Manessy appelle « les états linguistiquement hétérogènes »<sup>55</sup>, c'est-à-dire qu'ils ont une langue dominante, démographiquement et sociologiquement. Ces pays sont : l'arabe en Mauritanie, wolof au Sénégal, malinké-bambara au Mali, haoussa au Niger, sango en République Centrafricaine, fang au Gabon. Pour Rwanda

---

54 L'interview de Boris Diop sur TV5. <http://www.youtube.com/watch?v=Rpn3UVvkjIQ>, 30.10.2012

55 Manessy, Gabriel : *Le français en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, 1994, p 17

il s'agira selon Manessy d'un état linguistiquement homogène.<sup>56</sup> Par contre dans tous ces pays, « *le français y remplit les fonctions de langue officielle, de langue d'enseignement et de la langue internationale au sens où Ferguson (1966) entend ces termes ; elle n'y est jamais l'idiome d'un groupe et n'y assume que fort inégalement le rôle de « lingua franca » entre communautés de langues maternelles différentes* ». <sup>57</sup>

Au Sénégal, le français est presque considéré comme LV1 (langue vivante première) dans les écoles. C'est une langue qu'on utilise comme un outil international. Un outil d'ailleurs qui permet d'augmenter, si l'on peut dire cela, des chances pour une vie meilleure. Les postes hauts placés dans la hiérarchie du travail en demandent une bonne connaissance de la langue française, une langue très importante pour une carrière professionnelle. Donc elle est très privilégiée ; on pourrait même utiliser l'expression langue d'élite. Ceux qui s'emparent de ce bien bénéficieront d'un meilleur statut professionnel et social.

Alors cette diglossie de langue est très présente au Sénégal, et pour Boris Diop cela représente un combat, un défi. Etant écrivain il se voit comme un pionnier qui doit promouvoir sa langue maternelle, le wolof. C'est en même temps promouvoir et consolider l'identité culturelle du pays. Car la puissance d'une langue se trouve également dans son trésor linguistique. Mais, dans le cas du Sénégal, comme dans d'autres pays anciennement colonisés, le français fait partie de l'identité culturelle, et elle est profondément enracinée. Cela engendre une autre question. Sur quelle identité culturelle faudra-t-il construire ?

---

56 cf. Manessy, Gabriel : *Le français en Afrique noire*, 1994, p 17

57 Manessy, Gabriel : *Le français en Afrique*, 1994, p 18

## 4. L'envie d'écrire et recherche identitaire

---

Cette question aurait pu être posée différemment, écrire est-il un besoin pour se définir ? L'écriture pose-t-elle la question l'identité ? Dans chaque expression artistique, dans ce cas par le biais de l'écriture, l'écrivain fait apparaître un morceau de soi, et même lorsqu'il s'agit d'une pure fiction. Dès qu'on pose ou qu'on marque un signe, c'est la preuve d'une recherche, d'une affirmation. On essayera de montrer que les deux termes, écriture et identité, sont étroitement liés, et que dans les œuvres choisies, ils sont inséparables. Prenons l'exemple de Leïla Sebbar. Dans une interview du 9 janvier 2003, à l'occasion de la parution de son livre *Je ne parle pas la langue de mon père*, elle affirme que si elle avait appris l'arabe, la langue de son père, elle ne serait pas devenue écrivaine. La même pensée est à voir dans la correspondance entre elle et écrivaine canadienne Nancy Huston, où elle écrit,

*« Si j'étais restée dans le pays de mon père, mon pays natal avec lequel j'ai une histoire si ambiguë, je n'aurais pas écrit, parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on n'a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire. »<sup>58</sup>*

Il s'agirait ici d'un vide, que l'auteur ressent. Une des raisons, si ce n'est la majeure, pour laquelle elle écrit, est cette non-connaissance de la langue arabe. Parce que l'arabe lui manque elle s'est mise à écrire, elle est partie à la recherche de soi à travers l'écriture. Bien sûr, il ne s'agit pas de l'arabe comme tel, comme une langue quelconque, c'est l'arabe de son père, c'est l'identité inconnue de son père. Pour elle, l'arabe est vécu comme un son, un son qui la lie avec son père. Cette langue mystérieuse a la fonction de mémoire acoustique, seul la sonorité peut évoquer les souvenirs de son enfance en Algérie. Le français est la langue maternelle et paternelle en quelque sorte car son père, étant instituteur, lui a appris le français. Il parlait la langue française avec elle, et non seulement avec elle mais avec ses frères et sœurs. C'était une éducation si on peut l'appeler ainsi, à la française. Cette langue n'est pas pour elle la langue du colonisateur, bien qu'elle soit née en Algérie d'un couple appartenant aux deux cultures différentes. Ce manque de la langue maternelle de son père a été le déclencheur pour qu'elle se lance dans la création littéraire. En mettant sa vie dans le récit, dans la pensée écrite elle essaie de préserver et de mieux comprendre son identité, semble-t-il.

---

58 Sebbar, Leïla et Huston, Nancy : *Lettres parisiennes*. Paris : Bernard Barrault, 1986, p 21

Pour paraphraser l'idée du philosophe Paul Ricœur, qui pense que le travail de l'écriture permet à une personne, non seulement de former et de ranger les événements de sa vie, mais aussi lui permet de voir plus claire les traits de son identité. Cela requiert un travail de mémoire, que chaque écrivain doit effectuer.<sup>59</sup> C'est une redécouverte de soi, un voyage au fin fond de soi-même, un combat qui est long et pénible mais nécessaire, et seulement possible à l'aide de l'écriture. L'expression écrite est une extériorisation de soi par soi. Cela provoque un effet de miroir dont les reflets permettent de se voir et de s'autodéterminer.

Si l'on examine bien les thèmes principaux des romans de Leïla Sebbar, on remarque que le déchirement, au sens de division, est très présent. Le déchirement entre deux mondes, deux cultures, deux civilisations, celle de l'Occident et de l'Orient. Elle dépeint souvent les gens dépourvus de terre natale, de liberté. Le thème majeur est celui de l'exil. Sebbar écrit souvent sur les problèmes sociaux dans les banlieues françaises, et peut être vue comme une porte-parole des marginaux. Tous ces sujets sont très en rapport avec sa vie. Elle crée des univers avec des personnages qui lui sont proches, qu'elle peut sentir et comprendre. L'homme tout seul, exilé, comme dans le roman *Le silence des rives*, est triste et anonyme, sans nom. Cela pourrait être n'importe qui. En décrivant un personnage, c'est tout un monde qu'elle dépeint. Un exilé n'a pas de nation ou de nationalité. Son univers dépasse les frontières politiques. En perdant son pays, sa nationalité, son identité culturelle, il s'en approprie une autre, sans le vouloir, et c'est celle d'une identité d'exilé. C'est un personnage arraché et séparé de son sol natal, avec tout ce que ce sol représente, la famille, les ancêtres, la culture, l'histoire, sa vie. Dand ce cas cela est dû à une nécessité, économique.

Pour ne pas trop s'éloigner de la problématique, il faut rajouter le rapprochement de l'auteur avec son livre. Cela serait, à part le thème de l'exil qui vient d'être évoqué, l'image du silence. Le silence représente la solitude, l'abandon et le regret ressenti. On peut voir là-dedans un rapprochement avec la vie de Leïla Sebbar. Elle ressent un regret d'avoir été arraché à son sol, à son adolescence, à son Algérie. Des petits détails pourraient être significatifs pour prouver une ressemblance avec la vie de l'auteur. Car bien que le livre ne donne pas d'indications spécifiques de date pour cerner l'époque, il y a certains indices qui révèlent la période à laquelle se déroule l'histoire. Voici un passage du roman qui pourrait soutenir cette thèse ;

---

59 Ricœur, Paul : « Soi-même comme un autre ». In : *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p 190

« ils gardaient les bêtes dans la montagne, ils se sont quittés au moment de la guerre, et ils se sont retrouvés dans le même réseau, l'un deux a failli mourir dans le maquis et l'autre en prison, où son ami l'a aidé jusqu'à la libération du pays où ils ne sont pas restés. »<sup>60</sup>

Il s'agirait ici de l'époque juste après l'indépendance de l'Algérie en 1962, date à laquelle beaucoup d'Algériens sont partis en France. Ceci est très en rapport avec la vie de l'auteur car elle quitte l'Algérie à la même époque. L'écriture est là pour ne pas perdre un bout de soi, pour ne pas oublier, pour creuser dans son âme et ses souvenirs afin de trouver les éléments manquants. C'est pourquoi dans ce roman, l'écrivaine a donné à l'un des protagonistes la fonction du poète. C'est l'homme en exil qui, sur les bouts de papiers qu'il trouve un peu partout, trace des mots, écrit des poèmes qu'il lit après à haute voix, parfois en français, d'autres fois en arabe. C'est aussi le scribe pour les autres immigrants qui veulent écrire un mot à leur famille. C'est l'homme qui ne veut pas être seul et pourtant il est, alors il écrit : avec son écriture il se bat contre la solitude. Cet homme loin des siens, voit dans son écriture sa culture. Les mots qu'il écrit sont ceux de sa langue maternelle, mais aussi ceux de la langue française, qu'importe, ceux-là sont ses propres mots, qui font ressurgir sa propre identité.

Il y a une thèse, évidemment soutenue par Leïla Sebbar selon laquelle, l'écriture et la recherche de soi commencent par un exil. Il serait plus facile de prendre une distance par rapport à soi et aux événements qui nous entourent lorsqu'on les voit de loin. L'analyse pourrait être faite de façon plus objective. Donc le travail de l'écriture peut être déclenché par une migration, par l'exil ou un déplacement. Cette thèse est également soutenue par Najib Zakka, professeur à l'Université de Lille, qui dans son livre *Littératures et cultures d'exil*, affirme que,

« Le déplacement permet d'échapper à l'immédiateté (et à l'inconscience) de l'imaginaire et de découvrir les médiations qui rendent possibles cette distance du sujet par rapport à lui-même, sans laquelle il ne peut y avoir d'écriture. »<sup>61</sup>

---

60 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 141

61 Zakka, Najib : *Littératures et cultures d'exil*. Lille : Travaux et Recherches Presses Universitaires de Lille, 1993, p 229

#### 4.1. La vie plutôt que l'identité

Par l'écriture on peut contribuer à former et à trouver son identité. Cette pensée reprise par le sociologue et philosophe Jean-Claude Kaufmann, selon lequel, « *l'identité comme récit biographique n'est qu'une forme parmi d'autres de la construction identitaire* »<sup>62</sup>. Cette forme d'expression n'est pas la seule, d'autres créations artistiques, comme la musique, la peinture, sont à prendre dans ce domaine. Pour Jorge Semprun, la forme littéraire représente la vie. Cet acte d'écrire est une expression assez dangereuse, car elle provoque une confrontation avec sa vie et son passé douloureux. L'écriture est liée à la vie, mais elle peut également engendrer la mort.

Dans le titre, il en ressort que pour vaincre son passé et sa mort au sens figuré du terme, il faut écrire. Il faut confronter la mort en écrivain, pour pouvoir rester en vie. On sait que la vie d'une personne et son identité, vont de paire. Elles sont inséparables l'une de l'autre. Il n'est pas question ici d'une recherche identitaire au sens national, même si on pourrait le penser, car Semprun a quitté son pays à l'adolescence. Non, ce qu'on veut soutenir ici est l'idée que Semprun n'est pas à la recherche de ses racines nationales et politiques. Il ne se préoccupe pas de s'identifier à une nation ou un territoire, mais de s'identifier comme un homme, un survivant qui cherche à trouver sa voie dans l'écriture et par là même sa voie vers une vie nouvelle. D'où le titre *L'écriture ou la vie*, qui d'ailleurs au départ devait être intitulé *L'écriture ou la mort*. Il semble qu'il a voulu donner plus de poids sur l'insurmontable vie après le camp de concentration, et son souvenir de cette tragédie, qu'il n'a pas osé écrire par peur de replonger dans le drame du souvenir. Il n'avait pas osé faire face à son expérience. On pourrait supposer que cela était la raison pour laquelle il a changé le titre. Ce qui revient presque au même, le choix d'écrire ou de mourir, ou bien d'écrire et de perdre la vie. Il faut ajouter que Semprun n'a rien voulu écrire pendant longtemps. Il avait, comme on vient de le mentionner, une peur inouïe de se rappeler les horreurs qu'il a traversées. Raviver le passé était un danger et un risque qu'il ne voulait pas entreprendre.

*« Tout au long de l'été du retour, de l'automne, jusqu'au jour d'hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j'ai décidé d'abandonner le livre que j'essayais d'écrire, les deux choses dont j'avais pensé qu'elle me rattacherait à la vie – l'écriture, le plaisir – m'en ont au*

---

62 Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, 2004, p 154

*contraire éloigné, m'ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l'asphyxie de cette mémoire. »*<sup>63</sup>

Il a fui ses souvenirs, et pendant vingt ans il n'a rien écrit. « *J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie, délibérée, pour survivre.* »<sup>64</sup>. Alors, pour reprendre la question de ce chapitre, d'où vient l'envie d'écrire, il aurait été mieux de se demander, d'où vient cette nécessité ? Car écrire pour Semprun n'est pas une envie, c'est une nécessité pour rester en vie. C'est devenu une nécessité car le combat pour se mettre à écrire a été long et pénible. Écrire était pour lui presque comme une fatalité. On va essayer ici de voir comment la nécessité d'écrire peut avoir de l'influence sur une personne. Que provoque-t-elle ? D'abord, il faut se demander pourquoi Semprun s'est mis à écrire, à un moment donné, puisque l'écriture lui posait autant de problèmes. Elle le ramenait vers le point de départ là où son malheur a commencé. Elle ravivait de façon intense l'expérience et l'horreur du camp de Buchenwald. Alors pourquoi se donner autant de mal ?

*« Il avait raison, (César) Vallejo. Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. »*<sup>65</sup>

On voit cette souffrance, ce déchirement entre l'écriture et la vie, ce cercle vicieux qui ne laisse pas entrevoir une solution. Quoi que l'on fasse, que l'on entreprenne, c'est « *la mort* » qui a son dernier mot. Que faire ? Essayer de travailler sur l'oubli et vivre dans cette réalité qui est qualifiée par l'auteur de « rêve », ou bien affronter son passé, telle est la question que se pose Semprun à travers son œuvre. Il lui était plus facile d'oublier. On peut dire qu'à un moment donné ce n'était pas un choix aisé ou facile, mais une obligation. Il a volontairement voulu oublier et comme il le dit, « *depuis que j'avais abandonné le projet d'écrire, à Ascona, j'avais vécu en m'éloignant de la mort...La mort était une expérience vécue dont le souvenir s'estompait.* »<sup>66</sup> Il décrit plus loin à quel point c'était insoutenable d'essayer d'écrire sur ce sujet, cela l'étouffait d'écrire, car selon ces mots « *chaque ligne écrite m'enfonçait la tête*

---

63 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 132

64 Ibid, p 226

65 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 215

66 Ibid, p 283

*sous l'eau, comme si j'étais à nouveau dans la baignoire de la villa de la Gestapo.* »<sup>67</sup> Ici l'envie d'écrire est ressentie comme une chose dangereuse. Si l'on ouvre la porte aux souvenirs, quelles conséquences va-t-on subir ? L'écriture est surtout un combat chez Semprun, de vie et de mort. Comme on l'a dit plus haut il lui a fallu vingt ans avant d'écrire son premier roman autobiographique *Le grand voyage*, publié en 1963. C'est également un roman où il décrit le voyage en train pendant cinq jours avec les autres détenus vers la destination de Buchenwald dans des conditions atroces.

#### **4.2. Une histoire qui change la façon dont on voit le monde**

Pourquoi avoir choisi ce titre et quel rapport cela a avec l'identité ? On va essayer de montrer, comment les événements tragiques au Rwanda ont changés la façon dont on voit et conçoit le monde. Il n'est pas question ici de rentrer dans la polémique politique et dans la discussion sur l'histoire coloniale et ces conséquences, ainsi que sur la mission honteuse des Nations Unies au Rwanda. Non, il s'agirait ici de montrer que le fait de raconter et d'écrire sur un thème si brutal change la façon dont on comprend le monde, et par là même dont on se voit soi-même. Le cas du roman de Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, rend compte de cette réalité.

Il s'agit d'une narration, d'un témoignage d'une tragédie qui s'est déroulée dans un pays dont l'auteur n'est pas originaire. Cela veut dire qu'il a écrit ce roman sur un thème et un pays qui n'était pas le sien. Ce n'est pas donc comme chez Semprun une autobiographie, mais une narration littéraire sous forme de dossier, de témoignage historique. L'écriture ne fait pas non plus paraître un thème récurrent quelconque qui fasse ressortir les traits de son auteur comme chez Leïla Sebbar. C'est au contraire un témoignage historique sous forme d'une fiction. Mais cette expérience que l'auteur fait pendant son séjour au Rwanda change sa perception et sa visualisation du monde. Le séjour, qui a duré deux mois, pendant lesquels il a fait un travail de recherche et a rassemblé la documentation pour son roman, l'a profondément marqué. Dans l'article du journal « Dépêche de Brazzaville », l'auteur donne ses impressions lors de l'écriture de son roman, mais surtout ce que d'être au Rwanda a provoqué en lui. Il dit, « *Il a fallu le Rwanda et toutes mes interrogations sur la France en Afrique pour que je revienne à*

---

67 Ibid, p 284

*moi-même* ». <sup>68</sup> C'est une prise de conscience lorsqu'il dit « *que je revienne à moi-même* ». Cette expérience, car l'identité est forgée par elle, lui a permis de voir plus claire et de porter un regard plus objectif, plus profond et nouveau sur sa vie personnelle, comme sur celle qui l'entoure.

