

**MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

UNIVERSITE D'ALGER 2

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES ETRANGERES

Département de français

Ecole doctorale de français/LaFEF

Doctorat en Sciences des textes littéraires

**L'autobiographie en renouvellement : Histoire
et territoires d'identité dans l'œuvre de Rosie
Pinhas-Delpuech**

Par

Sarah KOUIDER RABAH

Thèse dirigée par

Pr Affifa BERERHI, Université d'Alger 2

Pr Jean-Pierre CASTELLANI, Université de Tours

Jury :

Mme Amina, BEKKAT, Professeure – Président

Mme Afifa, BERERHI, Professeure – Rapporteur

M. Jean-Pierre, CASTELLANI, Professeur – Membre

Mme Bouba, TABTI, Professeure – Membre

M. Hamid, NACER-KHODJA, Maître de conférence – Membre

Mme Nawel, KRIM, Maître de conférence – Membre

A mes parents, pour leur affection et leur soutien.

A mon époux, pour son amour et sa patience.

A Nesrine et Nesma. Mes filles.

Remerciements

Cette série de remerciements sera adressée, en priorité, à celle à qui le mérite revient de droit : Madame Afifa Bererhi. Je souhaiterais me placer au-delà de la tradition universitaire qui recommande des remerciements brefs et cordiaux pour son directeur de thèse. Madame Bererhi a été pour moi, outre un guide par sa clairvoyance, sa pertinence et sa rigueur, mais aussi un modèle de gentillesse, de patience et d'écoute. Ses qualités humaines et sa grande disponibilité ont conditionné ma persévérance. Je profiterai donc de cette tribune qui m'est impartie pour saluer son travail à mes côtés depuis le Magister, dans un long parcours, ardu mais non moins passionnant.

La distance est un facteur parfois contraignant dans un travail de recherche, je tiens à remercier Monsieur Jean-Pierre Castellani d'avoir accepté la co-direction de ma thèse, d'avoir été présent lors de mes doutes méthodologiques, d'avoir répondu à mes questions et pour m'avoir orientée tout au long de mon exercice de recherche.

L'école Doctorale ayant favorisé ces échanges entre universités de part et d'autres de la Méditerranée, je salue l'initiative de ses responsables d'avoir privilégié ces relations humaines et pédagogiques.

Je remercie particulièrement Madame Amina Azza-Bekkat qui, depuis la Licence, a su alimenter ma ferveur pour la littérature, notamment les littératures francophones, d'avoir été une enseignante exceptionnelle, passionnée et passionnante qui a su me transmettre un savoir-faire indéniable.

Je n'oublie pas non plus de remercier mes amies : Rim, Mériem et Soumeya. Nous avons commencé ce marathon ensemble, nous le terminerons, chacune à son rythme, ensemble. Que notre amitié perdure sous les soleils de la littérature.

Toute ma gratitude, enfin, va aux membres de ma famille : Parents, beaux-parents, et mes sœurs...de près ou de loin, ils m'ont encouragée, aidée à dépasser les entraves du quotidien afin que ce travail soit finalisé. Mon mari qui n'a cessé, des jours durant, à m'inciter à réaliser dans de meilleures conditions cette thèse, qu'il retrouve ici l'expression de ma tendresse.

Sommaire

INTRODUCTION	1
I. PREMIERE PARTIE : CARTE D'IDENTITE GENERIQUE	11
1. ETUDE DES ABORDS DE L'ŒUVRE.....	20
1.1 Titrologie.....	27
1.1.1 <i>Isomnia, une traduction nocturne</i>	28
1.1.2 <i>Suites byzantines</i>	31
1.1.3 <i>Anna, une histoire française</i>	35
1.2 Etude des épigraphes	40
1.3 Etude des dédicaces	49
2. DU SEUIL AU TEXTE : CARTOGRAPHIE AUTOBIOGRAPHIQUE.....	54
2.1 Les stratégies d'ouverture et de clôture des textes : champ conceptuel	54
2.2 Incipit et excipit comme désignation générique	59
2.3 De quelques poncifs autobiographiques	63
2.3.1 L'enfance.....	64
2.3.2 La représentation familiale.....	72
2.3.3 La correspondance.....	80
2.3.4 « Je » et la vocation d'écrivain.....	86
2.3.4.1 La nuit, espace de création	88
2.3.4.2 La musique des livres	90
2.3.4.3 L'intertextualité	93
II. DEUXIEME PARTIE : UNE ESTHÉTIQUE PARTICULIÈRE DE L'AUTOBIOGRAPHIE :	
ENTORSES AU GENRE	102
1. AUTOBIOGRAPHIE RHIZOMATIQUE ?	105
1.1 Le Je en fragmentation	109
1.1.1 La fragmentation par la métaphore.....	114
1.1.2 La fragmentation par l'autoportrait	120
1.1.3 La fragmentation par la mise en abyme	125
1.2 Espace et identité.....	132
1.2.1 L'espace réel	135
1.2.2 L'espace fantasmé	142
1.2.3 L'espace mémoriel	149
1.3 Dire les autres pour se dire : jeu de miroir entre autobiographie et biographie.....	156
1.3.1 Anna	157
1.3.2 Itshak le français.....	168

1.3.3 Dursineh et autres personnages étrangers.....	176
2. AUTOBIOGRAPHIE EN MOSAÏQUE	183
2.1 Le turc, langue d'apprentissage obligatoire.....	193
2.2 L'espagnol et l'allemand : langues mâtres	199
2.3 Le français du père : langue d'usage et d'écriture.....	208
III. TROISIEME PARTIE : MEMOIRE FACTUELLE ET QUETE DE SOI : AUTOBIOGRAPHIE	
MEMORIALE.....	216
1. LE PACTE REFERENTIEL.....	219
1.1 De la stéréotypie au mythe : cadre théorique	221
1.1.1 De l'errance	226
1.1.2 Du statut du négociant.....	232
1.1.3 De la victimisation	234
1.2 La souffrance fédératrice.....	236
1.3 De l'altérité positive.....	246
2. LE PACTE TESTIMONIAL	252
2.1 Héritage historique et devoir de mémoire	255
2.2 Le temps du témoin.....	259
2.3 Stratégies du témoignage	264
CONCLUSION	274
BIBLIOGRAPHIE	278
ANNEXES	287

Introduction

*Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire
précédait ma naissance.
Patrick Modiano, Livret de famille¹.*

La littérature contemporaine s'enrichit de l'intimité de ses auteurs. Il y a comme une nécessité de se dire qui viendrait combler une solitude, une absence ou un manque d'écoute de l'autre. De ce fait, nous constatons une recrudescence des récits de nature autobiographique.

Cette tendance à vouloir s'exhiber serait en effet, une expression de l'individu qui se libère et qui cherche à se positionner dans la société. Nous l'avons signalé dans notre mémoire de Magister² dans lequel nous avons étudié les deux premiers ouvrages de Azouz Begag : *Le gône du Chaâba*³ et *Béni ou le paradis privé*⁴, considérés comme un diptyque autobiographique. Notre étude nous a menée à statuer sur cette écriture à la fois référentielle mais qui instaure une mise à distance par rapport aux canons du genre, une écriture à l'image de l'identité de son auteur : hybride, décentrée et non-conforme, qui se lit à la lumière des prérogatifs de Begag, ceux du désir et de la volonté d'intégration dans la société d'accueil, tout en préservant la personnalité originelle.

L'interprétation psychologique et sociologique de l'œuvre de Begag n'a pas été cependant notre souci durant la recherche. Ce qui nous a interpellée davantage c'est que la dimension autobiographique des deux textes se prêtent aussi à une réflexion théorique particulière sur ce genre littéraire.

L'autobiographie dans son acception canonique a progressivement subi des altérations, voire même des remises en cause. De nouvelles appellations sont nées, signifiant que l'écriture autobiographique connaît bien des variantes par rapport à une matrice de traits définitoires qui semblent stables. Ainsi, le genre autobiographique enfonce les frontières qui le cadrent. C'est cette mouvance de la forme générique qui nous préoccupe dans le présent

¹ Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, éd. Gallimard, 1977.

² Notre mémoire est intitulé <"Toile de soi" dans le diptyque *Le gône du Chaâba* et *Béni ou le paradis privé* de Azouz Begag, inscription référentielle et mise en distance>, sous la direction de Mme Afifa Bererhi. Soutenu le 10 juillet 2006 à Alger 2.

³ Azouz Begag, *Le gône du Chaâba*, Paris, Le Seuil, 1983.

⁴ Azouz Begag, *Béni ou le paradis privé*, Paris, Le Seuil, 1989.

travail de thèse. Quelles nouvelles modalités d'écriture de soi sont convoquées dans les autobiographies contemporaines.