On pourra présumer que les événements au Rwanda l'ont secoué à ce point, qu'il a redéfini sa façon de voir l'écriture. « *Notre « expédition rwandaise », débutait donc sous le signe d'une troublante incertitude et nous obligeait tous, d'une façon ou d'une autre, à réinvestir notre propre écriture.* » <sup>69</sup> Car bien que ce livre rentre dans le domaine du roman, et non d'un simple livre d'histoire, il n'est pas à considérer comme une fiction inventée mais comme un témoignage véridique des actions atroces qui ont eu lieu au Rwanda. Boris Diop s'est servi des témoignages des gens qui ont survécu aux massacres, et il a produit une histoire en se basant sur les faits et récits réels. Le drame que l'écrivain décrit a sûrement laissé les traces sur lui, ce qui par la suite a également changé l'art de son écriture. Il est compréhensible qu'on ne ressort pas indemne d'une telle expérience, lorsqu'on est obligé d'écrire sur de telles atrocités et de prendre la responsabilité historique d'un peuple en besoin de justice. Une tâche très délicate et difficile à gérer. Un écrivain se doit être juste et objectif. Il est le juge pour soi et pour les autres. Dans le cas de Rwanda, il est le porteur de voix de ceux qui n'ont pas cette possibilité.

Cette façon dont les autres voient ce qui c'est passé au Rwanda, est bien comprise dans la phrase suivante du livre, « *La Coupe du monde de football allait bientôt débiter aux Etats-Unis. Rien d'autre n'intéressait la planète. Et de toute façon, quoi qu'il arrive au Rwanda, ce sera toujours pour les gens la même vieille histoire de nègres en train de se taper dessus. Les Africains eux-mêmes diraient, à la mi-temps de chaque match : « Ils nous font honte, ils devraient arrêter de s'entre-tuer comme ça.* » » <sup>70</sup> Les misères d'autrui restent leurs propres misères, et elles sont représentées comme une honte, pour les autres qui restent en dehors mais s'identifient culturellement ou nationalement à eux. Cela est résumé dans l'idée que les Africains ont honte de ces compatriotes. Mais dans un tel drame humain, y'a-t-il des appartenances nationales spécifiques, ou au contraire ce drame ne concerne-t-il pas toute l'humanité ?

---

68 « Dépêche de Brazzaville ». <http://www.brazzaville-adiac.com/medias/dossiertele/suplit9.pdf>, 20.11.2012

69 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 238

70 Ibid, p 19

Le monde n'est pas sensible aux horreurs qui se passent loin de lui, et pourtant si proche de lui. On se justifie en se disant que l'on ne fait pas partie de ce groupe de gens, ou bien si l'on ressent une similitude par quelconque voisinage identitaire, comme ce qui est évoqué plus haut dans l'extrait. Alors on ressent la honte d'être par certains critères proches de ces gens. Pourquoi seulement les Africains se sentiraient concernés et auraient un sentiment de honte vis-à-vis soi-même ou pire vis-à-vis les autres. La tragédie au Rwanda ne concernerait-elle pas tout le genre humain ? L'identité majeure, et avant tout, est l'appartenance au genre humain. Ceci dit un événement de telle ampleur ne concerne pas seulement les Rwandais. Cette idée est simple et utopique, mais n'est-il pas choquant qu'on est arrivé à ce stade d'ignorance sentimentale et qu'on puisse regarder tranquillement un match de foot pendant que le Mal humain suprême est en train de détruire et de massacrer. Boris Diop a touché par cette phrase et cette comparaison simple le noyau du problème, non seulement rwandais et africain, mais aussi planétaire.

#### **4.3. Peut-on parler d'identité duelle ?**

L'identité, si l'on prend la définition dans le *Petit Larousse*, elle donnerait ; du latin *idem*, le même, « *caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe* ». Comme son nom l'indique cela renvoie à une chose unique, même, et aussi à un ensemble qui forme un tout. Comment un pareil terme peut signifier une dualité ? D'identité on ne possède qu'une. De plus, une identité n'est pas seulement personnelle, elle est aussi sociale. Amin Maalouf emploie le terme « les identités » au pluriel, c'est d'ailleurs le titre de son livre *Les identités meurtrières*. Pourtant lui aussi voit l'identité comme une chose unique et originale à chaque personne, « *l'identité est faite de multiple appartenance ; mais il est indispensable d'insister tout autant sur le fait qu'elle est une, et que nous la vivons comme tout.* »<sup>71</sup>

La langue est considérée comme étant le noyau d'une identité, qu'elle soit personnelle ou au sein d'une société. On peut évoquer l'exemple canadien. Autour de la langue ou grâce à la langue l'identité canadienne se construit, que cela soit du côté québécois ou anglo-saxon, chacun protège son trésor linguistique. La situation semblable est à trouver dans la dualité culturelle en Belgique, entre les Flamands et les Vallons, qui ne consiste majoritairement que dans la différence de langue. La langue veut dire culture, la langue veut dire origine et elle

---

<sup>71</sup> Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*, 1998, p 34

veut dire histoire commune. Dans les nouvelles nations de l'Europe de l'Est, en prenant l'exemple de la Yougoslavie, à part la religion, la langue joue un rôle prépondérant dans la détermination d'une identité nationale. Pour créer une nation indépendante et différente des autres, on donne un nouveau nom à la langue qu'on parle, pour prendre des distances par rapport aux voisins, bien que la langue en elle-même n'ait pas changé au niveau de la syntaxe et de la morphologie. Que fait-on des gens qui du jour au lendemain se sont vus changés le nom de leur langue maternelle, sans pour autant avoir appris une autre langue. Sont-ils devenus tout d'un coup bilingue, ont-ils alors une double identité ?

Une langue exerce une grande influence sur l'identité personnelle et nationale. Jorge Semprun ne serait-il pas par défaut un écrivain idéal avec une double identité, franco-espagnole ? Et Leïla Sebar ne serait-elle une écrivaine possédant qu'une identité car sa langue est le français et aucune autre ? Boris Diop n'est-il pas considéré comme ayant une identité française puisqu'il écrit en langue française ? Le bilinguisme, comme on le verra dans le chapitre suivant, est une identité en soi. Elle peut pourtant poser des problèmes, car il y aurait un sentiment de n'appartenir nulle part et pourtant, d'être partout en même temps. En parlant plusieurs langues, on a l'impression d'appartenir toujours un peu ailleurs, de ne jamais faire complètement partie d'une culture. Pourtant ces faits, bien qu'ils portent en eux une note de duplicité, constituent une identité unique chez un être humain. Dans le livre *Bilinguality and Bilinguisme* de Josiane F. Hamers et Michel H. A. Blanc, les auteurs affirment que,

*« It is important to keep in mind that a bilingual child does not develop two cultural identities but integrates both his cultures into one unique identity. »<sup>72</sup>*

L'identité unique ou l'identité originale, là est la question ? Selon le sociologue et essayiste Amin Maalouf, dont le travail est souvent cité, pense qu'il s'agit de la même chose. Chaque identité est unique est par là même, originale. Mais la recherche de soi est d'autant plus difficile qu'elle est à mettre en relief par rapport aux autres. C'est-à-dire comment le regard des autres influence une identité. Les gens de culture mixte ont du mal à être classés par les autres. Prenons l'exemple de Leïla Sebbar ; elle a un nom qui la classe aux yeux des autres qui ne la connaissent pas, comme une femme algérienne et musulmane. Tout cela à cause de son nom. Pourtant elle est exclusivement et seulement une écrivaine française. Dans le livre *Lettres parisiennes*, on découvre, par des mots de Leïla Sebbar, à quel point il est impertinent lorsqu'elle doit expliquer son identité nationale et culturelle. Surtout lorsque la question

---

<sup>72</sup> Hamers, Josiane F. et BLANC, Michel H. A. : *Bilinguality and Bilinguisme*, 1989, p 121

survient lors de nombreux colloques dont elle prend part. « *Chaque fois que je me trouve face à un public inconnu, hétéroclite, contrainte de donner mon identité, je patauge.* »<sup>73</sup>

Cela relève presque de l'oppression, elle se sent agressée par cette question, surtout, comme elle le dit, lorsqu'il y a des « *hommes en particuliers, Maghrébins intellectuels...qui (l')agressent pour savoir qui (elle) est, de quel droit (elle) introduit dans (ses) livres des Arabes alors qu'(elle) ne parle pas l'arabe.* »<sup>74</sup>

C'est une situation qui ne facilite pas le travail identitaire, mais au contraire l'aggrave. Car apparemment une double culture n'est pas aussi facilement acceptée, surtout lorsqu'il s'agit des gens qui ont une importance sociale et publique, comme les écrivains. Est-ce qu'il s'agirait de l'égoïsme de la part d'un groupe ou d'une ethnie ou d'une nation, de ne pas vouloir partager le morceau de culture avec quelqu'un qui n'est pas « entièrement » leur ?

La solution serait peut-être de rester complètement anonyme, une chose qui pour Leïla Sebbar, enlèverait beaucoup de problèmes et de sous-entendus ; « *Pour satisfaire les uns et les autres, il faudrait que j'aie un nom de plume anonyme, neutre, universalisant, et je serais identifiable comme écrivain faisant fonction d'écrivain.* ».<sup>75</sup> Cette envie simpliste de vouloir caser et ranger une personne dans les identités nationales prédéfinies se voit dans les exemples de tous les jours. Quelqu'un qui est né des parents venant originairement d'un autre pays et qui ne parle pas la langue du pays de ses ancêtres ou très peu, sera toujours pris comme un étranger dans le pays où il vit, dans son pays où il est né. Les gens qui appartiennent aux deux cultures sont-ils considérés comme des traîtres d'une de leurs cultures ? Pourquoi pense-t-on qu'être authentique c'est seulement appartenir à une seule nation, à une seule culture, à une seule langue et une même identité ?

#### **4.4. Identité, avantage ou désavantage ? Ses conséquences**

On ouvrira le débat par une question qui semble être d'actualité. ? Est-ce qu'un passeport définit-il une identité ? Le passeport est une pièce d'identité dont les pages sont couvertes par l'écriture d'une certaine langue donnée, avec des symboles qui devraient représenter une nation. Un passeport sous forme d'un petit carnet peut-il vraiment catégoriser et être la preuve

---

73 Sebbar, Leïla et Huston Nancy : *Lettres parisiennes*, 1986, p 125

74 Sebbar, Leïla et Huston Nancy : *Lettres parisiennes*, 1986, p 125

75 Ibid, p 126

de l'appartenance à une nation, et par là même à une culture ? Cela serait trop simple et bien sûr impossible. Un bout de papier ne peut représenter véridiquement et pleinement une identité. Surtout aujourd'hui où les papiers d'identités sont vus comme une pure formalité. Pourtant tous les papiers d'identités n'ont pas la même valeur. Pour certain c'est la seule façon de s'offrir une vie meilleure. Pour les personnes qui essaient d'avoir une vie économiquement meilleure, il existe seulement deux catégories de passeports, des bons passeports et des mauvais, ceux qui ont une valeur et ceux qui ne l'ont pas, des passeports de liberté et ceux d'emprisonnement. L'image du passeport est assez intéressante dans l'époque actuelle et surtout en Europe. Ici bien sûr on fait allusion à tous ceux qui ont émigré pour trouver un meilleur lendemain. Il est impossible de travailler sur le thème de cette étude sans se pencher un peu sur ce phénomène. Peut-on définir un auteur à son passeport ?

On a tendance à vouloir toujours caser un personnage dans un groupe plus large, c'est-à-dire dans une nation. Il appartient à une telle ou telle culture. Les frontières géopolitiques sont bien précises et bien définies, pourtant ils ne peuvent pas définir avec exactitude chaque personne et sa culture. Surtout dans le monde actuel où le mélange culturel est très présent et où la migration des populations est aussi importante. L'écrivaine Chantal Bouchard dans son livre *La langue et le nombril*, évoque la pensée suivante à ce sujet,

*« L'identité de l'individu, élaborée progressivement, construite à partir des catégories fournies par la culture, est donc aussi fonction du milieu et de l'autre. Une transformation trop radicale de l'environnement, à laquelle le sujet ne pourrait ajuster son identité sans rompre avec l'image qu'il se fait de lui-même, provoquera une crise identitaire. De même, un trop vaste fossé entre l'identité de fait et de valeur du sujet, et l'image que l'autre lui renvoie de lui-même, est une menace pour la stabilité et la cohérence de cette identité, et peut lui aussi entraîner une crise identitaire. Une atteinte trop grave à l'identité d'un sujet peut amener ce dernier à se forger une image négative de lui-même. »<sup>76</sup>*

Il y a comme un combat à travers les trois auteurs choisis pour cette étude, à enlever cette étiquette identitaire simpliste. Semprun se bat contre une identité unique et simpliste qui est celle de dire que l'on appartient à une seule patrie par l'acte de naissance, « *il n'y avait plus de patrie pour moi* », s'exclame-t-il. Avoir deux patries revenait au même que de n'en avoir aucune selon lui. Alors pourquoi s'en borner à chercher une, ou plutôt pourquoi avoir besoin d'une ? Est-ce si important ? Il ne développe jamais une nostalgie envers sa patrie au cours de

---

76 Bouchard, Chantal : *La langue et le nombril*. Québec : Fides, 2002, p 27

son roman. De même que la cause de son arrestation n'était pas due à sa nationalité espagnole. C'est parce qu'il était dans la résistance française et parce qu'il soutenait des idéologies communistes, qu'il s'est vu emprisonné à Buchenwald. La cause de sa première mort, comme il décrit symboliquement son arrestation, est due à une détermination idéologique, et non à son identité nationale.

D'ailleurs en lisant le livre on en retrouve rarement les éléments nationaux ou patriotiques qui caractérisent la nationalité de Semprun. Il se définit par rapport aux autres valeurs : il est philosophe, amateur de musique, écrivain, et un homme seul devant sa tragédie. Quel identité prendre et pourquoi quand on a échappé à une mort ? Comment se restituer ? Pourquoi vouloir trouver une identité nationale ou une patrie quand-on vient de perdre le sens de la vie. On dit qu'on se sent toujours chez soi lorsqu'on rentre au pays de ses ancêtres ou de son enfance. Pour Semprun, même le coin de la terre où il a grandi ne lui représente rien d'autre que des souvenirs sous forme d'un vécu, et non pas un endroit où il se sent comme étant à la maison. Son chez soi, il ne le ressent pas comme tel. Il ressent un dépaysement total, et pire encore il se sent comme un étranger.

*« Jamais pendant toutes ces années vécues à l'étranger, je n'avais eu une sensation aussi poignante d'exil, d'étrangeté, qu'à ce moment privilégié du retour au paysage originaire. »<sup>77</sup>*

Etre chez soi n'a pas la même valeur pour Semprun. Une des causes de cela est sa mort psychologique due à la terreur du camp de Buchenwald. Imaginons une seconde, si cela est possible, qu'on soit mort comme lui, au sens psychologique, de la manière comme lui le voit après une telle tragédie. C'est peut-être comme si on était obligé de repartir de zéro. Alors le pays natal, la patrie, l'identité nationale seraient des choses secondaires. Sa maison, son identité, sa vie, seraient là où il le décidera, où son écriture commencera à le reconstituer et à lui redonner de la vie. Puisqu'il ne se sent nulle part à la maison, et est au même temps partout, et qu'on a du mal à le définir, s'il est espagnol ou français ; on pourrait tout simplement le définir comme écrivain. Voilà sa maison, son identité, sa patrie. Son identité serait d'être écrivain.

D'ailleurs tout au long de son roman, qui est constitué autour de la confession et du témoignage de quelqu'un qui a traversé les horreurs du camp de concentration et qui essaie de survivre après, on a l'évocation d'un nombre important des écrivains, des artistes, des poètes, des philosophes venant des quatre coins du globe. On ressent par la mention d'un grand

---

<sup>77</sup> Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 178

nombre d'artistes dans ce roman, qui est pour le répéter encore une fois, une autobiographie d'un rescapé de Buchenwald, une identification avec tout ce qui touche à l'art. On aurait pu très bien avoir une description de la tragédie sans avoir à insérer tous ces personnages du monde artistique. Tous ces gens de lettres, d'artistes et d'intellectuels ont une place importante dans le roman et ne sont pas évoqués par hasard. S'ils sont présents c'est que Semprun lui-même est un homme de lettre, un amateur de musique et de poésie. Voici que quelques noms qui sont évoqués au cours de la lecture, on donnera que les plus connus ; une liste entière sera trop longue. Dans la catégorie musique, apparaissent les noms comme : Louis Armstrong, George Bizet ; ensuite il est question des poètes suivants : René Char, César Vallejo, Paul Celan, Aragon, John Keats, Bertolt Brecht, des écrivains, philosophes et hommes de lettre comme : Schelling, Wittgenstein, Sartre, Malraux, Feuerbach, Marx, Kant, Faulkner, Heidegger, Giraudoux, Camus et d'autres. La liste est impressionnante.

On se réfère à l'idée, dès le début de cette étude que le monde dépeint dans les œuvres, définit l'identité des auteurs. Dans *L'Écriture ou la vie*, il y a une avalanche de signes qui renvoient à un univers poétique et artistique. En lisant ce roman on ne considère pas le protagoniste principal comme un espagnol, ni comme un communiste, ni comme un français parce qu'il écrit dans cette langue, on le considère comme un amoureux, un fou d'art sous chaque forme et comme un homme en voie de devenir écrivain. Alors oui, on peut dire que Semprun voit une grande part de son identité constituée par l'expression littéraire. L'écriture forme en grande partie son identité personnelle et culturelle. L'avantage ou désavantage ? La réponse est dans le titre de son roman.

Passons au roman de Boris Diop, où l'appartenance à un groupe ethnique est dépeinte comme la seule différence entre les êtres humains, c'est une différence de vie et de mort. Il s'agirait ici des identités dangereuses. L'Identité nationale est celle qui, utilisée et présentée de mauvaise façon, peut engendrer et provoquer les guerres, celle qui est responsable d'un des plus grands massacre dans l'histoire humaine. La différence identitaire entre Hutu et Tutsi était une différence qui n'a pas posée de grands problèmes à travers leur histoire. A partir de la non-connaissance de l'histoire africaine par les colonisateurs au XIXème siècle, cette différence va escalier jusqu'à un fratricide. Les Hutu et les Tutsi parlent la même langue, vénèrent le même Dieu, habitent le même pays. Alors où est la différence, si ce n'est pas une différence fabriquée pour mieux régner de la part des colons belges. Mais sans entrer dans la politique coloniale on voudra juste tourner l'attention sur le danger des identités nationales. Ce point a été mentionné au début de cette étude, le fait d'avoir un groupe qui représente

« nous », et un autre qui représente ceux qui ne sont pas avec ce « nous », donc les autres. Le danger est sérieux, puisqu'un groupe peut toujours se sentir opprimé par l'autre, qui par là même se voit menacé par le premier.