Perspectives de recherche

Nous engageons ici une recherche animée d'une double intention. La première, d'ordre théorique, est précisément relative à l'autobiographie et ses déclinaisons formelles. La seconde – en connexion –, est d'examiner le discours du Moi intime en relation avec le Moi social, précisément celui en rapport à l'Histoire. La question que nous soulevons étant de savoir s'il existe une inflexion du Moi social aux prises avec l'Histoire sur les formes autobiographiques.

Ecrire son histoire et/ou écrire l'Histoire⁵. Il s'agit là de deux perspectives en apparence bien distinctes. Ecrire son histoire renvoie d'emblée à un genre clairement défini depuis les travaux de Philippe Lejeune, en l'occurrence l'autobiographie. Le projet autobiographique s'effectue par le principe de rétrospection qui le fonde et la mise en question identitaire. Ecrire l'Histoire, c'est la démarche de l'historien qui interroge les sources et tente d'établir les faits. Les deux perspectives distinctes entrent en corrélation sur deux faits :

- Convocation du passé
- Sceau de la vérité

Cela est vérifiable dans la littérature fictionnelle dite réaliste. L'écrivain parvient à adopter cette posture en relatant des événements historiques en interaction avec le parcours de ses personnages : Balzac et Stendhal qui reviennent sur l'épopée napoléonienne, ou plus récemment, les écrivains du XX^{ème} siècle qui retracent de façon lucide l'Histoire de leur époque : La guerre de 14 chez Céline, celle de l'Espagne chez Hemingway, ou la débâcle de 40 dans la *Route des Flandres* de Claude Simon, tout comme dans la littérature francophone, nous citerons à titre d'exemple l'auteure algérienne Assia Djébar qui réécrit l'Histoire de son pays à partir de ses séquelles et de ses blessures sur la mémoire féminine, ou alors Rachid Boudjedra qui endosse le costume d'historien-critique tant l'Histoire continue à fournir de la matière à témoigner.

⁵ Nous choisisons d'écrire le mot « Histoire » selon l'usage conventionnel institué par P. Barbéris dans *Le Prince et le marchand, Idéologiques, la littérature, l'histoire*, (éd. Fayard, 1980) pour le distinguer de « histoire », qui n'inclut pas le sens historique du premier terme.

Il en est de même pour la littérature autobiographique où souvent se superposent histoire individuelle et Histoire collective car, parfois, elles ne peuvent se dissocier. Simone de Beauvoir a su conjuguer son itinéraire personnel et intellectuel avec les bouleversements marquants qui ont affecté sa société dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*⁶, une autobiographie qui s'avère être aussi un remarquable document historique. Nous citerons également Marguerite Duras qui est parvenue à convaincre ses lecteurs de l'authenticité de ses récits tant ses révélations sur la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale sont d'une importance capitale.

Il existe ainsi un nombre considérable d'auteurs dont l'œuvre autobiographique se lit à la lumière des traumatismes historiques et des fractures sociales qui, sans afficher pour autant une ambition historique, laissent une trace, un témoignage certain de l'Histoire.

Rosie Pinhas-Delpuech est de ceux-là. Son histoire personnelle marquée du trauma familial fait qu'elle n'a de sens que par rapport à l'Histoire. Ainsi, dans le projet autobiographique porté par l'instance narrative, où se confondent auteur/narrateur/personnage, la relation généalogique est souvent dominante. C'est cela que nous voudrions analyser en priorité dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Dans le cas de cette écrivaine, l'histoire personnelle s'imbriquant dans le passé familial et l'héritage communautaire semble inaugurer une nouvelle écriture autobiographique où l'autorité du « Je » s'assoit par le fait de l'Autre qui l'éclaire. Nous pensons à une écriture autobiographique qui progresse par effets de miroir, mais pas seulement. Nous aurons à développer les différentes formes que prend l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech qui s'inscrit à la fois dans la continuité et la rupture des autobiographies traditionnelles.

Présentation de l'auteure et de son œuvre

a) L'auteure

Née à Istanbul⁷, Rosie Pinhas-Delpuech est l'un des rares écrivains d'origine turque à écrire en français. L'œuvre de cette auteure est peu étudiée, notre incursion se fait sur un terrain plutôt vierge, à l'exclusion de quelques interviews accordées à des journaux ou à des radios de France que livre le web, sans grand apport pour le sujet qui nous préoccupe.

⁶ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, (Première parution 1958), Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 2008.

⁷ En 1946.

Après des études de philosophie et un doctorat de littérature française, elle décide d'aller vivre et enseigner en Israël. En 1984, elle revient à Paris pour se consacrer à la traduction de l'hébreu et du turc d'écrivains auxquels elle voue une admiration singulière, tels Yaacov Shabtaï, Etgar Keret et Sait Faik Abasiyanik. Elle se fera connaître en tant qu'auteur à la suite de *Insomnia, une traduction nocturne*⁸, son premier récit publié chez Actes sud dans la collection « Un endroit où aller ». Elle est responsable de la collection « Lettres hébraïques » aux éditions Bleu autour et co-dirige une école de traduction littéraire, ce qui lui permettra de faire connaître des auteurs venus de contrées lointaines, tout en participant à des projets autour de la traduction pour promouvoir à la fois le métier et la dimension interculturelle qui le fonde. Elle collabore à des manifestations culturelles et scientifiques autour de la question des langues, de l'identité, mais surtout, tout ce qui se rapporte à l'Histoire des Juifs et à l'importance de Tel-Aviv, première ville hébraïque qui érige sa mythologie à travers les histoires de ses habitants venus retrouver leur « terre promise ».⁹

Rosie Pinhas-Delpuech fait figure de pont entre les langues qu'elle pratique et les cultures qu'elle porte. Son plurilinguisme participe de la définition de son identité, comme il entre dans la facture de son œuvre : Le français acquis de par le père se confronte à l'allemand de la mère, les deux langues du territoire interne. Le turc, langue du dehors, celle de l'apprentissage scolaire et du vivre extérieur, en un lieu de naissance à la fois sien et étranger. Dans le périple qui la conduit à Paris puis à Jérusalem, elle vit un retour à soi par l'immersion dans la langue des origines, l'hébreu.

Ces langues porteuses de cultures inscrivent son parcours existentiel et infléchissent, croyons-nous, une forme autobiographique singulière, en continuité et en rupture avec les règles canoniques du genre. La polyglossie de Rosie Pinhas-Delpuech serait un paramètre structurant de ses récits, c'est ce que nous avons perçu au départ à la lecture de son œuvre et qui nous a incitées à élire cette écrivaine pour découvrir comment les langues travaillent à la construction du récit de Soi.

⁸ Rosie Pinhas-Delpuech, *Insomnia, une traduction nocturne*, Paris, Actes Sud, 1998.

⁹ Nous citerons, sans les inclure dans notre corpus d'étude, des ouvrages collectifs auxquels elle a collaboré : *L'étranger*, Jim n° 8, (collectif) Paris, éd. Bleu autour, 2005, *Tel-Aviv Avenir*, (Sous sa direction) Paris, éd. Gallimard, 2008, *Le pays natal*, (Sous la direction de Leila Sebbar), Tunis, éd. Elyzad, 2013. Elle est l'auteure de quelques articles dans *Libération*, tribunes où elle s'exprime à propos de questions d'actualité, à travers lesquelles nous lisons, en filigrane, une prise de position personnelle combinée à des souvenirs intimes. <http://www.liberation.fr/auteur/12221-rosie-pinhas-delpuech>

L'autre paramètre décisif est relatif à la structuration thématique d'ensemble relevant de la forme séquentielle. Son œuvre compte trois volets : *Insomnia, une traduction nocturne*¹⁰, *Suites byzantines*¹¹ et *Anna, une histoire française*¹². Chacun des trois textes constitue une unité narrative correspondant à une tranche de vie largement déterminée par des circonstances historiques. D'un récit à l'autre, au-delà de leur autonomie formelle, référentielle et textuelle, des passerelles se construisent à la faveur de la circulation du sens construisant l'unité de l'œuvre. Passerelles ou lieux de connexion du fait du jeu de répétition de quelques motifs liés à la mythologie personnelle inséparable de la grande Histoire. Aussi, l'effet de répétition qui en découle est plutôt d'ordre structurel. Pour le faire ressortir, nous avons pris le parti de nous risquer dans l'écueil de la redite comme signe voyant de ce qui fait les lieux de jonction des romans étudiés.

b) L'œuvre

Dans *Insomnia, une traduction nocturne*, l'auteure revient sur sa reconversion statutaire : de sa qualité de traductrice elle devient écrivaine. Ainsi, en vient-elle à raconter l'histoire d'une vocation née de la tutelle paternelle et d'autres figures tutélaires, celles qui l'ont accompagnée dans l'exercice de sa fonction de traductrice, puisqu'elle cite, de temps à autre, les écrivains traduits au cours de sa carrière, donnant au texte cette subtile dimension intertextuelle. L'enfance est au cœur de cette œuvre-exergue, elle pose les jalons d'un destin en construction. Le motif de l'enfance sera repris dans *Suites byzantines* avec de nouvelles données. C'est que l'œuvre soulève aussi les questions du rapport à l'Autre par le truchement des langues premières de sa naissance et de celles qu'il faudra nécessairement acquérir à mesure de la traversée des territoires, inscrite au fondement de l'Histoire communautaire de l'écrivaine.