Pour appuyer cet argument on citera l'essayiste Amin Maalouf selon qui, « *Il suffit de passer en revue les événements de ces dernières années pour constater que toute communauté humaine, pour peu qu'elle se sente humiliée ou menacée dans son existence, aura tendance à produire des tueurs, qui commettront les pires atrocités en étant convaincus d'être dans leur droit, de mériter le Ciel et l'admiration de leurs proches.* »<sup>78</sup> Ceci dit l'identité nationale est une chose extrêmement dangereuse. C'est une division simpliste des choses qui mène d'abord vers une intolérance et puis vers une haine envers autrui. Pour revenir au roman de Boris Diop, il y a un passage où le milicien Hutu parle des gens qui doivent être tués et en énumérant des ennemis, il dit pourquoi il faut exterminer les Tutsi ; en voici la raison, l'unique raison, et c'est celle d'être Tutsi. « *Après ceux qu'ils appellent des Ibyitso, des complices, ce sera au tour des Tutsi. Eux, ils sont coupables d'être eux-mêmes, donc interdits d'innocence de toute éternité.* »<sup>79</sup> Il y a une brutalité dans ces mots car ils sont dits de façon très calmes, comme si l'on disait les choses banales. Comme si l'on décrivait une situation normale. Et puis le malheur n'est pas seulement dans le tragique de devoir mourir car on est simplement Tutsi, mais également qu'ils sont « *interdits d'innocence de toute éternité* ». Cela pourrait signifier que les massacres et les guerres ne cesseront jamais. Cette situation renvoie à une finalité qui est impossible à résoudre.

#### **4.4.1. Plusieurs significations du mot « retour »**

Quelle signification a la notion de retour, est-ce une chose plutôt négative ou positive ? Tout dépend du point de départ, donc il serait judicieux de se demander vers quoi retourne-t-on et d'où. Le retour est vu de deux façons, une qui pourrait être expliquée comme un événement bien et positif, l'autre au contraire donnerait à ce mot toute connotation négative ; un retour vers une situation ou un sentiment tragique. Commençons par le premier sens. Il faut reconstruire, il faut bâtir de nouveau. Un retour en ce sens représente le renouveau. L'auteur du livre *L'Écriture ou la vie*, a opté pour cela en écrivain. Son retour vers une vie qui inspire à

---

78 Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*, 1998, p 37

79 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 42

se tourner vers le futur, s'est fait entre autre grâce à son écriture. Cette volonté positive de finir avec le passé douloureux chez Semprun est représentée sous forme de « retour ». Cette métonymie est très puissante dans cette œuvre autobiographique. Normalement cette notion devrait représenter une amélioration, « un retour » aux choses lorsqu'elles étaient meilleures. C'est dans ce sens que l'on l'utilise le plus fréquemment dans le langage. Il est dans la signification des thèmes sur la guerre toujours positivement connoté. Le retour des jeunes soldats à leurs familles par exemple, ou le retour à une vie normal, retour de ceux qui sont partis et dont on a craint le pire ; le retour vers une paix.

Cependant pour Semprun ce terme pose un grand problème. Il se questionne si un retour à la vie normale serait possible. Donc il nie en quelque sorte la signification du mot qu'on vient de lui attribuer. On peut dire que le centre de son roman autobiographique est le voyage vers son passé, et le questionnement constant si le retour vers une vie normale est possible ; et à quel prix, quelles conséquences cela va lui provoquer. De plus le regard porté sur le fait de retourner n'est pas seulement vu par l'auteur mais également par les autres. Pour éclairer un peu mieux, il s'agirait de la façon dont les autres voient le retour de Jorge Semprun. Leur acceptation de son retour est intéressant à voir, et aussi la question que se pose l'auteur, à savoir si les autres accepteraient et comprendraient son retour. Comment le retour est compris de la part de ceux qui sont restés ?

L'histoire du retour commence dès le début du roman *L'écriture ou la vie*. Le point de départ est le jour de la libération du camp de Buchenwald. Un personnage, c'est-à-dire l'auteur, se trouve debout, devant les trois officiers britanniques à l'entrée du camp. C'est par le regard effrayant des officiers que le narrateur se rend compte de son état déplorable. Leur regard est comme un miroir,

*« Ils sont en face de moi, l'œil rond, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. [...] Ils me regardent, l'œil affolé, rempli d'horreur. »<sup>80</sup>*

Le choix d'un tel début a une signification bien précise. On est projeté dès le début à découvrir un personnage qui se découvre lui-même et qui prend conscience de son état déplorable par le regard des autres. Ce sont les yeux des officiers qui lui servent de miroir. Et il le dit « *Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald.* »<sup>81</sup> C'est une première image que l'auteur donne pour décrire les conséquences de ce néant, pour dépeindre

---

80 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 13

81 Ibid, p 13

la souffrance qu'un être humain a dû subir dans ces camps. Ce sont des êtres à qui on a enlevé tout, même la possibilité d'avoir un visage au sens figuré du terme. Les êtres morts-vivants qui ont perdu un visage, une identité. Dès le début, Jorge Semprun dépeint l'image d'un personnage effroyablement anéanti par le mal. Ce néant est le point de départ vers la redécouverte d'une vie normale, si celle est possible. Le point fort de l'histoire racontée n'est pas la dure survie dans le camp de concentration, mais l'insoutenable vie dans la liberté après la guerre. Survivre le camp de la mort n'était pas autant difficile que la mort qui est venue après. Tout simplement car personne ne ressort vivant de Buchenwald. Ce personnage est quelqu'un de bouleversé et de déconcertant, il vit les conséquences d'un mal qu'il a subi.

*« Deux ans d'éternité glaciale, d'intolérable mort me séparaient de moi-même. Reviendrais-je à moi-même, un jour ? A l'innocence, quel que fût le souci de vivre, de la présence transparente à soi-même ? Serais-je à tout jamais cet autre qui avait traversé la mort ? qui s'en était nourri ? qui s'y était défait, évaporé, perdu ? »<sup>82</sup>*

On voit à quel point toutes ces questions pèsent sur l'auteur, son incertitude est frappante, sa peur du lendemain également. Qu'en deviendrait sa personne ? Pendant une assez courte période dans la vie d'un être humain les événements tragiques subis peuvent à un tel point changer sa personne qu'il ne pourra plus en revenir sur la route d'une vie normale. Les notions de survie et de retour sont étroitement liées. Jorge Semprun a survécu physiquement aux horreurs du camp, mais son état psychologique est resté marqué à tout jamais. On pourra même appeler cela une mort psychologique. Il développe cette notion au chapitre appelé *Le lieutenant Rosenfeld* ;

*« cette expérience du Mal, l'essentiel est qu'elle aura été vécue comme « expérience »... Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme d'un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue... Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants. »<sup>83</sup>*

Ce retour est d'autant plus difficile car il doit être entrepris individuellement. Il est seul dans ce retour. Cela fait justement encore plus peur, car les gens avec lesquels il a partagé et vécu cette expérience morbide sont, soit morts, soit sont eux-mêmes sur la route du retour vers une soi-disant vie normale. Il y aurait une solidarité, une grande compréhension entre ces gens qui

---

82 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 127

83 Ibid, p 109

ont partagé une même tragédie que personne ne pourra comprendre, bien qu'elle soit compréhensible. On peut s'imaginer la tragédie et comprendre pourquoi elle est tragique mais on ne pourra jamais l'incorporer et la ressentir profondément. Car ce sont eux seuls qui puissent le comprendre. Le vécu dans le Buchenwald a pris la valeur de la réalité et par la même les prisonniers font partie cet univers. Ce qui rend le voyage du retour encore plus difficile.

*« Pourtant, un sentiment inexplicable m'envahit : je suis content de « rentrer », comme vient de le dire Rosenfeld. J'ai envie de revenir à Buchenwald, parmi les miens, parmi mes camarades, les revenants d'une longue absence mortelle. »<sup>84</sup>*

Il est sûr que le retour n'a pas pu s'effectuer en entier, c'est-à-dire qu'il n'a pas pu retrouver son vieux « moi » d'avant la déportation. Est-ce que son identité a changé ? Dans la deuxième partie du roman il y a un passage qui pourrait apporter une réponse à cette question. Une identité est liée au fait d'appartenir quelque part. Cela ne doit pas forcément être lié à un pays ou une nation, mais pourrait être lié à une situation ou endroit. Cet endroit auquel Jorge Semprun s'identifie est le camp de concentration. Voici le passage, où il décrit cette pensée ;

*« Pendant quelques secondes – un temps infini, l'éternité du souvenir – je m'étais retrouvé dans la réalité du camp, une nuit d'alerte aérienne. J'entendais la voix allemande donnant l'ordre d'éteindre le crématoire, mais je n'éprouvais aucune angoisse. Bien au contraire, une sérénité m'envahissait d'abord, une sorte de paix : comme se je retrouvais une identité, une transparence à moi-même dans un lieu habitable. »<sup>85</sup>*

L'identité serait un endroit qui apporte la *paix*, dans lequel on se sentirait apaisé, ce qui est assez choquant pour ce passage car l'auteur se réfère au camp de Buchenwald. Dans ce retour dans ses souvenirs, l'auteur voit le camp de la mort comme un endroit *habitable* et où il pourrait trouver sa *paix*. Cela signifierait-il que la réalité du présent est encore plus insupportable que son vécu ? Le mal qu'il a subi pendant dix-huit mois de détention est l'endroit auquel il s'identifie. Il s'identifie à l'endroit où il a subi la mort psychologique. Ce passage porte la notion clef de la nature du drame que l'auteur a vécu. Il y a plus de drame et de tragique dans ces quelques lignes, que s'il voulait décrire tous les malheurs qu'il a

---

84 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 128

85 Ibid, p 181

traversés. Car il voit dans son imaginaire sa douloureuse expérience au camp comme un lieu de vie. Voici la suite de ce passage,

*« les flammes du crématoire, le sommeil agité des copains entassés dans les châlits, le rôle affaibli des mourants, étaient une sorte de patrie, le lieu-dit d'une plénitude, d'une cohérence vitale. »*<sup>86</sup>

Une part de la personne de Semprun ne reviendra jamais. Cette image se faufile à travers tout le roman. Ce non-retour à la vie normale est vu par l'auteur comme une mort. *« La certitude qu'il n'y avait pas vraiment eu de retour, que je n'en étais pas vraiment revenu, qu'une part de moi, essentielle, ne reviendrait jamais. »*<sup>87</sup>

Sa mort psychologique fera partie de sa vie et hantera sa mémoire, l'empêchant de vivre dans le présent. D'où la difficulté des fois avec le choix des mots entre les participes passés (vécu et survécu), que l'on utilise pour décrire son expérience et son histoire. Si l'on utilise le terme survécu il ne porte que sur la notion physique. Réchapper à ce mal qui le ronge n'est pas possible, il en sera toujours avec lui, il fera partie de son être, il est le morceau de son identité. Ceci est la cause pour laquelle le présent donc la réalité ne serait pas possible. Le terme de la réalité reviendra constamment au cours du roman. La réalité au sens où rien n'est réel à part le camp de Buchenwald. *« Malgré l'exubérance de cet été du retour, la mémoire de la mort, son ombre sournoise, me rattrapait parfois. »*<sup>88</sup>

Puis, l'idée du retour est d'autant plus difficile car la réalité ne se trouve plus dans le présent mais dans le passé. D'ailleurs il y a une similitude avec tous les témoignages des gens venus des camps de concentrations. Ils rencontrent tous le même problème. Comment refaire la vie après ? Tout un chapitre est consacré à l'écrivain italien Primo Levi. Pour lui également il n'y a pas d'autre réalité en dehors de celle des camps. Ses plus importantes œuvres portent sur l'expérience et témoignages des camps d'exterminations. La vie après cette atroce expérience est un pur rêve. Elle est impossible et invivable. Le souvenir est un rappel qui hante l'écrivain vers une réalité morose. La mémoire et les souvenirs freinent le retour vers une vie, vers une continuation de la vie en liberté. Cette dernière pensée renvoie malheureusement à la fin tragique de l'écrivain Primo Levi, qui s'est suicidé quarante ans après la libération du camp

---

86 Ibid, p.181

87 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p.139

88 Ibid, p.180

d'Auschwitz. « *Quoi qu'il en soit, le 11 avril 1987 la mort avait rattrapé Primo Levi. Pourquoi, quarante ans après, ses souvenirs avaient-ils cessé d'être une richesse ?* »<sup>89</sup>

Le mot « *rattrapé* » est le mot phare de cet extrait. La mort a remporté la victoire sur la vie d'un écrivain. Même l'écriture de son expérience c'est-à-dire de ses souvenirs n'a pas réussi à le protéger. L'écriture serait-elle assez puissante contre l'expérience de la mort ? Doit-on choisir l'exile ou se livrer à l'oubli ?

#### 4.4.2. L'exil comme le point de départ

Comment mieux commencer ce chapitre qu'en prenant les mots de Lucienne Martini, dans l'introduction de son livre *Maux d'exil, mots d'exil*,

« *L'exil est une expérience de perte et d'absence, de solitude et de différence, celui qui la connaît doit trouver les réponses à la situation de vide à laquelle il est confronté et se protéger des agressions inévitables que cet état engendre, il lui faut, dit l'écrivain britannique John Berger, improviser un abri* »<sup>90</sup>

Il s'agira dans ce chapitre de voir les retombées que l'on peut avoir après un déchirement par rapport au lieu géopolitique qu'on appelle maison, dans les œuvres des auteurs choisis. Que cela soit représenté sous la forme de fiction comme chez Leïla Sebbar, ou sous forme d'autobiographie ou bien sous forme de témoignage d'un fait réel chez Boris Diop. Donc, on va essayer de démontrer l'existence de motifs de l'exil dans ces romans. Pour ensuite voir à quel point cet exil a provoqué chez les protagonistes un déchirement, une division de leur être au niveau social et culturel. Dans le chapitre ci-dessus on a exposé la notion du retour. On a vu en conclusion que le retour au sens où on l'a défini n'était pas possible, que le déchirement qui s'est produit à un moment donné a été si intense qu'il n'y avait plus aucune possibilité de revenir en arrière. Dans chaque des romans pris, il y a un point de fracture qui est responsable d'une conséquence grave. C'est toujours le point de départ de ces histoires. Chez Semprun dans *L'Écriture ou la vie*, c'est l'emprisonnement dans le camp, dans le roman de Leïla Sebbar la fracture se déroule à cause de l'exil, et en dernier, les représailles après une guerre sanglante au Rwanda ont divisé un peuple, dans l'œuvre de Boris Diop.

---

<sup>89</sup> Ibid, p 286

<sup>90</sup> Martini, Lucienne : *Maux d'exil, mots d'exil*. Nice : Jacques Gandini, 2005, p 3

A quoi est dû l'exil ? Quelles sont ces causes ne serait pas autant intéressant que de voir comment il est vécu. L'exil compte toujours deux côtés<sup>91</sup>, deux façons de le comprendre ou plutôt de le vivre. Il ne peut pas être vu que de la position d'une personne, en occurrence de celle qui part. En premier lieu l'exil crée un vide pour ceux qui restent. Non seulement un vide émotionnel, mais aussi culturel et pratique. Quant on dit pratique on pense à tous les hommes qui ont émigré pour trouver du travail, mais ont laissé du travail d'homme à la maison, pour ainsi dire, aux femmes qui sont restées. Le vide est aussi à prendre sous la forme du silence, comme l'indique le titre du livre *Le silence des rives*, de Leïla Sebbar. La première phrase rentre directement dans le vif du sujet,

« *Qui saura me parler, loin d'elle, enterrée déjà et je ne le sais pas, près du petit sanctuaire de pierres sèches dans le cimetière marin, à l'ombre, contre la tombe de sa mère, là où repose la mère de sa mère* »<sup>92</sup>

Le début donne tout de suite une note impersonnelle au sujet et à l'atmosphère du thème. Qui est cette personne qui parle ? Où se trouve-t-on ? De qui exactement parle cette personne ? C'est très vague. Comme si cela venait de loin, d'un rêve, d'un inconnu. On ressent une angoisse dans la voix du narrateur, une voix qui appellerait au secours, « *qui saura me parler* », un dépaysement total déjà à la première page lorsqu'il dit « *enterrée déjà et je ne le sais pas* ». Ce néant est dépeint dans ce roman sous forme d'une dépersonnalisation de ses personnages. Les protagonistes n'ont pas de noms. Ils sont décrits de la manière la plus simple, il y a : les trois sœurs, l'homme, la femme, l'enfant. La seule classification est faite selon le sexe et l'âge. Ils sont dépourvus de toute explication détaillée, de personnification. Il n'y a pas d'individualisation. Ces caractères sont ceux de l'exil. Tout d'abord parce que cela peut être n'importe qui, et puis les exilés n'ont pas d'identités. Ils ne sont pas considérés comme ayant le droit d'en avoir une. Ce sont des gens qui ont perdu leurs noms en partant, en quittant leurs berceaux. Ils sont considérés et abaissés au rang des vaut-riens, aux simples êtres vivants qui se caractérisent et se différencient que par leur sexe et leur âge : un homme, une femme, une fille. C'est une des premières choses qui saute aux yeux lorsqu'on lit ce roman, il est écrit qu'avec des pronoms personnels, « il », « elle », déterminant possessif « leur » et d'autres, sans jamais évoquer un nom propre. A la fin du livre il y a l'image de l'homme qui est sur l'autre rive, l'homme seul, l'homme exilé qui est en train de brûler sa carte d'identité. Symboliquement, ce tableau de destruction de l'identité sous forme de papier

---

91 L'image des deux côtés paraît très approprié et est inspiré du titre de roman *Le silence des rives*.

92 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 9

représente une négation. A quoi sert une carte d'identité lorsqu'on se sent avoir perdu ses racines. Qu'est-ce qu'on est sans sa patrie, sa famille, son identité ? On est resté sans nom, alors pourquoi vouloir avoir une carte d'identité. Les seuls noms propres utilisés dans le roman sont : « le Grand-Sud » ou bien « l'Orient », « Grenade » donc les termes géographiques, ou bien les noms des saints « Saint Christophe », « le Prophète », une terminologie religieuse. L'exil anéanti l'individu, c'est pourquoi l'auteur a enlevé les noms propres à ses personnages. Sauf à l'exception d'un, celui de Soraya. C'est une femme qui prédit l'avenir, une mage, une clairvoyante. Pourquoi elle seule a ce droit au nom n'est pas si sûr et ne peut faire qu'objet de maintes hypothèses. Connaître l'avenir veut-il signifier avoir le droit au nom ?

Un exilé ne connaît pas son avenir, car son lendemain est incertain. Pourrait-on selon cette pensée tirer une parallèle, qui justifierait le nom Soraya ? En tout cas ce n'est qu'une hypothèse et n'est pas d'une grande importance pour cette étude. Pour l'instant revenons au mot exil et sur ce qu'il représente. On a étudié sa signification du vide, du silence, mais aussi de l'abandon. L'abandon des femmes qui restent seules à s'occuper du foyer qui sans l'aide des hommes se dégrade et tombe en ruine. Voilà une image que Leïla Sebbar donne à celles qui restent, la dégradation matérielle de la maison symboliquement représente la mort pour celles qui sont laissées derrière.

*« Elle est si vieille la maison, les hommes partent loin travailler, et ils oublient que leur femmes vivent là, sans protection, les murs se lézardent et les colonnes, la terrasse n'est plus sûr, la fontaine ne coule plus, et même le figuier va mourir, il donne encore des figues, mais chaque année on dit que c'est la dernière et c'est faux, il est solide, plus que la maison que les hommes ne prennent pas le temps de réparer, ils disent qu'ils n'ont pas l'argent, ils vont au-delà des mers le gagner, ils reviennent et ils ne pensent à rien qu'à faire encore et encore des enfants. »<sup>93</sup>*

Ici on voit une connotation extrêmement négative de l'exil des hommes, qui est d'autant pire car elle n'a pas de sens. Le seul sens si l'on peut dire, pour qu'un exil soit productif ou positif serait d'apporter aux familles une meilleure situation économique. Or ici on voit que même ce domaine n'est pas satisfait. Lorsqu'ils reviennent, les hommes ne pensent pas à la maison, au domicile, à leurs femmes, mais seulement « à faire encore et encore des enfants » les

---

93 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 24

intéressent. Ce point d'égoïsme est dépeint également à un autre endroit du livre, où de nouveau il est sujet des hommes qui ont abandonné leurs femmes,

*« et ceux qui reviennent restent à peine quelques semaines, ils vont avec leur femmes la nuit, le jour ils ne veulent pas réparer la maison, ils jouent aux dominos ou il partent sur les chalutiers, au large, ils disent qu'ils doivent se reposer, prendre des forces pour le prochain voyage, le prochain travail. »<sup>94</sup>*

On ressent une solidarité de la part de l'auteur avec les femmes algériennes, laissées seules à porter une maison en ruine sur leurs dos. C'est très beau, littérairement parlant, de voir comment Leïla Sebbar peut rendre palpable la détresse de ces femmes, comme si elle avait passé toute sa vie avec elles. Comme si elle les comprenait, et même plus, il y a une admiration envers ces femmes humbles qui ne protestent pas, qui sont silencieuses, et pourtant si importantes et si fortes. Elles occupent une place très importante au niveau de la mémoire commune d'un peuple. Dans la culture arabe ce sont les femmes qui transmettent l'histoire et la mémoire du peuple, déposée depuis des siècles, en racontant des histoires et des contes de génération en génération.

*« En Algérie coloniale, les femmes ont défendu la mémoire séculaire et parfois même millénaire contre l'acculturation coloniale, au moyen des narrations orales qu'elles faisaient aux enfants. Elles gardent la chaîne du souvenir, elles luttent contre l'oubli et contre la dépersonnalisation et la perte de l'identité de tout un peuple à cause de la colonisation, ou, aujourd'hui, de la modernité. La mémoire des femmes est vivante, puisque orale, et permet ainsi de nombreuses variations qui ne seront pas possible dans l'écriture. »<sup>95</sup>*

Elles portent et sont l'identité culturelle même, par définition. A cause de l'exil des hommes, elles sont silencieuses, elles sont seules. Les mères algériennes dans les romans de Leïla Sebbar sont les *« Mères archaïques, maternelles, au corps vaste, enveloppé de ligne où se perd le corps d'un enfant, mères à la langue inconnue qui ne donne pas d'ordre, qui ne se préoccupe ni de l'école ni du libre arbitre. »<sup>96</sup>* Ces dernières lignes ont été écrites par deux auteurs, Dore-Audibert André et Khodja Souade, qui dans leur livre intitulé *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée*, évoque comment les femmes et surtout les mères arabes sont

---

94 Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 51

95 Geyss, Roswitha : *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de la langue française*, 2006, p 275

96 Dore-Audibert, André et Khodja, Souade : *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée*. Paris : Karthala, 1998, p 164

devenues les héroïnes pour Leïla Sebbar, et l'admiration qu'elle leur porte. On a presque l'impression qu'elle est jalouse de ne pas être née d'une mère algérienne. Ce ressentiment vient de la façon dont elle dépeint ces femmes. Car lorsqu'elle dit que cela sont les femmes qui ne donnent pas d'ordre et ne se préoccupent pas d'école, nous pensons tout de suite à la mère de l'écrivaine, qui elle était française et institutrice. Enfin pour ne pas trop s'éloigner du sujet on voulait juste montrer l'importance de la figure de la mère et de la femme dans ce roman. Et que ce n'est pas seulement l'image du père qui soit mystifiée mais aussi celle de la mère. Les mères autochtones, les femmes aux milles histoires et les grand-mères pleines de sagesses.

N'y a-t-il un rapprochement avec ce thème d'exil et celui que vit réellement Leïla Sebbar ? Bien qu'elle soit écrivaine française, d'une mère française, de nationalité française, elle a le sentiment d'être en exil en France. On a mentionné ce thème dans un des chapitres précédents, prenant pour matière la correspondance épistolaire entre Leïla Sebbar et Nancy Huston, intitulée *Lettres parisiennes*. L'un des thèmes principaux si ce n'est le principal dans ce recueil de correspondance entre ces deux amis, est justement l'exil. Sebbar écrit que l'exil l'a aidé à avoir du recul sur tout ce qui s'est passé dans sa vie. Exil est un territoire qui lui permet d'écrire, qui est la base de son inspiration artistique. « *Que ferais-je hors exil, désertant ce qui me fonde depuis le premier jour de ma vie ?* »<sup>97</sup> L'exil est considéré comme la recherche de soi. Pourtant dans son roman *Le silence des rives*, l'exil représente l'absence de tout, de mémoire, de l'identité ; c'est une mort solitaire. Cela voudrait-il dire que pour porter un regard réel et juste sur soi on doit se démunir de son identité pour en repartir à zéro ? Est-ce cela que veut dire la solitude et la prise du recul sur soi ? Le sentiment d'exil est une chose à laquelle on s'y habitue. Cela devient une grande partie de nous, et à ce point que si on se voyait obligé de le quitter on serait perdu. L'exil peut devenir, selon les mots de Leïla Sebbar, une maison et une base.

#### **4.4.3. Sentiments d'exil dans le pays natal**

On a déjà évoqué la notion du dépaysement chez Semprun. Il ne se voit pas attaché à une patrie quelconque et donc pas à celle de sa naissance. Ce sentiment de la non-appartenance à un endroit qui est donné par la naissance et qu'on a appelé maison où pays natal, est aussi

---

97 Sebbar, Leïla et Huston, Nancy : *Lettres parisiennes*, 1986, p 185

présent dans l'œuvre de Boris Diop. Le personnage principal, Cornelius, est de retour à Rwanda après de longues années d'absence. Par ses deux amis d'enfance et son oncle, une des seules personnes qu'il connaît dans son pays, Cornelius commence à redécouvrir non seulement l'histoire horrifique du Rwanda mais plus précisément la sienne. La vérité de la tragédie de sa famille va lui être révélée par ses amis et son oncle. On en développera plus en détail de ce que représente la notion de la mort pour les survivants dans le chapitre suivant. Ici on voudra reprendre la notion du retour, et le fait que ce retour dans le pays natal représente pour Cornelius le début de la recherche de soi. Comment comprendre les choses qui se sont déroulées pendant qu'il était absent, pendant le moment où il a fallu être là. Il n'était pas présent pour partager les peines de ses compatriotes alors qu'ils subissaient et succombaient au plus grand malheur. Le sentiment relève presque d'une trahison. Bien qu'il ne pouvait rien faire à part de courir le risque de se faire tuer probablement, Cornelius sent qu'il aurait dû être présent là-bas avec les siens. Car au moment où il revient au Rwanda il y a comme un abysse énorme qui le sépare des gens de son pays. La citation suivante explique très bien en quoi cette notion de l'exil est due, « *Pour lui-même tout avait été si facile : jamais il ne pourrait comprendre des souffrances qui n'avaient pas été les siennes. Son retour en devenait presque un autre exil.* »<sup>98</sup>

C'est un exil dans le pays qui l'a vu naître et pourtant il lui est étranger, car depuis son absence les événements qui ont eu cours l'ont éloigné et ont fait qu'il se sente comme un étranger. Comme pour chaque exilé il faut recommencer à zéro. Le procès d'adaptation, de questionnement est pareil pour tous ceux qui ont subi un dépaysement involontaire. Une nouvelle vie commence pour Cornelius, le fait de découvrir la vérité sur sa famille change de fond en comble son existence. Le drame et le point culminant est la révélation de la vérité. Cornelius apprend les horreurs commises par son père. C'est le choc qui perturbera complètement sa personne, rien ne saura plus pareil. Comment continuer à vivre en sachant que son père est responsable du massacre des milliers de personnes et, ce qui est pire encore, qu'il est responsable de la mort de sa propre famille.

« *Il était évident que tout ce qu'il avait vécu hors Rwanda ne trouverait son véritable sens que dans ce qui était arrivé quatre ans plus tôt. D'une certaine façon, sa vie ne faisait que commencer.* »<sup>99</sup> Repartir à zéro est le thème récurrent dans les trois œuvres choisies pour travail écrit. Un bouleversement très profond est toujours responsable pour une mort

---

98 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 193

99 Ibid, p 52

psychologique que les protagonistes des livres doivent accepter et combattre. Pour les uns c'est l'histoire tragique des camps, pour d'autres la vie exilée en solitude, et pour Cornelius c'est le fardeau tragique de sa famille qui lui est laissé en héritage. Tous ces personnages doivent faire face à leur propre histoire pour pouvoir rester en vie. De dire qu'ils repartent à zéro ne serait alors plus juste. C'est tout un bagage du passé qu'ils sont obligés de porter et d'accepter.

#### **4.5. La mort définit-elle notre identité ?**

Les morts n'ont plus besoin de l'identité, pourtant leur identité reste importante. Mourir pour quelqu'un, ou pour une cause n'est pas un simple passage de la vie à la mort. Même la mort a son importance culturelle. Il s'agirait ici d'évoquer le statut et la valeur socio-politique de la mort. Qu'est-ce que cela veut dire ? Où serait-il important de mourir et pour qui ?

La mort a une identité géographique et donc nationale, s'il l'on peut dire cela dans le sens figuré. Mourir dans un pays, être enterré, serait de donner et d'accepter une identité nationale. Donner, car faisant partie d'une culture les funérailles rituels et religieux, montrent qu'on appartient bel et bien à la culture d'un pays qui vénère les mêmes rites. Par ce fait on accepte une identité culturelle même comme étant mort. Pourquoi voit-on des services des pompes funèbres venant des pays étrangers, si ce n'est pour ramener le corps du défunt dans le pays d'origine. La mort est culturelle et identitaire et elle est présente sous différents aspects dans les trois romans. Un des aspects est celui de la banalité de la mort. C'est-à-dire qu'elle ne représente plus quelque chose de dramatique mais fait partie du quotidien. Dans *L'écriture ou la vie*, et surtout dans le roman de Boris Diop, la mort est tellement présente qu'elle devienne une chose normale et banale. Puisque c'est ainsi et que la mort a perdu de son aspect spirituel, il y a comme une non-identification des morts. La mort ne serait plus accompagnée des rituels traditionnels selon chaque pays. Pour soutenir cette pensée on peut dire que l'image de la « fosse commune » ressort dans chaque roman.

Le personnage de l'homme exilé dans le roman de Leïla Sebbar se voit mourir à côté d'une autoroute, oublié et jeté comme dans une fosse commune. Il va de cette logique, puisque c'était quelqu'un sans identité de son vivant. Alors pourquoi il aurait cet honneur d'en avoir une étant mort. Ce personnage dépaysé, seul, anonyme « *n'est qu'un pauvre diable et qu'on*

*peut jeter son corps dans une fosse commune* ». <sup>100</sup> L'homme en exile est déjà mort, c'est un mort-vivant qui a perdu sa terre. Sans les obsèques religieuses, puisque il veut être jeté dans la fosse commune, il perd également son droit au possible paradis, si l'on suit les traditions religieuses.

Chez Semprun il s'agit bien évidemment des morts dans le camp de concentration que l'on était obligé, après la libération à causes des facteurs hygiéniques, d'enterrer dans une fosse commune. Et dans le roman *Murambi, le livre des ossements*, il s'agit également, dans un passage du livre, d'enterrer les corps pour leur donner une identité car ils sont restés sans obsèques. Redonner l'identité aux milliers de personnes massacrées au Rwanda qui sont restées anonymes. Pour ainsi dire leur rendre en quelque sorte la dignité.

Un autre aspect de la mort serait de voir comment elle pourrait porter un message. Dans l'école technique de Murambi au Rwanda, les milliers de cadavres qui remplissent les salles sont laissés exprès là pour témoigner. Pour montrer un massacre sans précédent, pour raconter et dire l'incroyable drame humain non seulement pour les Rwandais mais aussi pour le reste du genre humain. Voici une citation du livre qui appuie bien cette thèse, « *Certains disaient : il faut leur donner une sépulture décente, ce n'est pas bien d'exhiber ainsi des cadavres. Cornelius n'approuvait pas cette façon de voir. Le Rwanda était le seul endroit au monde que ces victimes pouvaient appeler leur pays. Ils avaient encore envie de son soleil. Il était trop tôt pour les rejeter dans les ténèbres de la terre. De plus, chaque Rwandais devait avoir le courage de regarder la réalité en face.* » <sup>101</sup>

Donc les morts ont encore un devoir à remplir et c'est celui de témoigner. De part leur nombre et la façon dont ils ont été tué ou plutôt abattue, ces cadavres témoignent de l'ampleur de la tragédie mieux que n'importe quel être vivant, mieux que n'importe quel livre. Pour Cornelius, personnage principal du livre de Diop, ces cadavres représentent l'histoire de son peuple, mais surtout l'histoire de sa famille, donc son histoire et sa vie. Ces ossements sont la preuve même de la bestialité et de la folie de son père, docteur Joseph Karekezi, qui a ordonné le massacre à Murambi où ont péri sa mère, sa sœur et son frère. Alors ce site, ce cimetière triste est le miroir en quelque sorte de la vie de Cornelius. Lorsqu'il se rend à l'école technique de Murambi et visite chambre par chambre les cadavres entassés, il dit, « *En ce lieu*

---

100 Sebban, Leïla : *Le silence des rives*, 1993, p 56

101 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 188

*convergeaient, dans la douleur et dans la honte, sa propre vie et l'histoire tragique de son pays. Rien ne lui parlait autant de lui-même que ces ossements éparpillés sur le sol nu. »<sup>102</sup>*

La mort de l'autrui, d'un proche ou quelqu'un d'éloigné, comme est le cas ici avec le personnage de Cornelius, peut lui apporter beaucoup sur la connaissance de son histoire. Il ne faut pas oublier. En enterrant ces dépouilles, c'est la vérité et une partie de la mémoire d'un peuple qui seront enterrées. Une part de l'histoire disparaîtra avec ces os.

#### **4.5.1. La mort psychologique**

Si l'on ne prend pas la mort au sens physique mais au sens psychologique, on pourrait supposer que c'est cette dernière a donné le pouls à Jorge Semprun pour qu'il se tourne vers l'écriture. Sa mort, comme on l'a défini plus haut, était la cause et l'inspiration pour son œuvre littéraire. On a déjà examiné dans cette étude à quel point le fait d'écrire était un acte douloureux et même fatal pour l'auteur. Si l'on veut répondre à la question de ce chapitre il est indispensable de comprendre à quel point l'écriture et l'identité sont liées. A travers ce travail on essaiera de démontrer par des exemples le rapprochement des deux notions. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'écrire forme une identité, c'est une chose impossible. Cela voudra dire qu'au début de notre écriture on n'en avait pas une, ce qui est absurde. L'écriture permettrait de mieux s'analyser. De voir plus claire qui est cette personne au sujet de laquelle on écrit et de mieux la comprendre et la juger. Alors quand Semprun dit que l'écriture est fatale et qu'elle pourrait lui coutait la vie, il s'agit exactement de cette peur qui le plonge dans la mort. La mort qu'il a vécu à Buchenwald doit être écrite. Ce travail de la vivification des souvenirs est sûrement très douloureux. Il écrit une très belle phrase, une pensée, lorsqu'il se voit sur le point de commencer à écrire. Car il voit que cela serait la seule solution pour lui de rester en vie, alors il dit,

*« Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture. »<sup>103</sup>*

---

102 Ibid, p 186

103 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 192

C'est tellement poignant et triste, que c'est magnifique, cette idée qu'il est resté sans rien d'autre que la mort, sa mort. Il est démuné de la vie. On lui a enlevé tout, on l'a anéanti, on lui à juste laissé en bagage la mort. Le combat du retour à la vie est aussi comme un chemin identitaire. L'écriture fait de lui un combattant, un revenant à la vie. Ce combat, c'est faire état des choses, voir les dégâts et essayer de construire de nouveau en sachant que le souvenir du drame passé peut ressurgir à chaque instant et l'empêcher de survivre. L'écriture, c'est faire le point, c'est jugé et être jugé par soi-même. C'est à considérer presque comme une résurrection de l'écrivain.