L'un des archétypes thématiques de la présente autobiographie à trois volets tient aux figures de la filiation et leur inscription dans l'Histoire. Le rôle central de la filiation comme moyen privilégié d'aborder l'Histoire nous est apparu de plus en plus nettement jusqu'à en constituer le nœud du sujet. Ainsi, la filiation représente un ancrage dans l'histoire

¹⁰ Op. Cit.

¹¹ R. P.-Delpuech, *Suites byzantines*, Paris, éd. Bleu autour, 2009.

¹² R. P.-Delpuech, *Anna, une histoire française*, Paris, Bleu autour, 2007.

personnelle et familiale subordonnée à des circonstances historiques précises, donnant accès à la « grande » Histoire.

Héritière d'un patrimoine historique mythifié, par la littérature ou autres expressions esthétiques, Rosie Pinhas-Delpuech se positionne en gardienne de la mémoire collective et assigne à son œuvre un cachet mémoriel. *Anna, une histoire française* ressuscite cette mémoire à travers le destin de la tante confrontée aux affres de la Seconde Guerre mondiale.

Dans « Elle s'appelait Dursineh »¹³, nouvelle que nous avons intégrée dans notre étude parce que nous croyons qu'elle contribue à l'acte autobiographique, Rosie Pinhas-Delpuech revient sur son enfance en rappelant la présence de l'Autre dans la perception de soi. A travers la figure de la domestique musulmane se dessinent les contours et les traits d'une cohabitation pacifique entre les différentes communautés monothéistes.

Problématique : la question générique et dialogue des récits

L'étude à laquelle nous allons nous appliquer prend en compte les règles établies du genre comme fond théorique référentiel pour montrer comment le corpus à l'étude y adhère ou s'en écarte, ce par quoi se déclinent les innovations formelles. On pourra alors mesurer leur portée quant à la stabilité du genre et/ou l'ampleur de son renouvellement. Cet objectif esthétique que nous poursuivons est inséparable de ce qui le sous-entend, soit la matière historique constitutrice d'une mémoire.

Avec un style particulièrement intimiste, centré sur la mémoire vécue ou transmise, Rosie Pinhas-Delpuech va déployer une écriture qui se modèle sur le principe de la réitération expansive qui imprime une forme hélicoïdale à l'ensemble de l'œuvre. C'est là un autre aspect qui a suscité notre intérêt et que nous proposons d'étudier au regard de l'autobiographie classique qui se veut plutôt linéaire. Cette forme d'écriture désigne-t-elle un renouvellement générique ? Comment l'histoire personnelle devient prétexte à livrer, dire et dénoncer les traumatismes du passé communautaire ? Toutes ces questions rythment notre démarche analytique qui a été doublement orientée : une recherche qui confronte les théories de l'autobiographie et les genres apparentés à l'œuvre de notre auteure, avec la particularité de confondre trajet personnel et destin collectif.

¹³ C'est le titre de la nouvelle publiée dans *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, textes recueillis par Leïla Sebbar, Paris, éd. Bleu autour, 2012.

Plan d'étude

Au regard des motifs thématiques cités et de l'esthétique scripturale signalée, nous proposons un développement de trois parties. Etablir ce que nous nommons " La carte d'identité générique " en analysant les modalités de convergence et de distanciation avec les normes classiques de l'autobiographie, en commençant par le paratexte et les clausules et vérifier leur impact sur la trame du récit. L'étude des incipit et des excipit nous permettra de recenser les poncifs et les procédés scripturaires qui, à la fois annoncent le genre quand ils se présentent au seuil de l'œuvre, et le confirment ou l'infirmement textuellement.

L'enjeu principal serait alors d'observer comment le texte programme, à ses frontières, son appartenance générique que le récit se chargera de confirmer, déformer ou disperser.

Ensuite, nous étudierons le « Je » auctoriale et ses différentes identifications dans l'œuvre dans une deuxième partie intitulée " Une esthétique particulière de l'autobiographie : entorses au genre ? ". A travers quelques éléments du récit, nous analyserons les stratégies et les protocoles qui structurent l'écriture autobiographique de R. P.-Delpuech, pour rendre compte d'une instance narrative mouvante participant tantôt à la consolidation du pacte autobiographique, tantôt à sa défaillance.

Et enfin, une étude de la " Mémoire factuelle et quête de Soi : autobiographie mémorielle " pour mettre en lumière le double statut de l'auteur/narrateur qui inscrit sa singularité confondue dans le tout communautaire, tout en évoquant l'Histoire et ses faits.

Comme nous l'avons signalé, d'une partie à l'autre et sur quelques segments, apparaîtront des redondances que nous n'avons pas évacuées pour les désigner comme des nœuds de rattachement entre les trois textes qui composent l'œuvre entière et lui confère son unité.

En effet, l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech se caractérise par une certaine récurrence de thèmes qui se manifestent à travers le récit comme des poncifs obsessionnels. Nous avons le projet de les recenser afin de délimiter cette grille thématique fonctionnant comme un arrière-plan autobiographique prétexte à renouveler les strates autobiographiques. Ce dialogue des textes se situe à deux niveaux : à l'intérieur de chaque texte (niveau intratextuel) et entre les textes (niveau intertextuel), qu'ils soient ceux qu'elle a écrits ou qu'elle cite au fur et à mesure de son écriture.

a) Du seuil au texte : l'écriture en vocation, les origines et les mouvances...

Nous avons entrepris notre travail de recherche d'abord par l'étude du paratexte puisqu'il nous paraissait indispensable d'explorer les seuils des récits avant de les franchir et pénétrer l'univers textuel. Par ailleurs, il nous a paru indispensable de passer en revue les principales définitions à propos du paratexte pour asseoir les bases théoriques de notre recherche. De l'analyse du titre à celle de la dédicace, en passant par l'épigraphe, il est apparu que l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech s'intègre dans la sphère de l'autobiographie.

En même temps que nous aborderons ces prolégomènes paratextuels, nous faisons déjà le choix d'une position au plus près du texte, ce qui nous donne la possibilité de nous approcher du récit à travers ses incipits. Comme dans un effet d'échoïson, il nous a semblé utile d'étudier les excipits pour une bonne appréciation des données définitives de l'autobiographie qui trouvent justification dans la matière textuelle. Nous privilégions une approche à double mouvement, à la fois thématique et poétique, car elle nous paraît plus productive dans le recensement des archétypes de l'autobiographie.

Dans cette perspective, les éléments récurrents dévoilent leur valeur didactique pour signifier le jeu intertextuel et notifier les constantes thématiques à la manière de Charles Mauron traitant des « Métaphores obsédantes »¹⁴. S'agit-il des rapports à l'intérieur d'un même texte ou entre les textes d'une seule œuvre ? C'est dans ce sens que nous souhaiterions l'employer, mais cette acception sera suppléée par un autre aspect de l'écriture de Delpuech, il s'agit de cette dimension séquentielle produisant une œuvre en toile de soi¹⁵.

b) Les « Je (ux) » de l'écriture, entre décentrement et imbrication identitaires

Pour le premier chapitre de cette deuxième partie, nous envisageons d'appréhender le « Je » selon trois angles : comment se profile-t-il dans le récit ? Son rapport à l'espace représenté dans la narration ? Et enfin, comment mute-t-il en un « Je » écrivant pour les autres, opérant de la sorte une digression générique : l'autobiographie glisse dans l'écriture biographique. Les différentes positions qu'occupe « Je » d'un récit à l'autre et aussi à l'intérieur des récits nous font songer à la cartographie deleuzienne et au concept de rhizome

¹⁴ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, éd. Corti, 1963.

¹⁵ Nous empruntons cette expression au titre de notre mémoire de Magister, op. cit.

pour démontrer comment se constitue l'identité autobiographique, à travers un réseau de liens. L'écriture est là pour cartographier des environnements nouveaux. L'autobiographie de Delpuech devient un arbre rhizome qui développe des racines multiples. Le rhizome procède par variation, tel une carte toujours modifiable, à entrée et sortie multiples ; le « Je » croise et décroise ses racines, les mêle, les confond, générant ainsi l'image d'une identité en errance, en quête de la trace d'une mémoire jamais ensevelie. Les personnages cités dans l'œuvre considérés comme des figures de filiation, confortent l'identité du « Je » autobiographique et les intentions qui l'animent.

La filiation chez Rosie Pinhas-Delpuech ne semble pas se limiter aux ascendants directs, elle s'élargit à la parentelle – Anna – mais aussi, dirions-nous, aux guides spirituels comme les écrivains qu'elle traduit de l'hébreu vers le français et dont elle donne le portrait. Filiation tentaculaire qui n'est pas sans incidence sur la forme du récit qui, se voulant autobiographique, emprunte ainsi ses marques à la biographie, celle de Anna et des autres écrivains. La démarcation générique se brise à la faveur de l'émergence du "roman familial", lieu de l'entrecroisement de l'autobiographie et de la biographie.

A partir d'une écriture décentrée, où le « Je » s'éparpille, se disperse et se répand à travers les différents éléments du récit, nous retrouverons la figure auctoriale qui se réactive et s'articule au plan de la signification par le biais d'une imbrication désignée par un usage plurilinguistique. Nous avons intitulé ce second chapitre 'Autobiographie en mosaïque'¹⁶ pour illustrer cette unité identitaire formée à partir des langues héritées ou inculquées. Rosie Pinhas-Delpuech réussit à faire disparaître les jointures et les sutures du texte pour proposer une œuvre intimiste, avec quelques artefacts autobiographiques, dans ce cas précisément il s'agit des langues – de traduction ou d'écriture – qui donnent du " liant " à son récit de vie.

c) L'Histoire, l'Altérité et le témoignage

A ce niveau de l'étude, se greffe la dimension culturelle de l'identité de Delpuech : analyser son univers revient à repérer les lignes directrices de son autobiographie et les interpréter.

¹⁶ Nous emprunterons la métaphore de la "mosaïque" à Lucien Dällenbach, que nous développerons ultérieurement dans notre travail. Lucien Dällenbach, *Mosaïque*, Paris, éd. Du seuil, 2001.

Pour justifier cette interprétation, le premier chapitre se réfère à l'Histoire et à son importance dans la constitution identitaire en évoquant d'autres auteurs, pour qui l'usage d'une langue dit tout à la fois une séduction et un traumatisme. Nous signalons que la convocation de la mémoire et ses différentes interactions avec l'identité n'apparaît pas uniquement au niveau thématique, elle influencerait la forme même du récit, perçue comme une esthétique du souvenir. Nous nous interrogeons alors sur l'autobiographie comme lieu où s'inscrit prioritairement une démarche mémorielle, à la fois intimiste et communautaire. Quant au dernier chapitre, il nous a semblé intéressant d'étudier la part référentielle de l'œuvre, à travers laquelle Rosie Pinhas-Delpuech reproduirait les différents mythes et stéréotypes relatifs à sa communauté. Nous choisirons de conclure cette partie sur cette ambivalence du « Moi » qui nous semble parfaitement assumée et revendiquée par Rosie Pinhas-Delpuech.

Dans notre travail de recherche, nous nous sommes attachée à mettre en valeur les caractéristiques les plus marquantes de l'œuvre considérée en nous limitant au comment et au pourquoi du désir de s'écrire dans le cas de cette auteure. Certains aspects de son œuvre ont été à regret négligés comme par exemple quelques aspects de la dimension poétique de son écriture, qui auraient pu compter parmi nos préoccupations, mais nous nous sommes concentrée sur les paramètres génériques pour montrer comment et par quoi l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech se désigne comme une fêlure du modèle installé par les premiers théoriciens du genre et, conjointement, comment l'Histoire intervient dans le mode d'écriture de soi.

PREMIERE PARTIE

CARTE D'IDENTITE GENERIQUE

I. PREMIERE PARTIE : CARTE D'IDENTITE GENERIQUE

Cette première étape de notre travail est consacrée à l'étude générique du corpus. Sa lecture nous a conduit à un constat, celui de l'indécision à nommer le genre dont relèvent les textes soumis à l'analyse. Devant cette ambiguïté et dans l'espoir de recevoir des éclaircissements, nous nous sommes adressée à l'auteure. La réponse écarte la question de la forme ; seule compte pour l'écrivaine la dimension de sincérité et de vérité¹⁷ qu'elle s'applique à rendre dans ses écrits. Voilà donc un indice, et non pas des moindres, qui balise notre recherche, mais n'élucide pas pour autant notre questionnement puisque « sincérité » et « vérité » que l'on reconnaît volontiers à l'autobiographie, ne sont pas totalement étrangères à un récit fictionnel, n'est ce pas aussi que « la vérité est au bout de l'irréel », comme le disait Djamel-Eddine Bencheikh.

« Sincérité » et « vérité » dont se réclame l'auteure pour qui la question du genre importe peu, sont bien les mots-clés qui entrent dans la définition¹⁸ de l'autobiographie et de ses sous-genres.

¹⁷ Voir notre interview de l'auteure en annexe, novembre 2007.

¹⁸ Apparu en France vers 1950, le mot « autobiographie » est souvent utilisé comme synonyme du terme « mémoires » et qui devra le remplacer souvent pour désigner toute écriture retraçant la vie de son propre auteur. Cependant, parce qu'il n'avait aucun intérêt historique, le texte autobiographique commençait à s'employer différemment des mémoires.

Sylvie Pelletier rappelle que « Ce qu'il faut retenir dans un récit autobiographique, c'est l'aspect rétrospectif qui conduit une personne à penser, à relire, sinon à construire sa vie et à lui donner un sens. En effet, l'acte d'écrire s'accompagne d'un effort d'intégration et d'interprétation du réel, et l'autobiographie nous met en présence d'un travail de la mémoire qui a mobilisé les valeurs et les représentations tant de l'époque racontée que de l'époque de l'écriture. Il ne s'agit pas d'une transcription neutre et objective d'une réalité disparue, ni même d'un souvenir demeuré intact de cette réalité, mais bien d'une mise en forme d'une masse de souvenirs issus d'époques différentes et réorganisés selon des perspectives différentes de celles au sein desquelles ils ont été élaborés ; les traces de ce travail sont d'ailleurs révélatrices. Il y a ainsi interprétation et réinterprétation (plus ou moins poussées) de l'ensemble de sa propre vie, avec ce que cette opération d'écriture suppose comme prise de conscience. » In : Sylvie Pelletier, « Regard autobiographique, trajectoire sociale et conscience de genre : les souvenirs d'une française d'Honorine Tyssandier 1828-1894 » in *Lectures du genre*, Dir. D'Isabelle Boisclair, Montréal. Les éditions du Remue-ménage, 2002.

Ils sont les indices objectifs de désignation générique de l'œuvre de Rosie Pinhas Delpuech qui emprunte le dire confessionnel dans *Insomnia, une traduction nocturne*, *Suites byzantines* et *Anna, une histoire française*. C'est dans cet ensemble – sincérité et vérité – que se situerait l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech dans son parcours d'écrivaine, allant de la confession que renvoie *Insomnia, une traduction nocturne*, au témoignage/investigation biographique dans *Anna, une Histoire française* et au récit de soi à la 3^{ème} personne du singulier dans *Suites byzantines*.

Incontestablement, les écrits de Rosie Pinhas-Delpuech impriment l'image de sa propre vie. Ils révèlent une auteure à la croisée des langues acquises. Le français hérité du père, le judéo-espagnol de la grand-mère, le turc du lieu de sa naissance, et l'hébreu de l'origine judaïque qu'elle traduit par goût, par devoir de fidélité à la racine première. Autant de langues, autant d'espaces culturels, civilisationnels, historiques, sociopolitiques voire idéologiques, qui s'imbriquent harmonieusement et se heurtent aussi. Au prisme des langues, c'est un monde – intime et collectif – avec ses turbulences, qui se dit dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

Son plurilinguisme vient-il contredire son identité déclarée d'auteure turque ? Est-il une désignation de l'identité plurielle ? Est-il un voyage pour un retour informé aux lieux d'ancrage, aller vers l'autre pour mieux revenir à soi ?¹⁹

Son œuvre à trois volets se présente selon une forme séquentielle ou sérielle. Dans le sillage de ce constat, nous pensons que, par un effet d'assemblage, les jointures qui la composent, participent au final à l'élucidation du parcours vital de l'écrivaine et de l'écriture choisie, pour la construction d'un sens à déchiffrer. Ceci sera vérifié d'abord dans *Insomnia, une traduction nocturne*, ensuite dans *Suites byzantines*, *Anna, une histoire française*, et enfin « Elle s'appelait Dursineh ».