#### 4.5.2. La mort comme réalité

On va commencer ce chapitre avec une citation du livre de Semprun, car elle va avec justesse permettre de comprendre la pensée suivante. « *Le rêve de la mort à l'intérieur du rêve de la vie. Ou plutôt : le rêve de la mort, seule réalité d'une vie qui n'est elle-même qu'un rêve.* »<sup>104</sup>

On a dans cette étude, sous le chapitre intitulé *Plusieurs significations du mot retour*, évoqué l'idée de la réalité dans l'œuvre de Semprun et pris également l'exemple d'un autre écrivain qui s'appelle Primo Levi. Pourquoi l'évocation de cet auteur ? D'abord parce que il s'agit d'un personnage réel et très important dans le livre que l'on étudie, et deuxièmement car son histoire, son expérience sont semblables à celles de Jorge Semprun. Il y a un lien très fort de part leur histoire entre ces deux auteurs. Primo Levi est aussi écrivain qui a écrit sur ses propres témoignages du camp d'Auschwitz. Bien que chimiste par profession, il a choisi la forme écrite comme Jorge Semprun pour s'exprimer sur le mal qui le ronge. Ses deux grands et plus importants romans *Si c'est un homme* et *La trêve*, décrivent une tragédie de l'homme et l'extermination du peuple juif. Cette petite introduction a été nécessaire pour montrer une similitude entre ces deux hommes. Et c'est justement parce que leur parcours était d'une façon identique et tragique, que Semprun lui donne une importance dans son livre. Pour entrer directement dans le vif du sujet, il s'agit du suicide de Primo Levi en 1987, c'est-à-dire plus de quarante ans après son détention au camp d'Auschwitz. Cette mort jette Semprun dans le doute le plus troublant, car il pense qu'à cause du vécu tragique presque identique et partagé avec l'écrivain italien, qu'il serait lui aussi bientôt en danger. Est-ce que le même sort lui est réservé ?

---

104 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 277

L'homme qui comme Semprun croyait, « *que sa langue maternelle, l'italien, pouvait rendre compte d'un événement tel que l'extermination des Juifs. Il ne partageait pas l'opinion d'Adorno, selon laquelle toute éloquence, toute poésie seraient impossible après Auschwitz.* »<sup>105</sup> L'homme qui par ces idées a également écrit sur le Mal humain est si proche de Semprun, c'est-à-dire qu'il a su décortiquer la racine du problème et non seulement montrer ses apparences, a d'autant plus rapproché les deux auteurs. « *Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que les assassins ont bien voulu en dire. Si nos assassins remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire (...) ils peuvent nous gommer de la mémoire du monde (...). Mais si c'est nous qui écrivons l'histoire de cette période de larmes et de sang, et je suis persuadé que nous le ferons, qui nous croira ? Personne ne voudra nous croire, parce que notre désastre est le désastre du monde civilisé dans sa totalité.* »<sup>106</sup>

Cette mort de Primo Levi, choque Jorge Semprun. La mort a réellement rattrapé un « rescapé » comme lui. A l'annonce de la mort de Primo Levi, Semprun se voit pris par une angoisse extrême. C'est dans le chapitre, Le jour de la mort de Primo Levi, que Semprun décrit sa soudaine peur devant une mort qui pourrait le rattraper lui-aussi. « *Soudain, l'annonce de la mort de Primo Levi, la nouvelle de son suicide, renversait radicalement l'aperspective. Je redevenais mortel. Je n'avais peut-être pas seulement cinq ans à vivre, ceux qui me manquaient pour atteindre l'âge de Primo Levi, mais la mort était de nouveau inscrite dans mon avenir. Je me suis demandé si j'allais encore avoir des souvenirs de la mort. Ou bien que des pressentiments, désormais.* »<sup>107</sup>

Quel en été la raison, pourquoi la mort a emporté Primo Levi ? Semprun pose plusieurs questions et donne quelques réponses hypothétiques. Pourquoi justement quarante ans après, pourquoi après tant d'années, après tant de livres écrits sur le sujet, « *pourquoi lui était-il soudain devenu impossible d'assumer l'atrocité de ses souvenirs ?* »<sup>108</sup> Toutes ces questions poussent Semprun à donner deux réponses possibles. La différence viendrait du fait que Primo Levi s'est mis tout de suite à écrire son expérience douloureuse or que Semprun a opté pour l'oubli. Rappelons-le, Semprun écrit son premier roman en 1963 or que Primo Levi fait publier son *Si c'est un homme* en 1947.

---

105 Anissimov, Myriam : *Primo Levi où la tragédie d'un optimiste*. Paris : Lattès, 1996, p 417

106 Ibid, p 509

107 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 283

108 Ibid, p 286

L'écriture représentait la mort pour Semprun et il l'abandonné pour se livrer dans un premier temps à l'oubli. Est-ce que Primo Levi aurait commencé trop tôt de raconter son histoire ? Ou peut-être n'avait-il plus personne qui pouvait l'écouter et le comprendre. Peut-être ne lui-t-on pas cru, comme le suppose Semprun. Il n'est pas facile de comprendre un revenant, et d'avoir la patience de l'écouter. Une chose est sûre, c'est que primo Levi n'est jamais revenu d'Auschwitz. Avec les mots rapportés du roman *La trêve*, de Primo Levi, Semprun fini son chapitre, « rien n'était vrai en dehors du camp, tout simplement. Le reste n'aura été que brève vacance, illusion des sens, songe incertain : voilà. »<sup>109</sup>

Les événements, les actions faites et subites forment un être humain. Le passé forme l'identité d'une personne et des parfois il est plus imposant et plus fort que la vie réelle que l'on mène au présent. « Les images qui perdurent dans les pensées conservent davantage de force significative que l'existence concrète. »<sup>110</sup> Chez Primo Levi ainsi que chez Jorge Semprun le présent est un rêve, le passé est la réalité.

---

109 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 287

110 Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*, 2004, p 93

## 5. Le pouvoir de l'écriture contre l'oubli

---

Ce chapitre sera consacré sur l'idée du perpétuel combat entre l'oubli et l'écriture. D'une situation où on veut réanimer la mémoire, et d'une autre où l'on veut anéantir tout souvenir. Mais avant d'entamer ce sujet il sera important de voir à quel moment l'écriture, comme une expression écrite, se forme-t-elle. Pour permettre à mieux expliquer ce phénomène on fera appelle au grand critique français Roland Barthes. Selon lui, l'écriture est seulement possible à partir du moment où on se tait. C'est-à-dire au moment où la parole audible laisse la place aux mots écrits. C'est alors que l'écrivain ira au fond de sa connaissance langagière, au fond de cet outil linguistique pour l'épuiser et s'offrir au lecteur. Il s'ouvrira à soi-même en laissant, et ceci est très important selon Barthes, le dernier mot de jugement au lecteur. Pour conforter cette thèse voici un passage des *Essais* de Barthes.

*« Écrire ne peut aller sans se taire ; écrire, c'est d'une certaine façon, se faire « silencieux comme un mort », devenir l'homme à qui est refusée la dernière réplique ; écrire, c'est offrir dès le premier moment cette dernière réplique à l'autre.<sup>111</sup> [...] Quiconque veut écrire avec exactitude doit donc se porter aux frontières du langage, c'est en cela qu'il écrit vraiment pour les autres.<sup>112</sup>*

Il paraît intéressant d'évoquer cette idée et de voir comment la création de l'écriture est construite pour mieux comprendre les trois auteurs et spécialement Jorge Semprun, pour qui l'écriture a été volontairement délaissée de côté pendant de longues années. Sa reprise de la création littéraire est à comprendre sous le signe de reprise de vie. Voici quelques traits autobiographiques de cette lutte que Semprun avait entrepris et dont on trouve quelques renseignements grâce à l'œuvre de l'écrivaine Claude-Edmonde Magny. *La Lettre sur le pouvoir d'écrire*, est l'une de ses œuvres principales qu'Edmonde Vinel, au nom de plume Claude E. Magny, avait écrite. Critique et femme de lettre, elle était une des amies proche de Semprun. C'est seulement à la fin de la Guerre que Semprun a pu lire cette lettre écrite et dédiée à lui en 1943. Dans sa préface, écrite par Jorge Semprun, on apprend sur la difficulté psychologique chez ce dernier à écrire sur le thème tragique de sa vie. On essaiera de démontrer dans les chapitres précédents, en s'aidant de son roman à quel point l'écriture était

---

<sup>111</sup> Barthes, Roland : *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p 9

<sup>112</sup> Ibid, p 13

un obstacle et un cauchemar pour l'auteur. Toujours cette dualité est présente, écrire pour survivre ou écrire pour mourir. Les mots que l'auteur va écrire dans l'introduction à l'œuvre de C.-E. Magny, seront les mots que l'on va retrouver dans *L'Écriture où la vie*, roman paru presque cinquante ans après.

*« Depuis mon retour de Buchenwald, j'étais pris dans l'immobile vertige de deux besoins ou désirs contraignants mais contradictoires. Le désir de vivre ou de revivre, donc d'oublier. Le désir d'écrire, d'élaborer et de transcender l'expérience du camp par l'écriture, donc de me souvenir, de revivre sans cesse par la mémoire, l'expérience de la mort. Dans cette situation, il m'arrivait de connaître des moments de bonheur : le goût violent de la vie retrouvée ne semblait pas m'interdire l'exercice de mémoire pour les besoins de l'écriture. D'autres moments étaient d'abominable détresse : l'écriture m'enfermait dans l'univers de la mort, m'y étouffait irrémédiablement. »<sup>113</sup>*

De par les œuvres littéraires que Semprun a plus tard écrit, il est logique de dire qu'il a opté pour le pouvoir d'écriture contre le mal de l'oubli. Ce qui devait être un travail long et pénible. Quels étaient les arguments donnés par son amie C. E. Magny, pour qui l'écriture est la seule chose capable de sauver un être humain ? En quoi consistait cette salvation, grâce à quoi était-elle possible ? Il y a un point très intéressant développé par l'écrivaine, selon lequel l'écriture littéraire est seulement possible lorsqu'un écrivain n'est pas étouffé par ses sentiments. C'est-à-dire que les sentiments qu'il a ne couvrent pas et n'empêchent pas la création d'une œuvre littéraire. Selon elle, il faudrait mâcher ses propres sentiments, bien les ordonnées, être en contrôle des sentiments afin de pouvoir y voir claire et de pouvoir écrire.

*« la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cette exercice par qui l'individu transforme et assimile des souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité. »<sup>114</sup>*

Ce qui voudrait dire que d'abord on doit stabiliser ou fortifier la personnalité au sens émotionnel pour ensuite pouvoir bien exprimer ses pensées. Les émotions ne doivent pas dominer et prendre le dessus sur la création artistique car dans ce cas on ne pourrait pas objectivement décrire et transmettre une histoire quelconque. L'auteure de la *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, utilise l'image de « pureté de cœur »<sup>115</sup>, du philosophe danois Kierkegaard pour mieux rendre compte de l'idée de l'état d'âme dans lequel un écrivain devrait se trouver

---

113 Magny, Claude-Edmonde : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Castelnau-le-Lez : Climats, 1993, p 13

114 Ibid, p 38

115 Ibid, p 44

afin de pouvoir écrire. Se déprendre de soi, se mettre en marge de ses sentiments, sortir pour ainsi dire en dehors de ses sentiments pour avoir une meilleure vue, une meilleure perspective des choses. Il est intéressant de souligner une parallèle entre cette idée et celle dont on a parlé dans les chapitres précédents, surtout au sujet de l'écrivaine Leïla Sebbar et de sa notion d'exil. Elle a mentionné justement cette idée que l'exil était son point de départ vers un travail d'écriture. L'exil, chose effroyable mais tout de même sans lequel l'initiation à l'écriture n'aurait pas été possible. Ce fait de se voir d'un autre point, en dehors de son concombres naturel, une fois que l'on est arraché à celui-ci, aide à voir son histoire d'un œil plus clair et plus critique. L'idée de dépersonnalisation revient également à celle de la langue que l'on choisit pour écrire. On a déjà fait référence de la pensée de Kateb Yacine dans le chapitre *Le refus de la langue maternelle*, qui dit que grâce à la langue française les écrivains maghrébins ont pu voir plus « *clairement en eux-mêmes* » car la langue non maternelle « *crée une distance qui rend possible le regard critique sur soi.* »

On a consacré ce chapitre entier à cette œuvre sous forme de lettre que Claude Magny avait écrit à Jorge Semprun, tout d'abord parce que dans *L'Écriture ou la vie*, elle y figure comme une partie importante de l'œuvre et puis pour mieux comprendre ce qui a pu être d'une grande importance pour Semprun. Pourrait-on le dire aussi que cette lettre a exercé une certaine influence afin qu'il se lance dans l'écriture qui est comme « *une acrobatie ; qu'on ferait sans filet : on n'a pas le droit de manquer son coup.* »<sup>116</sup>

### 5.1. Courte définition de la mémoire et du souvenir

Selon la définition dans le dictionnaire *Le Petit Larousse*, la mémoire serait « *une activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations* », mais c'est aussi une « *aptitude à se souvenir* ». Souvenir est défini comme une « *survivance, dans la mémoire, d'une sensation, d'une impression, d'une idée, d'un événement passé* ». Il semblait important de donner ces définitions, pour délimiter ces deux termes. Il sera question ici de la place du souvenir et de la mémoire dans les romans. Avant tout il faut répéter que la mémoire est l'outil primaire d'un écrivain sans lequel tout travail sera impossible. Cette notion de l'importance de la mémoire fait spontanément ressurgir l'image d'un des plus grands écrivains français, Marcel Proust, dont l'œuvre entière est portée

---

116 Magny, Claude-Edmonde : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, 1993, p 64

sur le travail de la mémoire et du temps passé. Après cette petite parenthèse, on va se poser les questions suivantes à ce sujet ; de quelle façon et pourquoi la mémoire fait ressurgir des souvenirs, sous quelle forme, dans quelles situations différentes, et quelles sont les causes et conséquences ?

## 5.2. Le rêve et l'oubli contre la vie dans *L'Écriture ou la vie*

Le travail de mémoire chez cet auteur est peut-être le plus important et le plus prenant par rapport aux deux autres auteurs. D'abord, parce qu'il s'agit d'une autobiographie. Le thème qu'il traite est douloureux, c'est un travail très émotionnel et qui demande une confrontation personnelle. Replonger dans les souvenirs, que l'on veut oublier, n'est nullement une chose simple. On pourrait supposer que l'authenticité des événements, la réalité, le vif du passé, change quelque peu avec le temps qui passe. Bien que cela relève de la psychanalyse, on peut se demander si avec le temps, la mémoire n'adoucirait pas les souvenirs. Ils ne s'effacent pas, mais ils sont perçus différemment.

Il faut rappeler que *L'Écriture ou la vie*, ne sort qu'en 1994, presque cinquante ans après l'affreuse expérience de l'écrivain. Avant il avait écrit d'autres romans à ce sujet, comme *Le grand voyage*, en 1963 et *Quel beau dimanche*, paru en 1980. Donc ce n'est pas sa première confrontation avec son passé, on peut dire que la glace était brisée avant, avec ces deux romans. L'œuvre dont on traite ici le sujet relève de son combat qu'il a mené avec et contre le fait d'écrire sur sa vie. Combat comme le dit son titre entre la vie et la mort. Entre l'oubli et l'écriture. « *Tout recommencerait tant que je serais vivant : revenant de la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d'écrire. Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguissait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable. Seul l'oubli pourrait me sauver.* »<sup>117</sup>

On peut diviser cela en deux parties, où l'une serait liée avec la mémoire, et l'autre avec le souvenir. La mémoire ou le travail de mémoire est à voir dans le sens où l'auteur essaie d'être le plus authentique en ce qui concerne les faits réels, alors que les souvenirs sont montrés toujours comme un frein qui le ramène vers les situations émotionnellement douloureuses.

---

117 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 213

Les souvenirs sont responsables pour une pertinente marche à l'arrière, de laquelle il n'arrive pas à se dérober. C'est-à-dire qu'il y a, dans ce roman, une description du souvenir qui fait faute à la réalité. Pour mieux s'expliquer sur ce point, il faut préciser que l'auteur voit, et ceci on la vu dans les chapitre précédents, que l'histoire ou la période vécue à Buchenwald est la seule qui soit vraie. Le reste est simple rêve. Car rappelons le l'auteur se voit psychologiquement mort au camp. La vie en dehors du camp n'existe pas, et par là même donc la réalité non plus. Lorsque le souvenir du camp revient, il le ramène et projette dans la réalité, « *tout était un rêve depuis que j'avais quitté Buchenwald, la forêt des hêtres sur l'Ettersberg, ultime réalité* »<sup>118</sup>, comme il dit. Donc le souvenir est étroitement lié à cette transportation vers une réalité qui ne peut exister car elle appartient à l'histoire, et pourtant dans l'esprit de l'auteur elle est réalité et vérité. « *Survivre, simplement, même démunie, diminué, défait, aurait été un rêve un peu fou. Nul n'aurait osé faire ce rêve, c'est vrai. Pourtant, c'était comme un rêve, soudain : c'était vrai.* »<sup>119</sup>

L'auteur utilisera la métaphore de la neige pour dépeindre le souvenir tragique de Buchenwald. Cette figure de style est présente tout au long du roman. On a déjà mentionné cette métaphore que l'on trouve dans l'épisode où il tombe en sortant du train à la gare. On a vu le sens qu'il donne à ce mot en espagnol *la nieve*. La neige au sens figuré recouvre sa mémoire et fait ressurgir la neige, mais cette fois la vraie neige du camp de Buchenwald. Lorsqu'il se rappelle d'un épisode, où mieux vaut dire lorsque le souvenir du camp lui arrive, c'est comme si la neige serait tombée sur son raisonnement et aurait fait une coupure avec le présent pour le jeter dans le passé. Ce qui déclenche cette précipitation est souvent lié à n'importe quel détail qui aurait un lien avec le camp. Par exemple le souvenir lui revient s'il voit quelque manifestation militaire, un cortège funèbre ou de déportés ; ou bien lorsque quelqu'un lui rappelle un camarade de Buchenwald ; ou bien tout simplement lorsqu'il ressent que sa vie est devenue trop normale. Pour cette dernière on trouve cela dans l'épisode où il a une relation amoureuse avec Odile. Comme si le fait de se sentir et de faire des choses qui seraient normales dans une vie étaient trop brusques et inacceptables, ce qui a pour conséquence un resurgissement instantané de son passé.