- **Résumés des textes**

Dans *Insomnia, une traduction nocturne*²⁰, l'auteure revient sur son métier de traductrice. A travers une écriture métaphorique, elle explique le choix du français comme langue d'écriture, et confesse, par la même occasion, les raisons qui l'ont poussée à franchir le

¹⁹ Pour résumer la pensée de Victor Segalen.

²⁰ Rosie Pinhas-Delpuech, op. Cit.

pas, mettre en écriture son propre imaginaire, ses propres expériences. Livre qui se voudrait acte de déclaration d'entrée en littérature.

*Suites byzantines*²¹ se compose de deux parties. La première intitulée « Suite byzantine »²² relate les années d'enfance de l'auteure : de l'école maternelle turque jusqu'à la fin du cycle scolaire, qui ouvre un autre épisode de sa vie, la préparation des tests d'admission aux lycées allemand et français. C'est le récit de la découverte d'Istanbul et ses rues, de la Turquie d'Atatürk, celle des années soixante où l'on pressentait les prémices du changement sociopolitique²³ et culturel. L'insistance sur le rapport à l'école, comme lieu de formation existentielle, par la médiation de l'apprentissage de la langue turque, séductrice, mêlée à la ferveur que suscite la langue française, don familial et usage professionnel. Tous ces éléments familiarisent le lecteur avec l'univers de l'auteure-narratrice dont les récits sont autant de lieux qui se prêtent à la problématisation de l'identité à la fois transparente et sans cesse opacifiée par de nombreuses questions, comme vient le souligner la seconde partie, « Entre les îles », titre significatif de l'insularité identitaire et du nomadisme, son corollaire, quand l'étrangeté ne peut s'apprivoiser totalement.

Dans ce récit disparate, multidimensionnel, nous sommes en présence d'un ensemble de souvenirs liés à des moments chronologiquement non-ordonnés, et racontés de manière fragmentaire. L'espace d'un été, nous découvrons l'île de Burgaz où l'enfant passe ses vacances en famille, en dehors d'Istanbul, ville en proie à des tensions politiques. Comme pour exprimer sa quête d'évasion, la narratrice voyage entre les îles grecques au contact de personnes étrangères.

Ce sont des vacances studieuses car dans cet éloignement et dépaysement, reste le désir, peut-être pragmatique, de perfectionner son français, non pas au niveau de l'oral puisqu'il est parlé à la maison, mais à l'écrit, après la réussite partielle aux tests d'admission au lycée français. L'effort pour pénétrer la langue française, se « territorialiser » dans cette langue dit aussi en son revers une certaine souffrance, celle de la marginalité initiale.

²¹ Rosie Pinhas-Delpuech, op. Cit.

²² Cette première partie a été publiée d'abord seule, aux éditions Actes Sud dans la collection « Bleu autour » en 2004.

²³ A cette période, la Turquie connaît un revirement spectaculaire sur les plans économique, social et politique initié par Mustafa Kemal Atatürk.

Franchir le seuil d'entrée dans la littérature de par la langue française se fait ici par le truchement de la mise à nu de soi comme le révèle *Anna, une histoire française*²⁴, reçu comme un texte mémoriel rassemblant un espace-temps où se font écho la période de l'Inquisition et celle de la France des années 1939-1945. Raconter l'Histoire, intégrée à une histoire individuelle, dont le sujet est acteur, passe nécessairement par la réactivation du souvenir, appel à la mémoire fidèle et oublieuse ; d'où l'entrée en scène de la vieille tante, Anna, dont la biographie est le miroir transparent du passé historique, apportant donc la caution de vérité au récit de l'auteure-narratrice, Rosie Pinhas-Delpuech. La présence d'Anna remplit aussi une fonction didactique, elle apporte un enseignement sur l'histoire des Juifs de la France de la Seconde Guerre mondiale.

Enfin, dans la nouvelle « Elle s'appelait Dursineh »²⁵, Delpuech opère un retour sur le point de départ de son œuvre et parle de la Turquie de son enfance. A travers le portrait de Dursineh, la domestique turque, la narratrice soulève la question des différences culturelles entre les nationaux pétris de traditions et les étrangers dont la présence figure une ouverture sur la modernité. La coprésence des cultures diverses, bien que sereine, n'infléchit pas moins la latence des tensions.

Sur fond d'histoires des siens, de leurs souvenirs, de leur trauma et de leur sentiment d'étrangeté jamais apaisé, se décline une écriture particulière, car se profile à l'ombre de l'autobiographie de Delpuech, un engagement actif pour que la vie soit autrement que ce qu'elle a été.

Cet engagement éthique puise sa force dans la praxis²⁶. Nous croyons voir en cela l'argument massif du choix de l'écriture auto-bio-graphique de Rosie Pinhas-Delpuech²⁷.

²⁴ Rosie Pinhas-Delpuech, *Anna, une histoire française*, Actes Sud, coll. « Bleu Autour », 2007.

²⁵ Publiée dans le recueil de Leila Sebbar, *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, Op.cit.

²⁶ Cet engagement rappelle celui de J.-P. Sartre dans *La question juive*, (Gallimard, 2004) Sartre fut l'un des plus importants intellectuels français à aborder la situation des Juifs en France, d'un point de vue éthique. Il est dit dans cet essai que le poids du regard d'autrui, façonne le Juif : « *c'est l'antisémite qui fait le Juif* », et écrit que le seul lien qui unit finalement tous les Juifs français, c'est « *qu'ils vivent au sein d'une communauté qui les tient pour Juifs* ». Dans la préface de *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (Maspero, 1961), le philosophe revient, à travers une longue méditation, sur la relation dialectique qui lie le colon et l'indigène. Selon lui, c'est la parole du colonisé qui doit désormais guider l'Europe : « *Européen, je vole le livre d'un ennemi et j'en fais un moyen de guérir l'Europe. Profitez-en.* ». L'unité fondamentale de la pensée de Sartre et de son action réside dans une affirmation de base exprimée en 1943 dans *L'être et le néant* : « *l'existence précède l'essence* ». Il n'y a de philosophie qu'engagée dans l'existence. Toute sa vie et son œuvre en seront l'illustration : romans, pièces de théâtre, articles, engagements politiques formeront un tout inséparable de ses élaborations philosophiques. L'engagement

Avant de commencer notre étude générique sur le corpus retenu, nous proposons un bref rappel de ce qui définit l'autobiographie.

- **Traits définitoires de l'autobiographie**

Depuis le précurseur du genre à savoir J.-J. Rousseau avec ses *Confessions*²⁸, Philippe Lejeune a proposé dans *Le pacte autobiographique*, en 1975, une définition pour point de départ, qui était à son sens intangible mais non moins ouverte : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »²⁹

Evidemment, Lejeune insiste sur un trait particulièrement saillant de cette écriture, celui de cette immersion dans l'histoire de la personnalité de l'auteur. Damien Zanone explique à ce sujet que

Faire l'histoire de sa personnalité, ce n'est pas simplement raconter des événements passés. C'est s'évaluer constamment comme le héros d'un roman d'apprentissage pour qui chaque péripétie est le moment d'une formation, porteur d'une occasion de maturation à saisir. C'est pourquoi le narrateur qui est le personnage arrivé au moment de la narration, celui qui sait, est amené volontiers à juger celui qu'il fut. L'enjeu de l'autobiographie est d'établir, malgré l'action dissolvante du temps, l'unité de son individualité.³⁰

Ici, l'analyste littéraire compare l'autobiographie à un roman d'apprentissage³¹ dans lequel l'auteur déploie habituellement le récit de l'évolution de son héros dans un milieu

social et politique de Sartre naît au cours de la guerre 1939-1945, lorsqu'il est fait prisonnier. « C'est là que je suis passé de l'individualisme et de l'individu d'avant la guerre au social et au socialisme » (*Situations* 10, 1976). Jusqu'alors ses œuvres témoignent, seulement, de préoccupations individuelles d'êtres qui se débattent dans leur solitude pour affirmer leur liberté dans un monde où « *l'enfer c'est les autres* » (*Huis clos*, 1944).

²⁷ S'inscrivant dans une même perspective, beaucoup d'écrivains francophones du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne se sont illustrés par leurs romans autobiographiques où ils ont raconté sous divers registres leur situation de colonisés comme expression d'une atteinte à la morale humaniste.

²⁸ J.-J. Rousseau, *Confessions*, Paris, éd. Gallimard, 1975.