Pour soutenir cette thèse voici quelques passages du livre qui le montrent bien. Un jour lorsqu'il voit dans la rue un cortège de déportés, de suite les souvenirs viennent sous forme de « *bourrasque de neige* », il écrit plus loin « *le monde s'est effacé autour de moi dans une*

---

118 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 182

119 Ibid, p 21

*sorte de vertige...une sorte de vertige qui m'a emporté dans le souvenir de neige sur l'Ettersberg.* »<sup>120</sup> C'est comme si cette tempête du souvenir l'efface du présent et de tout ce qui se trouve au présent et autour de lui à ce moment. Il fait accentuer cette fatalité comme une chose inséparable de son être, une hantise qui le suivra toute sa vie, car quelques lignes plus bas de la même page il affirme qu' « *il y aurait toujours cette mémoire, cette solitude : cette neige dans tous les soleils, cette fumée dans tous les printemps.* » Cette métaphore de la neige apparaît pour la première fois dans le roman à cet endroit du livre, plus précisément à la fin de la première partie. Elle vient au moment où l'auteur veut clore la partie consacrée à l'histoire de sa sortie ou de la fin d'existence du camp Buchenwald, c'est-à-dire de la libération. C'est l'ouverture au chapitre de son retour à la vie « normale ». La solitude dont il parle est cette expérience unique qui ne peut être comprise ni partagée avec personne, sauf avec ceux qui l'ont également vécu.

On reviendra sur le thème symbolique de la neige, car le roman fini avec lui. Il serait constructif de voir également la fonction de l'oubli, puisque on parle des souvenirs qui hantent l'auteur et qui ne le quitteront pas jusqu'à la fin de l'œuvre. L'oubli est l'un des points primordiaux pour l'auteur. D'abord parce que l'oubli est considéré comme constructif, au sens où il permet de détacher, d'enlever un souvenir qui freine l'auteur vers une continuation de vie normale.

Le thème principal du roman, est ce combat entre l'oubli et la remémoration. L'écriture est le combat si douloureux qu'il pourrait lui coûter la vie, mais de l'autre côté la vie sans écriture ne serait pas possible. « *Je savais comment écrire le livre que j'avais dû abandonner quinze ans auparavant. Plutôt : je savais que je pouvais l'écrire, désormais. Car j'avais toujours su comment l'écrire : c'est le courage qui m'avait manqué. Le courage d'affronter la mort à travers l'écriture.* »<sup>121</sup> Dans le chapitre du roman, *Le pouvoir d'écrire*, où il est beaucoup question de la lettre de Claude-Edmonde Magny, un personnage fait apparition dans le livre. Il s'agit d'une fille dénommée Lorène, dont l'auteur fera connaissance en 1945 à Ascona pendant son séjour en Suisse avec sa famille. Moment important car c'est là que l'auteur se mettra à peser s'il débutera avec le travail de l'écriture. C'est le début du combat entre écrire et vivre. Pourquoi ce personnage de Lorène est si important ? D'abord parce que c'est une étrangère, qui ne connaît pas l'auteur et ne sait rien de sa vie. Puisqu'elle ignore son histoire elle le considère comme n'importe lequel jeune homme et non pas comme en ex-prisonnier.

---

120 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 165

121 Ibid, p 276

Elle ne le voit pas à travers le prisme du malheur. Elle l'aide, même provisoirement à l'écartier un peu de son passé. « Grâce à Lorène, qui n'en savait rien, qui n'en a jamais rien su, j'étais revenu dans la vie. C'est-à-dire dans l'oubli : la vie était à ce prix. Oubli délibéré, systématique, de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également. »<sup>122</sup> L'oubli égal vie, de même qu'à ce moment de la vie de l'auteur, entreprendre à écrire serait égal à la mort. On voudrait juste ajouter un détail, avant de fermer ce petit chapitre sur l'oubli ; ce sont des vers du poète et romancier français Maurice Blanchot, dans la préface du roman de Semprun. Ce n'est pas par hasard que l'auteur a fait le choix de ces vers, qui vont ainsi, « *Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir.* »<sup>123</sup>

C'est sur le thème de la neige que l'auteur fini son récit. Les dernières lignes du livre sont consacrées à un retour aux souvenirs du camp. Pour la remémoration du camp de Buchenwald, on l'a demandé auprès des autorités allemandes d'apporter et de rendre témoignage par sa présence. Avec ses deux petits-fils il s'est rendu après 47 ans de nouveau à l'endroit qui lui a ôté la vie. Il replonge dans le passé. Dans ses souvenirs il se voit courir dans la neige vierge pendant une nuit étoilée. Il ressent un bonheur à cause de la belle nuit. On dirait qu'il ressent presque un bonheur d'être revenu là où tout a commencé. Il revient à la source de sa mort, c'est le retour vers la réalité, sa réalité. Il est important de citer ce passage en entier pour avoir une meilleure image devant soi.

*Dehors, la nuit était claire, la bourrasque de neige avait cessé. Des étoiles scintillaient dans le ciel de Thuringe. J'ai marché d'un pas vif sur la neige crissante, parmi les arbres du petit bois qui entourait les bâtiments de l'infirmerie. Malgré le son strident des sifflets, au loin, la nuit était belle, calme, pleine de sérénité. Le monde s'offrait à moi dans le mystère rayonnant d'une obscure clarté lunaire. J'ai dû m'arrêter, pour reprendre mon souffle. Mon cœur battait très fort. Je me souviendrai toute ma vie de ce bonheur insensé, m'étais-je dit. De cette beauté nocturne. J'ai levé les yeux. Sur la crête de l'Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le sommet de la cheminée trapue du crématoire.* »<sup>124</sup>

C'est plus qu'un retour à l'origine de sa mort, c'est un face à face avec cette horreur qui a changé sa vie. Et pourtant l'auteur avec les nombreux adjectifs de la beauté, de la sérénité et

---

122 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 226

123 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, la préface du livre

124 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 350

du bonheur dépeint ce passage. Utilisation de l'oxymore, « *obscure clarté* », a ici une fonction bien précise. Elle est là pour encore plus appuyer sur une absurdité. Et l'absurdité est la façon dont Semprun dépeint Buchenwald. Car comment un endroit de la mort peut-être décrit d'une beauté presque romanesque. Cette figure de style crée un effet de surprise, de l'inattendu. Comme si l'auteur se rendait à un endroit qu'il aime, comme s'il parlait de son enfance et pourtant nous connaissons sa tragédie. De ce dernier passage ressort une paix que l'auteur fait avec son passé et avec ses souvenirs. On a l'impression qu'il leur donne, aux souvenirs, une couche de beauté tragique. Et puis cette expérience puisque sienne, est unique. Tout ce qui est unique a une plus grande valeur, et par ce fait apporte une touche d'originalité dans son identité ; bien que tragique elle appartient qu'à lui. C'est pour cela que cette dernière image du souvenir du camp est si poignante, car elle est extrêmement cruelle et pourtant l'auteur l'a rendu belle, presque poétique. Tout d'un coup ce camp n'avait rien de morose, il fait un beau rêve à l'intérieur du rêve. Puis la cassure brusque vient avec les mots « *j'ai levé les yeux* », et il se sent comme réveillé d'un beau rêve pour replonger dans le cauchemar, dans la réalité brutale de Buchenwald. Ce n'est pas par hasard que le dernier mot avec lequel l'auteur fini son livre soit « *crématoire* ».

### 5.3. La mémoire comme devoir dans le roman de Diop

On va maintenant essayer d'apporter un regard sur une autre notion de la mémoire. Elle ne serait plus étudiée à travers son côté personnel, comme chez Semprun, mais elle sera prise dans son aspect collectif. On aurait pu donner un autre titre à ce chapitre et l'appeler « Les maux de la mémoire collective ». Comment représenter et quels sont les enjeux de la mémoire collective ? Pour répondre à cette question on utilisera pour base le roman de Boris Diop, où le devoir de mémoire est un devoir primordial. Et beaucoup plus que cela, c'est une obligation et un combat contre l'oubli collectif. C'est le thème majeur de son œuvre. Dans la postface de son roman *Murambi, le livre des ossements*, l'auteur dit s'exprime sur ce sujet en disant, « *Le devoir de mémoire est avant tout une façon d'opposer un projet de vie au projet d'anéantissement des génocidaires et le romancier y a son mot à dire.* »<sup>125</sup>

En 1998, le projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire », a vu le jour. Dix écrivains et intellectuels africains ont pris part, et parmi eux Boris Diop. A l'initiative des deux

---

125 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 269

journalistes vivant en France, l'un Nocky Djedanoum du Tchad et l'autre l'Ivoirienne Maïmouna Coulibaly, ce projet a été créé comme son nom l'indique, dans le but de préserver contre l'oubli un des pires massacres dans l'histoire humaine. Le travail des écrivains était de donner et de raconter la vraie histoire des événements qui se sont déroulés. Pour ce fait ils sont allés quatre ans après les événements au Rwanda quêter et écrire sur l'histoire douloureuse d'un peuple qui avait besoin d'une voix, d'un cri pour manifester et rendre public son malheur. Pendant quelques mois les auteurs ont rassemblé les témoignages, ont visité les sites où les morbides actions se sont déroulées, et notamment le site de Murambi, l'école de la mort où 45.000 personnes ont laissé leur vie. D'où le titre d'ailleurs du livre de Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*. La raison de ce projet était d'autant plus nécessaire car il n'y avait pas de témoignages écrits et publiés du côté rwandais, seulement quelques notices de ceux qui ont échappé à la mort, mais aucun projet plus sérieux qui aurait abouti à une publication.

Le devoir des intellectuels africains était de faire connaître au monde ce que le monde n'a pas voulu voir quatre ans auparavant. C'était un devoir de faire ressurgir la vérité dure et douloureuse, non pas seulement d'un peuple mais du genre humain en entier. Le cœur du problème dans cette œuvre est comment transmettre une histoire tragique, un génocide ? Comment être juste en étant écrivain ? La plupart des gens qui vont lire ces lignes, car les romans seront publiés en France ou ailleurs en Europe, étaient loin, très loin des événements dont parle l'auteur. Il faut savoir transmettre une mémoire collective douloureuse d'un peuple sans pour autant faire une attraction romanesque. Il faut que cela choque, il faut que cela réveille les esprits. On peut et on veut penser que c'était là l'importance portée par ces écrivains de ce projet pour Rwanda. On peut dire que Boris Diop, par son protagoniste principal Cornelius, fautive ses propres idées sur le génocide, sur la façon dont on comprend le problème complexe du Rwanda et de l'Afrique. Il est certain qu'une vie africaine n'a pas autant de valeur que celle en Europe. Ceci est un premier point. Et justement à cause de cette inégalité de la vie humaine le problème à transmettre littérairement une souffrance devient difficile. Il y a une très belle phrase du livre que prononce Cornelius, qui rend très bien compte de la complexité du problème dont on parle. Voici l'extrait, « *C'était triste à dire, mais il devait l'admettre : Rwanda n'est pas de taille à troubler le sommeil de l'univers. S'il continuait à parler ainsi, on pourrait le soupçonner de vantardise...* »<sup>126</sup> Certaines histoires même si elles sont bien racontées ne pourront jamais toucher les esprits ou bien changer

---

126 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 229

quelque chose. C'est une pensée extrêmement pessimiste mais malheureusement très vraie. Le fait de témoigner n'est pas le seul obstacle, il faut également espérer que de l'autre côté le receveur serait prêt à accepter et à entendre. Les écrivains et intellectuels qui sont venus au Rwanda ne sont pas venus pour emmagasiner de l'inspiration pour ses propres histoires ou pour enflammer leurs esprits artistiques. Ils sont venus pour faire connaître à un plus grand nombre de gens ce qui est, non seulement un malheur rwandais mais un malheur humain.

Dans le chapitre suivant on se posera la question à savoir si les mots écrits et prononcés peuvent transmettre, d'une manière authentique, la souffrance et le plus grand malheur humain.

## 6. L'écriture peut-elle rendre palpable une histoire tragique ?

---

Comment rendre palpable une histoire aussi sanglante que celle du Rwanda, ou bien comment décrire sa propre vie lorsqu'on a traversé l'enfer de camp de concentration ? Comment exprimer l'ineffable ? On peut toujours comprendre un événement, mais peut-on saisir son ampleur et sa tragédie. Pour citer Jorge Semprun, « *Il y faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour à peu près en rendre compte.* »<sup>127</sup>

Lors de l'arrivée de l'écrivain, Boris Diop au Rwanda, la seule chose que les habitants l'ont demandé, était de raconter les faits tels qu'ils ont vraiment été. De ne pas prendre leur histoire comme la base et l'inspiration pour un roman de fiction.<sup>128</sup> D'un autre côté, cela ne pouvait pas être raconté sous la forme d'un bouquin d'histoire, car comme le dit Boris Diop, « *Le romancier n'est pas un historien et, à serrer de trop près la réalité, il risque paradoxalement de la dissiper* »<sup>129</sup>. Bien que les romans relèvent de la fiction, il s'agit ici de tenir compte des faits et situations réels. C'est-à-dire de présenter le sujet tel qu'il était sans y mettre des éléments extérieurs qui pourraient peut-être amoindrir l'effet authentique. Il ne faut pas que cela soit un roman facile et beau à lire, mais il en faudra essayer de rendre réel le mal que ces gens ont subi. Le mal ne peut pas être facile et agréable à lire. Il y a donc une grande part de la responsabilité que Boris Diop et les autres écrivains prenaient, envers ces gens. Mais devant un tel décor funèbre la question de l'indicible se pose de nouveau.

Il paraît impossible de contourner le thème de l'indicible et de l'ineffable. Quoique ce dernier terme ne serait peut-être pas approprié, car selon la définition du dictionnaire *Le Petit Robert*, l'ineffable relèverait d'un caractère heureux, des propos agréables à entendre ; *L'ineffable – qui ne peut être exprimé par des paroles (se dit des choses agréables)*. Ceci dit il ne serait pas très juste de l'employer pour définir les sujets tragiques et atroces.

---

127 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 23

128 cf. « Rwanda : écrire par devoir de mémoire, entretien avec l'auteur Boubacar Boris Diop ». <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm>, 06.10.2012. Voici la citation exacte tirée de l'entretien ; « D'ailleurs quand nous sommes allés là-bas, les Rwandais eux-mêmes ont été très touchés par le projet, par notre présence. Ils nous ont dit surtout de ne pas écrire de romans. "Dîtes simplement les choses telles qu'elles se sont passées", nous ont-ils répété. »

129 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 244

*Murambi, le livre des ossements*, est un roman sous forme de différents témoignages du massacre qui s'était déroulé. Donc on a des différents points de vue. Sa narration se place au présent pour relever de son authenticité, mais les éléments ne sont pas racontés de façon chronologique. L'action du premier et du troisième chapitre se situe en 1994, alors que dans le deuxième et le quatrième chapitre l'histoire se déroule en 1998 lors du retour du personnage principal Cornelius, qui découvre la tragique vérité, et essaie de se rendre compte de l'ampleur de la tragédie au Rwanda. A travers ses yeux Boris Diop évoque l'insurmontable travail de l'écriture face à ce drame. « *Ces jours cruels ne ressemblaient à rien de connu. Tissés d'éclairs, ils étaient traversés par tous les délires. Cornelius en était conscient, il ne réussirait jamais à dompter ce tourbillon, ses vives couleurs, ses hurlements et ses furieuses spirales. Tout au plus Siméon lui avait-il fait pressentir ceci : un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires.* »<sup>130</sup> Comment trouver les mots, comment saisir l'impact terrible d'une destruction qui enlève la parole. L'auteur a choisi plusieurs façons de rendre réel et de transmettre ce drame le plus authentiquement possible. D'abord le choix et de savoir comment envelopper toute l'histoire dans son ensemble, en donnant la parole aux victimes mais aussi aux bourreaux.

Il y a non seulement deux prises de vues mais trois, car Cornelius est en quelque sorte le spectateur et le protagoniste du drame. « *A présent, son retour d'exil ne pourrait plus avoir le même sens. La seule Histoire à raconter désormais était la sienne. L'histoire de sa famille. Il se découvrait brusquement sous les traits du Rwandais idéal : à la fois victime et coupable.* »<sup>131</sup> Cela a pour effet d'essayer de rendre au mieux, une image complète de la situation. En se mettant dans la tête des bourreaux l'écrivain a voulu essayer saisir la logique, s'il y en a une, de cette machinerie monstrueuse qui pousse les hommes à commettre ces tueries sanglantes. Cette quête vers une description réelle porte également un piège. Comment moralement décrire les tueurs, sans leur donner une place qui pourrait justifier leurs actions meurtrières. Dans le roman ils sont décrits comme des gens qui ont des familles, des gens qui passeraient pour des personnes de tous les jours, vivant une vie normale, s'il n'y avait pas eu la guerre. Et c'est là le tragique et la folie, car ces gens considèrent le massacre comme un travail. Tout simplement un travail comme n'importe quel autre. Le mot travail est vu et utilisé par eux pour mentionner le massacre sur les Tutsi. « *Le travail m'attend* »<sup>132</sup> dit un des

---

130 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 230

131 Ibid, p 106

132 Ibid, p 29

miliciens Hutu en quittant son père. D'ailleurs ils ne se sentent pas en guerre car ils vont tuer des gens non-armés et des civiles.