²⁹ Le premier critère de l'autobiographie est sans conteste la temporalité. Ce qui met en confrontation des événements déjà déroulés dans le passé et une narration qui se fait au présent. La narration se fait, de coutume, au passé car les événements racontés sont antérieurs à l'action de l'écriture qui s'opère, elle, dans le présent de l'auteur. La situation narrative induite par l'attitude autobiographique impose le passé comme temps dominant du fait qu'il s'agit de la lointaine petite enfance ou du passé proche de l'âge mûr de l'écrivain.

³⁰ Ibid.

³¹ Certes, comme l'autobiographie, le roman d'apprentissage admet le dévoilement des secrets d'un être, ses secrets les plus enfouis et expose les moments typiques et fondamentaux de sa vie, mais ce cheminement évolutif est accompagné de jugements de l'auteur, qui, semble-t-il, s'auto-évalue au fur et à mesure de ses confidences, et apporte de la lumière à ce qui fut et surtout, à ce qui l'a amené à devenir l'écrivain qui se

donné³². C'est un récit foncièrement réaliste qui permet de pénétrer dans les détails d'une existence et la vérité d'une destinée.

En outre, dans l'autobiographie, on privilégie cette confusion entre l'identité de l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Cela s'opère de façon systématique à travers l'emploi de la première personne du singulier, à savoir le « Je », pilier de la narration. Cette tradition scripturaire qui s'est transmuée à travers la littérature personnelle en règle générale permet, de prime abord, de reconnaître d'office l'écriture autobiographique. Mais nombre d'auteurs ont privilégié l'usage de la troisième personne. A ce propos, Lejeune émet un jugement qui se révèle décisif dans la définition de ce genre :

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai).³³

Autrement dit, la triade³⁴ de ces instances du récit doit être cristallisée en une seule voix dans une autobiographie.

Dans cette entreprise de « mimésis » du réel, le personnage/projection de l'auteur est facile à identifier et le premier indice pourrait être fourni par son nom.

dit, une forme d'exemplarité indéniable de par son expérience particulière. Ceci est notable au niveau formel, sans omettre de préciser que l'autobiographie est un récit *stricto sensu* véridique, contrairement au roman d'apprentissage, qui est lui, un parfait produit de l'imagination de l'auteur.

³² Nous pouvons citer l'exemple du roman de Stendhal, *Le rouge et le noir*, publié pour la première en 1830. Ce texte donne à lire un récit décrivant l'évolution de la vie de Julien Sorel à Verrières, ensuite à Paris, un personnage qui va connaître une ascension particulière, luttant continuellement entre sentiments et ambitions, au sein de la société française du XIX^{ème} siècle. Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Livre de poche, 1972.

³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. Seuil, coll. "Poétique", 1975.

³⁴ A propos du statut de l'écrivain et du narrateur, Yves Reuter affirme que : « (L'écrivain) est celui qui existe ou a existé, en chair et en os, dans notre monde. Le narrateur est celui qui semble raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'en mots dans le texte. Il constitue en quelque sorte, un énonciateur interne. » En effet, tout écrivain est une personne réelle dont le nom préfigure sur la couverture de son texte, le narrateur, par contre, est un être qui pourrait être fictif dans le roman car une éventualité s'impose ; il pourrait être imaginé par l'auteur du récit. Or, dans une autobiographie le narrateur se fait la voix de l'auteur du fait qu'ils se confondent en un seul être. Par ailleurs, le personnage est celui par lequel l'action du récit s'effectue, il en est le pivot central, le moteur de la narration. C'est à travers lui que le lecteur peut mesurer le degré de vraisemblance et d'authenticité du récit. Dans une fiction, c'est le narrateur qui lui accorde un statut à travers un portrait décrivant un état civil, une distinction sexuelle en passant par les ressorts psychologiques qui précisent son caractère. Mais dans une autobiographie, le personnage principal prend les traits de l'auteur, présenté par le narrateur omniscient et omniprésent. Le narrateur démiurge lègue au personnage les commandes de l'action, parfois même ce personnage est présenté par une description implicite qui pourrait être complétée par les connaissances que le lecteur aurait du portrait de l'auteur révèle Yves Reuter dans *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, éd. Bordas, 1991.

Rosie Pinhas-Delpuech se présente dans son œuvre à travers un jeu sur son identité et n'est jamais désignée par un nom : dans *Insomnia*, elle est « je », « moi », elle est aussi « la camionneuse ». Dans *Suites byzantines*, elle est « l'enfant » dans une sorte de dédoublement anachronique. Enfin, elle redevient « je » pour marquer la différence entre sa propre personne et le personnage d'Anna, dans le dernier volet de son œuvre, *Anna, une histoire française*. Lejeune affirme que « C'est dans le **nom propre**, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne »³⁵ et c'est grâce au nom que la triade du récit, auteur/narrateur/personnage, porte en commun que le « Je » autobiographique est aisément décelable. Ainsi, il peut y avoir brouillage de pistes dans l'œuvre à l'étude puisque cette règle – primaire – de l'autobiographie n'est pas forcément respectée.

Un autre critère de l'autobiographie défini par Lejeune, c'est l'écriture en prose. Il est formulé explicitement afin qu'il n'y ait pas d'équivoque dans la définition. Il nous semble qu'à travers cette clause de l'écriture autobiographique, le théoricien voulait montrer clairement qu'il ne peut y avoir de relation événementielle entre l'ouvrage et la réalité, les vers ne disposeraient pas le lecteur à percevoir le lyrisme de l'œuvre en vers comme une expression directe de son quotidien empreint de réalité, il dira à ce propos : « *Le récit en vers porte déjà à simple lecture les 'signes extérieurs' de la fiction et de l'art [...] et empêche le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique* ».³⁶ L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est en prose sans excès de lyrisme, ce qui peut être justifié par la portée que veut conférer l'écrivaine à ses propos : dire la vérité des faits sans artifices.

Par ailleurs, toute écriture autobiographique doit être justifiée. Lejeune pose « le pacte autobiographique » comme un contrat fiduciaire à travers lequel le texte se lira comme des confidences sincères et franches de la part de l'auteur : Rousseau commence ses *Confessions*³⁷ par une déclaration des plus explicites : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur, Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi ». Une façon assez orgueilleuse de présenter son projet autobiographique, en annonçant ses intentions et en revendiquant la singularité de son 'Moi'. L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est

³⁵ Ph. Lejeune, *op.cit.*

³⁶ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, éd. A. Colin, coll. " U2 " (Troisième édition, coll. "Cursus", 2010).

³⁷ Op. Cit.

parsemée de détails augurant du pacte autobiographique, elle éprouve manifestement le besoin de raconter sa vie, même si elle se soustrait à la mémoire collective, elle se trahit nécessairement dans l'écriture bien qu'elle n'énonce pas un pacte rigoureusement mis en place selon les règles de Lejeune. L'on pourrait qualifier ce pacte comme un contrat en clair-obscur : tantôt elle se dévoile franchement dans le récit, tantôt elle se dérobe aux lecteurs sous le couvert de la collectivité. Partant de ce postulat, nous analyserons les thèmes qui traversent son œuvre depuis les seuils du texte, pour finalement devenir les nouveaux poncifs de l'écriture autobiographique portée par Rosie Pinhas-Delpuech.

En guise de conclusion à ce rappel définitoire, nous citerons Elisabeth W. Bruss³⁸ qui affirme à propos de l'autobiographie que « (Sa) force en tant que genre et les traits saillants qui l'ont distinguée au cours de son histoire des autres types de discours sont contextuels plutôt que formels » car « il n'y a ni séquence narrative, ni longueur stipulée, ni structure métrique, ni style qui appartiennent en propre à l'autobiographie ou suffiraient à la différencier de la biographie, voire la fiction », cette dernière appréciation semble correspondre le mieux à l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech.

A la lumière de ce que nous avons avancé précédemment relatif à notre corpus, nous pouvons dégager trois valeurs qui permettent de classer l'œuvre à l'étude dans la catégorie du genre autobiographique : la vérité comme intention préliminaire d'écriture, le dire autobiographique en lui-même, et enfin, l'identité déclarée de l'auteur qui se lit distinctement dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

Face à ces données définitoires, il nous importait de cerner les éléments de l'écriture du « Je » chez Rosie Pinhas-Delpuech. Il nous importait de saisir tous les mécanismes qui participent du procès de la mise en scène identitaire.

Pour se faire, notre étude se rattachera, en premier lieu, à l'étude des paratextes relatifs à chaque volet de l'œuvre, en tant que marqueurs génériques. Mais les glissements qui se produisent à mesure que les récits progressent nous conduisent à prendre en considération l'interférence de l'Histoire en tant que facteur agissant dans le processus d'écriture. Dans

³⁸ Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif", *Poétique*, n°56, novembre 1983, p. 464 du recueil de l'année 1983.

l'œuvre considérée, l'écriture de soi est indissociable des événements vécus collectivement au sein de la famille appartenant à une communauté.

Ici, l'écrivaine ne peut dire « Je » sans intégrer l'Autre. « Elle », « Nous », « les Autres » se relayent pour signifier l'instance auctoriale, pivot de la narration où lieux et espaces ouvrent des champs de signification.

En deuxième lieu, nous nous intéressons particulièrement aux stratégies d'ouverture et de clôture des ouvrages. Il nous semble indispensable d'étudier ces parties spécifiques dans la mesure où elles participent de la désignation générique et impulsent le sens qui trouve confirmation dans la clause. Ceci qui nous permettra de mieux comprendre les tons du récit et les formes qu'il requiert.

Par ailleurs, dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, le souvenir familial traverse de façon massive la narration pour livrer la mémoire intime. Dans cette perspective, l'espace et les lieux sont un champ de significations – la Turquie, les îles grecques, les peuples d'Europe, Israël – qui livre des données mémorielles et existentielles. Aussi le rapport à l'espace participe d'un processus d'identification de la narratrice/auteure.

L'ensemble des paramètres que nous venons de citer, contribuent à l'établissement de la carte d'identité générique du texte.

1. Etude des abords de l'œuvre

L'écrivaine, traductrice de métier, quand elle s'engage dans l'acte créateur, elle s'auto-traduit. Or, ne dit-on pas que « traduire c'est trahir » ? Aussi, n'est-il pas légitime de se demander si le récit de Rosie Pinhas-Delpuech qui relève de l'autobiographie n'est pas aussi romancé ? Quelles seraient la part de vérité ? La part de l'affabulation ? Pour nous en assurer, nous lui avons adressé un questionnaire ³⁹ auquel elle a bien voulu répondre. Nous décidons d'étudier quelques révélations et de les inclure à ce stade du travail puisqu'ils éclairent notre réflexion à propos de l'appartenance générique de l'œuvre. Les entretiens peuvent être considérés comme un élément discursif qui compose ce que Gérard Genette⁴⁰ appelle l'épitéxte, situé aux abords de l'œuvre. Alors que le périexxte désigne les alentours à l'intérieur du livre. Ces deux composantes forment ce qu'on appelle communément le « paratexte », que nous analyserons ultérieurement.

Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech affirme à propos de la filiation générique de son œuvre :

Je n'ai pas de sympathie particulière pour l'autobiographie. [...] Il est peut-être trop tard dans ma vie pour avoir recours à l'artifice de la fiction, des personnages. La littérature bouge, j'essaie de faire à ma manière. L'autobiographie en tant que telle me répugne. Je ne l'ai choisie que parce que je vis peut-être depuis le début ma vie comme un roman : l'enfant égarée dans la rue de *Suite byzantine*, le personnage d'*Anna*, la camionneuse myope et amnésique d'*Insomnia*.⁴¹

La réponse est significative d'une ambiguïté qui certainement pèsera sur les modalités de l'écriture qui emprunte à l'autobiographie et s'en écarte. Les récits centrés autour du « Je » se dilatent et se mêlent aux récits des autres, personnes qui tiennent lieu de personnages de la diègese.

Le fait de rencontrer et fusionner avec l'histoire des autres membres de sa famille, permet de garder vivante, par extension une perception de soi. Là est le déplacement, voire, le

³⁹ Nous l'insérerons en annexe à cette thèse.

⁴⁰ Genette établit à l'intérieur du paratexte une distinction entre deux notions : le « périexxte » qui comprend les éléments qui se trouvent « dans l'espace même du volume », et l'« épitéxte » qui regroupe « tous les messages qui se situent à l'extérieur du livre » (interviews, entretiens, articles journalistiques, correspondances...etc.), ou, pour reprendre une citation de l'auteur lui-même qui définit clairement l'épitéxte : « est épitéxte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. », in G. Genette, éd. *Du Seuil*, Paris, éd. Seuil, Coll. « Poétique », 1987. P10.

⁴¹ In op.cit.

débordement du récit autobiographique qui s'opère aux confluents des cultures et des langues. Sa littérature s'affirme comme « distantiative », capable de déplacer les angles d'interprétation et les genres. Que la narration de Delpuech, surtout dans *Anna, une histoire française* prenne à contre-courant la tradition des classifications des genres littéraires, n'est-ce pas la preuve que la littérature se donne des libertés dans les modalités d'écriture du Moi.

Le désir d'écrire chez l'écrivaine remonte à

L'enfance, (...) (le désir d'écrire) est à l'origine de tout. A dix ans, j'ai écrit des contes comme ceux que je lisais. Mon père était musicien, violoncelliste, il avait perdu une main dans un accident de travail. Il ne pouvait plus jouer. Je voulais jouer à sa place. Peu à peu, le « regret cuisant » (je le dis dans *Insomnia*) de la musique a été transformé en écriture.⁴²

Comme en écho, dans *Insomnia* elle avoue être à la recherche d'une voix :

J'ai mis longtemps à la retrouver, à me rendre compte que je l'avais retrouvée, qu'elle était de nouveau là, à sa place. En fait, je l'ai retrouvée comme je l'avais perdue, à mon insu. C'est arrivé en vous traduisant, en tendant l'oreille pour capter votre musique et la transcrire dans une autre langue. (*I. P 29*)

Cette voix qu'elle recherchait avec l'intensité d'un désir diffus est celle du père. Elle finit par la retrouver dans son écriture, conçue comme une mélodie. La trace de la voix du père qui assigne vraisemblablement au récit autobiographique son style, celui de l'écrivaine qui « n'étais ni folle à lier ni artiste de génie, mais transporteuse de langues et d'histoires, et (elle) cherchais aussi désespérément. »⁴³

Ainsi, écrire devient acte de transmission des cultures et consignation de l'Histoire par des histoires qui occupent la scène scripturale.

Le récit de vie de Rosie Pinhas-Delpuech au croisement de celle des autres se gonfle de ses sensibilités multiples qu'elle met en partage avec ses lecteurs, aidée en cela par ses propres lectures et son expérience de traductrice :

Aux premières histoires lues, en turc, en lettres majuscules, dans des petits livres pour enfants : Dumbo, Le vilain petit canard ; puis les contes de Grimm, Andersen, Perrault ; puis toute la comtesse de Ségur ; puis, sans transition Dostoïevski à douze ans ; puis toute la littérature classique française et étrangère, impossible de tout citer ici. Mais la lecture m'est

⁴² Ibid.

⁴³ In *Insomnia*, op. Cit, (p25)

consubstantielle, tout ce que j'ai lu circule en moi comme le sang. Je suis le produit de mes lectures.

J'ai commencé à traduire à l'âge de 40 ans, après toutes les lectures de base. Mes lectures, mon bagage littéraire pèsent lourd sur mes traductions, sur la manière dont je me pose les questions de forme, de style, de concision, de mots, etc.

L'hébreu et la traduction, la fréquentation de certains écrivains israéliens, ont influencé techniquement mon souci d'épure, de resserrement du texte, la sévérité devant toute complaisance.⁴⁴

Traversant les espaces et les cultures, son écriture dessine le prototype du migrant toujours étranger :

Ce que j'écris et que je souhaite pouvoir continuer d'écrire est lié à ma condition d'étrangère, de juive, de turque, née entre cultures et langues. C'est difficile et c'est une grande chance, une source d'inspiration.⁴⁵

Aussi, d'une œuvre à l'autre, c'est l'archéologie du Moi qui s'énonce.

Nous allons voir dans notre travail quelles sont les caractéristiques de cette écriture, en interrogeant d'abord les paratextes, en rappelant les différentes définitions et leur fonction dans le corps du texte, ce qui nous permettra de nous prononcer d'abord sur le genre auquel appartient l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

⁴⁴ In op. cit.

⁴⁵ Ibid.

- **Le paratexte, données théoriques**

Il faut faire confiance aux textes, ils répondent (...) et si on les interroge avec un minimum de tact et d'attention, la réponse qu'ils fournissent est substantielle, profonde, quelques fois surprenante.⁴⁶

Un texte ne se présente jamais à « l'état nu », sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions⁴⁷, ces dernières sont nommées générique de paratexte⁴⁸.