Pour décrire les choses aussi horribles et hors chaque imagination seine, l'auteur a choisi un langage où les mots doivent porter et faire ressortir la violence. Les mots qui vont faire mal en les lisant. Boris Diop opte pour un style d'écriture claire, avec une description qui entre directement au vif du sujet. Cette simplification a pour effet de rendre l'histoire encore plus poignante. Il a voulu décrire l'indicible avec des mots crus, et des situations qui par une description simple choquent le lecteur. La tragédie de l'horreur et ces actions sont dépeintes comme faisant parti d'un comportement normal, d'une vie normale. L'insensé et le normal se chevauchent. Justement parce que l'auteur a choisi cet art de description que le tragique est d'autant plus fort. Donnons un exemple pour conforter cette thèse, « *Dans d'autres groupes d'Interahamwe, les gars se tapent déjà dessus : l'un veut tuer la fille et l'autre veut la garder pour ses soirées, ou inversement. C'est humain, dira-t-on. Je veux bien. Mais quand on commence à faire des sentiments, on ne peut plus s'arrêter et c'est le travail qui en pâtit.* »<sup>133</sup> On a l'impression qu'il dépeint les choses de tous les jours, et pourtant il s'agit d'un massacre ou d'un viol dont la brutalité dépasse la réalité. En voici un exemple parmi beaucoup d'autres pour parler des viols commis par les miliciens Interahamwe, « *On s'est bien amusés avec les femmes. Quand elles ne sont pas trop mal, on les liquide en dernier. On est des jeunes, après tout, il faut bien vivre.* »<sup>134</sup>

La façon dont Boris Diop décrit certaines scènes est si brutale que l'on se demande s'il s'agit des êtres humains dont il parle. Comme si cette tragédie est considérée comme une chose normale. Seule la folie peut changer les gens à ce point qu'ils perdent les valeurs normales et saines de la vie. La guerre, les massacres entrent dans le domaine de la folie. L'indicible se trouve dans la difficulté à exprimer le mal qui pousse l'homme à faire des atrocités qui par leur brutalité enlèverait la possibilité d'écrire. On peut se rappeler que Jorge Semprun avait également analysé, ce Mal humain. La folie du mal qui entraîne les actions meurtrières n'a pas de cause, elle est simplement régie par la folie. « *Je ne tue pas l'Autre pour m'emparer de ses biens, non, je ne suis pas si mesquin, je ne le hais même pas, je tue l'Autre parce que je suis complètement fou et la preuve c'est que les supplices que je lui inflige sont unique dans l'histoire de la souffrance humaine.* »<sup>135</sup> Avec un sang froid les tueurs se sont jetés au « travail », aucune particule du sentiment humain n'existe plus, l'absurde a atteint son apogée. En lisant ce livre on est frappé par la puissance des images tragiques. Chaque image est bien

---

133 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 115

134 Ibid, p 112

135 Ibid, p 146

préparée par Boris Diop. Elle arrive comme une lame, subitement et rapidement, sans qu'on ait le temps de la digérer. Elle arrive sous forme d'un choc, comme un coup de machette qui frappe une fois puis s'en va. L'auteur a sûrement voulu donner un rythme à ce massacre qui était rapide, brutal, sans pitié et massif. A la fin on pourrait dire que les images, grâce à l'écriture peuvent transmettre l'idée du mal, mais c'est la conscience de l'homme qui a du mal à les accepter et à trouver une raison, bien que la raison dans ce genre de situation n'existe plus. « *Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire.* »<sup>136</sup>

### 6.1. La quête vers la réalité chez Semprun

Qu'est ce qui constitue la réalité chez Semprun ? Cette question tourmente l'auteur tout au long de son œuvre. La réalité se trouve-t-elle dans le présent ou bien dans le passé ? Où se trouve la vérité ? On a vu la place que l'auteur réserve à l'écriture, c'est un outil de combat. Mais peut-on de nouveau écrire après un des plus grands drames de l'humanité ? La poésie, la littérature n'a-t-elle plus lieu d'exister ? La réalité en est-elle trop brutale ? Si l'on prend, comme exemple l'écrivain allemand, Wolfgang Hildesheimer, pour apporter une approche sur ce sujet, qui écrit après la Seconde Guerre mondiale au sujet de l'indicible devant un drame humain. On va se rendre compte à quel point la littérature doit effectuer un rôle prépondérant dans l'histoire humaine. Il dit, «*Aber ich fand eben wohl schon damals, dass die Literatur nicht ausreicht, um das Furchtbare der Vergangenheit zu bewältigen. Den Adorno-Satz, daß man nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben kann, wobei ich im Augenblick den originalen Wortlaut nicht parat habe, würde ich allerdings abwandeln. Ich würde sagen: nach Auschwitz kann man nur noch Gedichte schreiben. Die Literatur hat versagt. Sie hat den Menschen nicht so darstellen können, wie er wirklich ist, und so müssen wir uns in der Kunst auf Phantasieprodukte werfen.* »<sup>137</sup> Pour W. Hildesheimer, il ne reste aucune autre possibilité que d'écrire et de témoigner sur le passé tragique. De plus il affirme que seule la littérature avec sa fantaisie peut rendre palpable la réalité.

Pour Jorge Semprun la quête de la vérité est de l'ordre personnel. Ses livres sur la déportation sont bien sûr des témoignages aidant à ce qu'on n'oublie pas. Là est d'ailleurs la fonction de

---

136 Diop, Boris : *Murambi, le livre des ossements*, 2011, p 126

137 Hildesheimer, Wolfgang und Hans-Helmut, Heinrichs : *Ich werde nun schweigen : Gespräch mit Hans-Helmut Hilrichs*. Göttingen : Lamuv, 1993, p 36

l'écriture. Il a publié ses livres afin qu'un auditoire plus large puisse en profiter et apprendre de son expérience. Mais sa quête est aussi en grande partie tournée vers sa propre vie. C'était un besoin de se tourner vers soi. Vingt ans après la guerre l'existence et l'horreur des camps de concentration étaient connues. Des milliers de témoignages et d'œuvres littéraires ont rendu une image assez compréhensible et véridique des atrocités. Le mal ou « *das Böse* », terme que Semprun utilise assez souvent dans son livre a été, si l'on peut dire, documenté. Alors la quête de la vérité en tant que telle, comme un fait historique n'intéresse pas Semprun. Ce qui l'intéresse c'est le noyau du mal humain ; « *L'essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, das radikal Böse. Car l'horreur n'était pas le Mal, n'était pas son essence, du moins. Elle n'en était que l'habillement, la parure, l'apparat. L'apparence, en somme. On aurait pu passer des heures à témoigner sur l'horreur quotidienne sans toucher à l'essentiel de l'expérience du camp.* »<sup>138</sup>

Les conséquences du mal sont visibles, et c'est cela qu'il évoque. On pourrait parler interminablement de la conséquence du mal et de l'horreur qu'il a subi, mais l'auteur veut trouver sa « racine », le point de départ, le germe du *Mal*. La question est de savoir comment décrire, transmettre, dépeindre ce Mal humain, cet inhumain dans l'humain.

Semprun sait très bien politiquement et historiquement ce qui s'est passé et pourquoi. La question serait de savoir d'abord si son expérience est indicible. Il y a deux points de vue, celui de l'auteur et celui du lecteur. Pour mieux expliquer ce qu'on veut dire, il s'agirait de voir si l'auteur avec ses mots peut décrire sa tragédie, et de l'autre côté si le lecteur ou le récepteur peuvent accepter le message.

*« Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques. On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'un alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout. On peut dire l'amour le plus fou, la plus terrible cruauté. »*<sup>139</sup>

---

138 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 107

139 Ibid, p 24

L'anaphore du pronom indéfini « on » marque bien l'affirmation énergique de l'idée soutenue et sa vérité imbattable. L'auteur pense que l'indicible littéraire n'existe pas car la langue procure et donne toutes les possibilités afin que l'on exprime tout, d'un extrême des sentiments du bonheur à l'autre. Les mots sont là, il faut trouver la bonne structure comment accoupler les éléments linguistiques pour donner au récit son authenticité. La solution que propose Semprun est de travailler sur la réalité en lui donnant un peu d'artificiel, c'est-à-dire en la mettant en perspective. Pour qu'une réalité racontée sous forme de récit soit lisible, au sens où elle pourra toucher et marquer le lecteur, il faudrait l'envelopper de moments romanesques, c'est ce que l'auteur appelle *l'artifice*. Lui donner un peu de mensonge, mais pas au sens où ce dernier brouillerait la vérité, mais au contraire pour la rendre plus vraie.

Cette idée du mensonge fait penser, bien que cela un peu hors sujet, au roman *Les Démons*, de Dostoïevski. Lorsqu'un des personnages principaux, appelé Trofimovič, affirme qu'aucune vérité ne peut paraître comme telle, si l'on n'y met pas une dose de mensonge. Pour qu'une vérité soit véridique, elle doit contenir un peu de mensonge.<sup>140</sup> Cette petite déviation au sujet, est due à la lecture personnelle du ledit roman, qui s'effectue simultanément avec le travail sur cette étude, pendant les heures de repos. Et puis juste pour fermer la parenthèse, Dostoïevski rentrerait parfaitement dans le cadre du bilinguisme dont traite cette thèse. Car connaître la langue française est d'un grand avantage lorsqu'on lit cet auteur russe.

Pour revenir à Semprun, l'artifice représente le mensonge littéraire nécessaire pour raconter véridiquement une histoire. La dichotomie mentionnée par Semprun, entre forme et substance, articulation et densité, relève de cela. Pour qu'un témoignage puisse toucher le récepteur il doit être construit sous forme artistique, et seulement sous cette forme. Selon Semprun les témoignages historiques sous formes documentaires ne rendront jamais la vérité aussi palpable que sous forme artistique car ils ne toucheront pas à *l'essentielle vérité*. Le témoignage véridique ne connaîtrait pas l'indicible s'il est exprimé par l'art littéraire. « *L'autre genre de compréhension, la vérité essentielle de l'expérience, n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire...* »<sup>141</sup> Donc l'indicible existe pour Semprun que sous la forme sec d'une histoire rapportée avec des faits et des nombres sous forme de documents historiques. Comme si le malheur pouvait être mesuré, ordonné et casé selon les schémas mathématiques. Sous cette forme il ne peut pas être compréhensible et acceptable pour les autres. Certes ceux qui vont écouter ces témoignages

---

140 Dostoïevski, Fjodor : *Zli Dusi*. Beograd : Rad, 1969, p 234

141 Semprun, Jorge : *L'Écriture ou la vie*, 2012, p 150

comprendront bien la douleur et se rendront compte à quel point c'est horrible, mais la sentiront-ils. L'auteur se pose cette question en disant, « *Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires?* »<sup>142</sup> L'art et le seul moyen de toucher le locuteur à ce qu'il puisse au maximum avoir une compassion avec celui qui raconte. Pour transmettre un message si tragique et si funèbre il faut être un bon narrateur, sinon la puissance du drame va se perdre et va s'évaporer pour à la fin ne faire qu'un piètre effet.

Tout de même l'indicible existe au sens où l'expérience tragique vécue par une personne ne pourra jamais être ressentie à tel point et de façon identique par simple fait qu'elle est unique. Ce qu'une personne traverse, est uniquement l'expérience de cette personne. Il faudrait avoir vécu la même expérience afin de cerner en entier son drame C'est pour cette raison que l'auteur s'adresse aux autres qui n'ont pas vécu ce mal. L'indicible existe dès le moment où un lecteur prend un livre, où il commence à écouter un témoignage. De plus avec le temps qui passe il y aura de moins en moins de gens qui pourront témoigner directement d'un fait historique quelconque. Les témoignages qui resteront seront ceux des documents et des livres. Selon Semprun la mémoire directe disparaît avec la mort des gens qui l'ont vécu. Bien que des témoignages écrits existent, la part de mémoire vive se perd forcément avec le temps. Cette notion du temps qui emporte avec lui la mémoire et les souvenirs vient dans la dernière partie du livre. L'auteur l'a décrit presque avec une note de nostalgie. Comme si une part de lui-même allait disparaître. La citation suivante soutiendra le mieux la pensée qu'on essaie de développer,

*« Un jour viendrait, relativement proche, où il ne resterait plus aucun survivant de Buchenwald. Il n'y aurait plus de mémoire immédiate de Buchenwald : plus personne ne saurait dire avec des mots venus de la mémoire charnelle, et non pas d'une reconstitution théorique, ce qu'auront été la faim, le sommeil, l'angoisse, la présence aveuglante du Mal absolu – dans la juste mesure où il est niché en chacun de nous, comme la liberté possible. Plus personne n'aurait dans son âme et son cerveau, indélébile, l'odeur de chair brûlée des fours crématoires. »*<sup>143</sup>

L'image de l'indicible et la façon dont elle est perçue par Semprun, est similaire à celle de Boris Diop. Les deux écrivains ont eu recours au roman pour exprimer leurs histoires, témoignages, idées et pensées. Donc, ils sont passés par une expression artistique, qui

---

142 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 25

143 Ibid, p 332

d'ailleurs n'enlève rien à la réalité pure et historique. Tous les faits y sont racontés, sans un détournement des événements et surtout sans y dénaturer la réalité.

## Conclusion

---

L'identité culturelle, personnelle et collective dont on a essayé dans cette étude de donner une approche en apportant quelques éclaircissements, est un « corps » et un « territoire » en constant mouvement. Une identité n'est pas prédéterminée, elle n'est pas une chose finie, elle se forme graduellement pour constituer un tout. D'où la difficulté de signer une définition fixe qui serait le modèle unique pour tout. Les divers événements ou expériences que l'on traverse pourront changer et remodeler la façon dont on agit, on pense et on vit. Ces mêmes expériences apporteront un nouveau regard sur le monde, et constitueront se que l'on est. L'expérience de la mort de Buchenwald a, à tout jamais changé la façon dont l'écrivain Jorge Semprun comprend et vit dans et avec le monde qui l'entoure. L'exil de Leïla Sebbar est le lieu et la cause de son travail littéraire. Cet exil sentimental et territorial lui a ôté mais aussi donné une chose précieuse ; la littérature. Pour l'écrivain Boris Diop cette même littérature a dû être repensée et révisée lorsqu'elle a rencontré devant soi l'inexplicable horreur humaine d'une guerre sans précédent au Rwanda. Il a repensé non seulement la langue mais aussi sa position comme intellectuel africain, comme homme de lettres qui peut jouer un rôle très important et très dangereux dans un conflit désastreux.

L'identité serait ce tout qui constituerait un être comme tel, comme être social, moral, juridique, culturel et faisant partie d'un groupe. Pour paraphraser encore Amin Maalouf, chaque individu fait partie d'un large ou d'un petit groupe et pourtant chaque identité est unique et spécifique. On ne pourrait pas entrer dans tous les détails de chaque identité et essayer de l'analyser. Dans ce travail, on s'est limité à des aspects de l'identité liés à l'écriture. Un des moyens utilisés était de montrer à quel point la langue constitue le noyau de ce qui nous définit comme individu. La langue est porteuse d'une culture, qu'elle soit orale ou écrite et elle unit et forme un groupe. Elle est le signe d'appartenance. Alors, à travers les romans étudiés, on a voulu voir la place de la langue comme pilier identitaire.

Leïla Sebbar est sans aucune discussion une écrivaine française par définition. Sa langue orale et écrite est le français, et son expression artistique n'aurait pu se faire dans aucune autre langue. Pourtant, elle effectue une recherche perpétuelle de la langue de son père à jamais perdue, qui l'incite à écrire. Comme ce qui a été expliqué et montré par des exemples à travers ses romans et appuyé par des pensées de cette auteur, le son de la langue arabe est le son de son père, cette musique qui lui restera pour toujours mystérieuse. Ce manque est en grande

partie responsable de la carrière littéraire qu'elle a choisie. Elle s'obstinera à découvrir et à retrouver cette langue à travers son écriture. Est-ce la pièce du puzzle manquant pour unifier son identité ?

Le legs culturel de la langue dont on se sert pour communiquer et pour exprimer les sentiments est l'un des fondements principaux de l'identité. Cet outil que l'on acquiert dès la naissance n'est pas obligatoirement celui dont on fera la pratique toute la vie. L'homme n'est pas un être monolingue qui ne se définirait que par l'apprentissage d'une seule langue. La connaissance d'une langue nouvelle devrait être vécue comme une richesse culturelle.

Jorge Semprun utilise le français comme langue de son expression littéraire. Il a choisi délibérément cette langue pour écrire une œuvre sur sa vie. La langue française est, comme il l'a évoqué dans son roman, devenue sa langue maternelle. Cela ne veut pas dire qu'il a délaissé ou oublié l'espagnole. Il est en paix si l'on peut prendre cette expression, avec ses deux langues et ses deux cultures. Il ne se sent pas comme un être divisé entre deux mondes, culturellement parlant. Par rapport au roman étudié de Semprun, et en lisant d'autres textes sur la vie de cet auteur, il en ressort que le choix de la langue française s'est fait librement et par amour et qu'en aucun cas il s'est senti comme avoir perdu, délaissé ou trahi l'espagnol, sa langue maternelle. Cette sensation de paix proviendrait-elle justement de cette acceptation culturelle des deux côtés ? Il vit son « exil » en France, comme une richesse et une liberté et non pas comme un emprisonnement. On voit ici un autre concept de l'exil, qui est à l'opposé de celui dont on a parlé au cours de cette étude. L'exil n'est pas vu comme une perte identitaire ou comme une division, mais au contraire comme un gain culturel. Dans le roman de Leïla Sebbar, l'homme exilé, ne peut pas agrandir sa richesse culturelle, mais au contraire il se retrouve démuné de celle-là et de son identité. On pourrait supposer que l'enrichissement de l'identité culturelle n'est pas offert à tout le monde. L'enrichissement culturel de la langue française pour Jorge Semprun était peut-être plus simple car il appartient déjà à la culture occidentale et à une culture établie et dominante. Il lui a été probablement plus facile d'accepter et d'acquérir une autre langue, car il se sentait en confiance avec sa culture et langue espagnole au départ.

La notion d'unité a été mentionnée souvent au cours de cette étude. La « division » culturelle est un point très important dans la façon de comprendre l'identité des trois auteurs ici choisis. Comment mieux se figurer et ressentir ce que représente cette division, que par les mots de Leïla Sebbar, qui décrit dans une lettre à son ami Nancy Huston, écrivaine canadienne, son identité culturelle divisée entre deux mondes. Elle écrit, « *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 côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords... »<sup>144</sup>*

De quel côté se trouve-t-on ? Il y a un besoin d'appartenance à un endroit et à une culture. L'équilibre à tenir devient très dur et délicat. Doit-on vraiment ne choisir qu'un monde ? L'impossibilité de s'adapter à un autre milieu ne causerait-elle pas une fissure dans l'identité d'une personne, où même pire une *rage* et un mal-être, comme le suggère Amin Maalouf dans son essai sur l'identité : « *S'il y a une seule appartenance qui compte, s'il faut absolument choisir, alors le migrant se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil, trahison qu'il vivra inévitablement avec amertume, avec rage.* »<sup>145</sup> La division du monde français et du monde algérien, dans *Le Silence des rives*, est symboliquement représentée par le mot *rives*. Le titre même montre une dichotomie entre deux mondes. Le substantif *silence* insiste davantage sur cette idée de la perte de communication et de liens. Cela évoque le mystère, l'incertitude qui se déroule sur l'autre côté de la rive. Les personnages du livre de Leïla Sebbar sont, culturellement et géographiquement parlant, coupés les uns des autres, le seul moment où ils vont pouvoir être réunis sera après la mort. De leur vivant, l'union n'est pas possible. Les uns et les autres meurent seuls, et c'est là le tragique. Comme on a pu le voir, le champ sémantique qui constitue l'idée du déchirement d'un individu est présenté dans l'œuvre de Sebbar avec les images de la solitude, d'une fissure au sein de la famille, de l'éloignement et de l'exil. Le déchirement représente la mort qui est par contre seule capable d'unir les êtres séparés.

La même notion se retrouver chez Jorge Semprun. La fissure est à voir dans son combat d'homme et d'écrivain à surmonter le passé, à saisir le présent et le réel. Le combat contre le sentiment d'être devenu étranger à soi-même, est à voir dans cet extrait du livre où il montre son déracinement total, « *les housses blanches qui protègent fauteuils et canapés me rappellent soudain le sentiment d'incertitude, de vague angoisse que j'éprouvais jadis au retour des vacances. C'étaient les signes du déracinement. Soudain, non seulement il devenait évident, clairement lisible, que je n'étais pas chez moi, mais encore que je n'étais nulle part. Ou n'importe où, ce qui revient au même. Mes racines, désormais, seraient toujours nulle part, ou n'importe où : dans le déracinement en tous les cas.* »<sup>146</sup> Les antonymes « *racines* » et « *déracinement* », créent un effet irréel ou presque absurde. La division, donc le *déracinement*, seraient devenues comme la base et le pilier de l'identité de Semprun.

---

144 Sebbar, Leïla et Huston Nancy : « Lettre XXIX ». In : *Lettres parisiennes*, 1986, p 185

145 Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*, 1998, p 48

146 Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*, 2012, p 178

Dans les deux romans l'exil et le déracinement sont devenus des territoires et des sentiments constituant l'identité d'une personne. A cela il faudrait ajouter encore l'exemple de Boris Diop. Il est Sénégalais et pourtant il écrit majoritairement en français. Considère-t-il cette langue comme le morceau de son âme, de son identité ? Le choix de son expression littéraire est grandement influencé par la situation socio-politique. Dans une interview, que l'on a déjà mentionné, il attribue cette dualité à une, schizophrénie culturelle<sup>147</sup>. La division culturelle est aussi dépeinte dans son roman qui résulte d'une guerre terrible, et où l'espoir n'est presque pas envisageable. Ecrire sur une pareille tragédie, c'est prendre conscience de la responsabilité de ce qu'on écrit. Il ne s'agit pas des faits divers ou d'histoires inventées. Il s'agit de la souffrance de tout un peuple. Le devoir d'écrire est considéré comme une arme contre cette haine et cette injustice. Mais cette arme devrait être judicieusement maniée afin qu'elle ne soit pas utilisée à de mauvaises fins.

Pour clore cette étude on pourrait présenter l'identité comme un bagage, contre lequel ou grâce auquel on se bat. Comment réagir, comment s'en prendre et comment se définir dans le monde d'aujourd'hui qui paraît de plus en plus uni et global, mais qui reste également très divisé et éloigné. Certaines identités culturelles sont perçues et à tort, comme une menace, d'autres se sentent menacées. Appartenir à deux cultures différentes, totalement à l'opposée, où l'une serait politiquement et socialement dominante, est un combat perpétuel. Il y aurait une impossible non-fondée d'appartenir aux deux cultures, aux deux *rives*. Les différentes identités culturelles, en prenant pour base la langue, devraient également constituer une unité et non une division. Pourtant apparemment les cultures dominantes constitueraient les identités fortes. Doit-on toujours opter pour une seule, qui serait le pilier autour duquel les autres viendraient comme compléments ? La question ici se pose de savoir si dans le monde actuel, nous ne sommes pas tous divisés entre deux cultures, celle qui est globalement présentée et celle dont nous sommes originaire ? Il semblerait que « l'unité » soit très difficile à gérer, et qu'il faudrait voir une unité identitaire dans la division. Les écrivains de notre corpus ont, semble-t-il, trouvé leur voie et continuent de se découvrir en vivant leur identité à travers l'écriture.

---

147 « Dépêche de Brazaville ». <http://www.brazzaville-adiac.com/medias/dossiertele/suplit9.pdf>, 20.11.2012

## Zusammenfassung

---

Während des letzten Jahrhunderts kam es zu signifikanten politischen und soziologischen Veränderungen, angefangen von der Entkolonialisierung der afrikanischen Länder bis zum Zusammenbruch eines der größten totalitären Systeme. Diese Veränderungen haben signifikante Spuren hinterlassen, vor allem im Hinblick auf die moderne Welt und die Kultur in der wir leben. Der kulturellen Identität kommt eine immer größere Bedeutung zu. Somit ist die Rede von einer Vermischung der Kulturen, einer Multinationalität, welche es in der früheren Geschichte in dieser Form nicht gab. Individualität als Konzept war in dieser Hinsicht nicht von Bedeutung. In unserem Zeitalter entwickelt sich das steigende Bedürfnis sich zu definieren, sich mit einer Kultur zu identifizieren, einer Gruppe oder einer Bewegung anzugehören. Jedoch ist die Definition von Identität oder das, was diese ausmacht, eine sehr komplexe Fragestellung und kann nicht einfach beantwortet werden. Diesem Aspekt wird in der vorliegenden Arbeit nur ein Teil gewidmet. Wie bereits aus dem Titel *Le devoir d'écrire et identité* ersichtlich, ist das kulturelle, in diesem speziellen Falle das literarische Schaffen eng verbunden mit der kulturellen Identität des Autors bzw. der Autorin.

Anhand der Werke der drei auserwählten AutorInnen wird ein Versuch aufgestellt herauszuarbeiten, auf welche Weise durch die Werke der AutorInnen die kulturelle Identität zum Vorschein kommt. Für diesen Zweck wurde die Auswahl der AutorInnen aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen Hintergründe gewählt. Eines verbindet sie jedoch unumstritten, und zwar die französische Sprache.

Jorge Semprun schreibt ausschließlich auf Französisch, obwohl er spanischen Ursprungs ist. Leila Sebbar ist gebürtige Algerierin und schreibt ebenfalls ausschließlich auf Französisch und betrachtet sich auch als französische Autorin. Boris Diop ist senegalischer Schriftsteller, welcher ebenfalls größtenteils auf Französisch schreibt.

In weiterer Folge wird das Konzept der persönlichen Identität und der kollektive Identität herausgearbeitet. Diese zwei Konzepte sind eng miteinander verbunden. Die Identität einer Person ist immer eng verbunden mit der Umgebung, in der man sich befindet. Zugleich stellt Identität auch eine subjektive Konstruktion da. Somit wird der Leser in das Thema der Identität als nationales Konzept eingeführt und stellt unter anderem dessen negative Aspekte da. Man sieht dies deutlich anhand des Romans von Boris Diop. Sein Werk *Murambi, le livre des ossements* beschreibt eine wahre Begebenheit in einem der brutalsten Kriege der

Geschichte der Menschheit, wobei die kulturellen und nationalen Animositäten einer Gesellschaft sehr gut verdeutlicht werden.

Die Rolle der AutorIn ist von großer Bedeutung wenn es um die Darstellung und die Kommunikation von historischen Ereignissen und Wahrheiten geht. In Leila Sebars Roman *Le Silence des rives* wird die Dualität der kulturellen Zugehörigkeit sichtbar sowie die Problematik verbunden mit der Suche nach kultureller Identität. Die Autorin sieht die Tatsache, dass sie kein Arabisch spricht, die Sprache ihres Elternteils, als Unvollständigkeit ihrer eigenen Identität. Diese Unvollständigkeit versucht Sebar mit Hilfe der Literatur zu kompensieren. Anhand des Konzepts „Exil“ verdeutlicht die Autorin die Spaltung der kulturellen Identität.

George Sempruns autobiographisches Werk ist eine direkte Reflektion und Erkenntnis seiner Identität. Seine Arbeit beruht auf der persönlichen Erfahrung der schrecklichen Gefangenschaft im Konzentrationslager Buchenwald während des zweiten Weltkriegs sowie auf dem Leben danach. Mit dem Werk *L'écriture ou la vie* gibt der Autor seinem Publikum zu verstehen, dass die literarische Tätigkeit des Schreibens die einzige Möglichkeit ist zu überleben. In seinem Roman geht es nicht um die Spaltung der kulturellen Identität, sondern vielmehr um die Beraubung der eigenen Identität im Lager. Das Konzentrationslager stellt für Semprun somit den Tod der Identität da.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, anhand der genannten Werke, Themen wie sprachliche Diglossie und Zweisprachigkeit zu verdeutlichen. Sprachliche Diglossie ist notwendig, weil sie Sprache bildet und deutet und eine zentrale soziale und politische Funktion einnimmt. Zweisprachigkeit steht in engem Zusammenhang mit den hier genannten AutorInnen und hilft uns die zweifache kulturelle Identität der AutorInnen besser zu verstehen.

Das Schreiben leistet einen essentiellen Beitrag und ist identitätsstiftend. Das soll nicht bedeuten, dass die AutorInnen zuvor identitätslos waren, es heißt vielmehr, dass die literarische Tätigkeit dazu beitrug, den Begriff von Identität als Gesamtheit klarer zu definieren.

Die kulturelle Identität des Einzelnen und der Gruppe kann nicht endgültig definiert werden, und zwar aus dem Grunde, dass Identität eine lebende Materie ist, die ständig im Wandel begriffen ist. Sie basiert auf den Erfahrungen und Erlebnissen einzelner Personen oder eines Kollektivs. Identität ist keine fixe Größe, nichts Gegebenes. Unsere Erfahrungen prägen

kontinuierlich unsere Weltanschauungen, anhand welcher wir uns als Individuen identifizieren.

Die Erfahrung der Grausamkeit und die des Sterbens in Buchenwald, hat die Weltanschauung von George Semprun deutlich geprägt. Das Exil bei Leila Sebar ist der Ort und die Inspiration für ihr literarisches Schaffen. Dasselbe literarische Schaffen hat bei Boris Diop eine tiefere Analyse und neue Fragestellungen zur Folge. Er versucht damit die menschliche Tragödie so objektiv wie möglich darzustellen.

Man könnte Identität als Gepäck betrachten, welches wir ständig mit uns tragen, und mit welchem wir uns einerseits plagen und welches uns andererseits sehr nützlich sein kann. Die Zugehörigkeit zu zwei unterschiedlichen Kulturen scheint in dieser Hinsicht ein kontinuierlicher Kampf zu sein. Die beschriebenen AutorInnen versuchen ihren Weg zu finden und ihre Identität zu festigen. Sie tun dies durch kulturelles Schaffens in diesem Fall durch literarisches Schaffen.

## **Bibliographie**

---

### **Corpus d'étude**

Diop, Boubacar Boris : *Le livre des ossements*. Paris : Editions Zulma, 2011

Diop, Boubacar Boris : *Les tambours de la mémoire*. Paris : Editions L'Harmattan, 1990

Sebbar, Leïla : *Le silence des rives*. Paris : Editions Stock, 1993

Sebbar, Leïla : « La robe interdite ». In : *La jeune fille au balcon*. Nouvelles. Paris : Editions du Seuil, 1996

Sebbar, Leïla : « La fille en prison ». In : *Sept filles*. Nouvelles. Paris : Editions Thierry Magnier, 2003

Sebbar, Leïla et Huston, Nancy : *Lettres parisiennes*. Paris : Editions Bernard Barrault, 1986

Semprun, Jorge : *L'écriture ou la vie*. Paris : Editions Gallimard, 2012

Semprun, Jorge : *Le grand voyage*. Paris : Editions Gallimard, 1972

### **Ouvrages théoriques**

Andrić, Ivo : *La chronique de Travnik*. Paris : Editions Belfond, 1997

Anissimov, Myriam : *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*. Paris : Editions Lattès, 1996

Bakhtin, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Editions Gallimard, 1978

Barthes, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil, 1972

Barthes, Roland : « Sur Racine ». In : *Œuvres Complètes*. Tome 1. Paris : Editions du Seuil, 1993

Barthes, Roland : *Essais critiques*. Paris : Editions du Seuil, 1964

Beniamino, Michel : *La Francophonie littéraire*. Paris : Editions L'Harmattan, 1999

- Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc : *Littérature postcoloniale et francophonie : Conférence du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris : Editions Champion, 2001
- Bouchard, Chantal : *La langue et le nombril*. Québec : Editions Fides, 2002
- Dore-Audibert, André et Khodja, Souade : *Etre femme au Maghreb et en Méditerranée*. Paris : Editions Karthala, 1998
- Dreyfus, Martine et Juillard, Caroline : *Le plurilinguisme au Sénégal*. Paris : Editions Karthala, 2005
- Dostojevski, Fjodor : *Zli Dusi*. Beograd : Editions Rad, 1969
- Fernandes, Martine : *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : Editions L'Harmattan, 2007
- Gauvin, Lise : *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Editions Karthala, 1997
- Geyss, Roswitha : *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française*. Diplomarbeit an der Universität Wien, 2006
- Giordan, Henri et Ricard, Alain : *Diglossie et Littérature*. Bordeaux-Talence : Editions Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1976
- Hamers, Josiane F. et Blanc, Michel H. A. : *Bilinguality and builinguisme*. Cambridge : Editions Cambridge University Press, 1989
- Hildesheimer, Wolfgang und Hans-Helmut, Hillrichs : *Ich werde nun schweigen : Gespräch mit Hans-Helmut Hillrichs*. Göttingen : Verlag Lamuv, 1993
- Humboldt, Wilhelm von : *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Bonn : Verlag Dümmler, 1968
- Kaufmann, Jean-Claude : *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Mayenne : Editions Armand Colin, 2004
- Laponce, Jean A. : *Langue et Territoire*. Québec : Editions Les presses de l'Université Laval, 1984

- Maalouf, Amin : *Les identités meurtrières*. Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 1998
- Magny, Claude-Edmonde : *Lettre sur le pouvoir d'écrire*. Castelnau-le-Lez : Editions Climats, 1993
- Manessy, Gabriel : *Le français en Afrique noire*. Paris : Editions L'Harmattan, 1994
- Martini, Lucienne : *Maux d'exil, mots d'exil*. Nice : Editions Jacques Gandini, 2005
- Mortimer, Mildred : « Coming Home: Exile and Memory in Sebbar's *Le Silence des rives* ». In : *Research in African Literatures*, Vol. 30, No. 3, Fall, 1999, pp 125-133
- Ricœur, Paul : « Le soi et l'identité narrative ». In : *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil, 1990
- Todorov, Tzvetan : *L'Homme dépaycé*. Paris : Editions du Seuil, 1996
- Zakka, Najib : *Littératures et cultures d'exil*. Lille : Editions Travaux et Recherches Presses Universitaires de Lille, 1993

### **Sources internet**

« Dépêches de Brazzaville : Le supplément littéraire, le numéro 9, décembre 2009 ». <http://www.brazzaville-adiac.com/medias/dossiertele/suplit9.pdf>, 20.11.2012

L'interview de Boris Diop sur TV5. <http://www.youtube.com/watch?v=Rpn3UVvkjIQ>, consulté le 30. 10. 2012

« Rwanda : écrire par devoir de mémoire, entretien avec l'auteur Boubacar Boris Diop ». <http://www.africultures.com/vitrine/rwanda/rwanda.htm>, consulté le 06. 12. 2012

### **Dictionnaires**

Chabel, Malek : *Dictionnaire de symboles musulman : Rites, mystique et civilisation*. Paris : Editions Albin Michel, 1995

Grimal, Pierre : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Presses Universitaires France, 1951

*Le Petit Larousse illustré*. Dictionnaire de la langue française et dictionnaire encyclopédique.  
Paris : Larousse, 2001

*Le Petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris :  
Dictionnaires Le Robert, 1976

## **Curriculum vitae**

---

**Name** : Marko Prica

**Geburtsdatum** : 20.11.1979

**Geburtsort** : Sarajevo

### **Ausbildung** :

1987-1995 : Grundschule Alija Alijagić in Sarajevo BIH

1995-1996 : Collège Robespierre in Rouen FR

1996-1999 : Lycée Val de Seine in Rouen FR

1999-2000 : Deutsch als Fremdsprache, Universität Wien

2001-2013 : Studium der Romanistik an der Universität Wien

### **Sprachkenntnisse** :

Bosnisch-Kroatisch-Serbisch, Französisch, Englisch, Deutsch, Mazedonisch, Slowakisch, Italienisch, Türkisch und Latein

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt.

Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, Jänner 2013

.....

Marko Prica