Les éléments paratextuels dans l'œuvre de Rosie Pinhas Delpuech sont les nom et prénom de l'auteure, les titres et sous-titres des textes, le nom de l'éditeur et de la collection dans laquelle est publiée l'œuvre : les collections « Un endroit où aller » pour *Insomnia, une traduction nocturne* et « Bleu autour » pour *Suite(s) byzantine(s)* et *Anna, une histoire française*. Nous pouvons aussi dénombrer une série d'exergues ainsi qu'une suite de dédicaces. Sinon, nulle indication sur le genre auquel appartiennent les deux premiers volets de la trilogie, sauf pour *Anna, une histoire française* comportant la mention « récit ». Nous allons tenter d'explorer ces données de l'entour du texte.

Le paratexte peut être défini comme une sorte de contrepoint de la mélodie principale, il intervient comme élément déclencheur du récit, il peut aussi donner le ton et la couleur de l'histoire ou des histoires racontée(s), livrer parfois un élément du décor voire même constituer un leitmotiv signifiant, apportant, de manière emblématique, un éclairage particulier sur la narration, confirmant ou infirmant les hypothèses primaires qu'il suggère.

Dans l'ouvrage de Gérard Genette, *Seuils*⁴⁹, l'objet de recherche est clairement indiqué : il s'agit de l'étude d'un « espace textuel qui 'entoure' le texte lui-même à son début et à sa

⁴⁶ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition, les débuts du modernisme en France*, Paris, éd. Librairie José Corti, 1987.

⁴⁷ G. Genette, op. Cit, 1987, p7.

⁴⁸ Depuis les travaux de G. Genette, cette notion a été largement exploitée et fait l'objet de plusieurs études. La paratextualité, à partir de 1983, a été présentée dans « le Magazine littéraire » par l'auteur lui-même en tant que : « ...Un autre mode de transcendance qui est la présence, fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogène, de seuils et de significatifs que j'appelle le **paratexte** : titres, sous-titres, préfaces, notes, prières d'insérer, et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont, pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui, au monde. » Cité par C. C. Achour et A. A. Bekkat in *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, éd. Du Tell, 2002.

⁴⁹ Op.cit.

fin, d'une frange sans limites exactes qui assure une fonction de passage du hors-texte au texte et vice versa. »⁵⁰

La transition entre le hors-texte, et le corps du texte présuppose une « métaphore spatiale »⁵¹ de l'entre-deux, une zone-tampon reliant le 'dehors' et le 'dedans', conditionnant la réception du texte tout en préparant sa lecture.

Tchiacaya U Tam'si répondait, à ceux qui lui reprochaient le fait que ses textes soient hermétiques, que « les clefs de (ses) œuvres sont sur la porte ». De cette formule succincte mais si significative, il ressort que l'outil par lequel un lecteur pourrait déchiffrer une œuvre, c'est bien son paratexte.

Selon Antoine Compagnon ⁵², le paratexte, c'est

(La) périphérie (du texte), ce qui n'est ni dedans ni dehors, (qui) comprend toute une série d'éléments qui l'enveloppent, comme le cadre enserme le tableau. Un titre, une signature, une dédicace: Ce sont autant d'entrées dans le corps du livre : elles dessinent une *périgraphie*, que l'auteur doit surveiller et où il doit se surveiller, car c'est d'abord alentour que se joue la recevabilité du texte. Il est qualifié par sa compacité, par sa fermeture sur lui-même, c'est-à-dire aussi par son autonomie. Son apparence est essentielle. (p328)⁵³

Le paratexte est donc la vitrine d'un ouvrage, par « l'ensemble hybride de signes qui présentent, encadrent, isolent, introduisent, interrompent ou clôturent un texte »⁵⁴. Il ceint le texte d'une certaine façon, le commente et le rend admissible de la part du lecteur ou à l'inverse, signe sa non-lecture.

Pour Genette, le paratexte est « un seuil »⁵⁵, « une zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) »⁵⁶, et pour reprendre les propos de Compagnon, « ce sont les rubriques d'une **dispositio** nouvelle qui permettent de juger le volume sans avoir à le lire ni à y pénétrer. Si elles sont présentes, si elles respectent les conventions, il n'est pas nécessaire de

⁵⁰ Andrea Del Lungo, *Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*, Article paru in « Littérature », n° 155, sept. 2009.

⁵¹ Ibid.

⁵² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éd. Du seuil, 1979.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Genette, in op. Cit.

⁵⁵ D'où le titre de notre chapitre.

⁵⁶ Ibid.

prolonger l'examen, le texte est sûrement recevable »⁵⁷. Le paratexte devient ainsi le lieu de rencontre entre le lecteur et l'œuvre, et c'est évidemment à partir de là que s'enclenchera la suite de l'entrevue littéraire, qui risque de se solder par l'aboutissement de la lecture ou le probable désintérêt.

Pour Compagnon⁵⁸, c'est

Une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. Il faut passer par elle pour accéder au texte. Elle échappe, un tant soit peu, à l'immanence du texte, non qu'elle lui soit transcendante, mais elle le situe, le met en place dans l'intertexte, elle témoigne du contrôle que l'auteur exerce sur lui. C'est une scénographie qui met le texte en perspective, et l'auteur en est le centre. (P328)

En effet, les éléments du paratexte mettent en place toute une chaîne de significations, et c'est dans ce sens que le corpus présente ainsi une mise en perspective des thèmes abordés dans le texte. Les titres, sous-titres, dédicaces et autres entours moins visibles – mais non moins importants – , ce que Genette appelle « discours d'escorte qui accompagne tout texte »⁵⁹, donnent un avant-gout de lecture et initient donc le lectorat à ce qui va être au centre de la narration : « Il existe donc, autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent presque malgré lui, son activité de décodage. »⁶⁰

Nous allons donc considérer les énoncés des titres choisis par Rosie Pinhas-Delpuech, puis les épigraphes et enfin les dédicaces mis en exergue des textes.

Cette progression se veut en concordance avec notre préoccupation de définir la catégorie générique de l'œuvre en relation étroite avec l'autobiographie comme le suggèrent les rapports à l'Histoire, aux cultures et aux langues.

De ce point de vue, l'une des particularités du corpus d'étude consiste précisément à supposer l'existence d'un espace-seuil représentant, non seulement les frontières de l'œuvre, mais aussi les thèmes et les préoccupations de l'auteure. La mise en question de l'activité de

⁵⁷ Op. cit.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Henri Mitterand, "Les titres des romans de Guy des Cars", in C. Duchet, *Sociocritique*, Paris, éd. Nathan, 1979, p.86.

la traduction, de l'enfance et de l'importance de l'Histoire sont des thèmes suggérés à partir du péri-texte et de l'épi-texte.⁶¹

Le parcours proposé dans cette partie s'articulera en trois points : d'abord un assemblage définitoire de l'objet d'analyse et des acquis des travaux de Genette et d'autres théoriciens, ce qui nous permettra, par la suite, de les confronter aux données paratextuelles de l'œuvre à l'étude. Enfin, nous verrons dans une autre piste de réflexion, comment le paratexte viserait à établir une relation signifiante avec le texte, en déplaçant notre interrogation du seuil de l'œuvre à l'œuvre en elle-même.

⁶¹G. Genette, in op. Cit.

1.1 Titrologie

Les études titrologiques ont acquis depuis quelque temps déjà une importance considérable dans la lecture des œuvres littéraires. Pour C. Duchet en 1973, le titre est

Un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman.⁶²

Le titre donc est « à la fois partie d'un ensemble et étiquette de cet ensemble », à partir du XIX^e siècle, on se soucie davantage de « cet aimant de lecture qui doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur ».⁶³

Antoine Compagnon révèle que c'est « la porte d'entrée dans le livre, (il) est surmonté du nom de l'auteur comme d'un trophée ».⁶⁴

Il assure, entre autres, des fonctions telles que le message publicitaire :

- une fonction référentielle (offrir une information)
- une fonction conative (chercher à convaincre)
- une fonction poétique (proposer un objet séduisant)⁶⁵

Alors que pour Léo H. Hoek, les fonctions qu'il met en œuvre sont :

- la fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt
- la fonction abrégiaire : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement
- la fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit.⁶⁶

À considérer les fonctions énumérées, le titre se présente comme :

- Une « étiquette » : c'est un acte de parole énonciateur, il promet connaissance conjugée au plaisir de savoir.

⁶² Cité par **Christiane C. Achour et Simone Rezzoug** in *Convergences critiques*, Alger, éd. OPU, 1985.

⁶³ C. C. Achour et A. A. Bekkat in op. cit.

⁶⁴ Compagnon, in op.cit.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ **Léo H. Hoek**, *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, éd. Mouton, 1981.
Cité par **J-P Goldenstein** in *Entrées en littérature*, Paris, éd. Hachette, 1990.

- Une « mémoire ou écart » : il introduit une rupture avec ce qui a précédé tout en assurant une fonction mnésique en rappelant au lecteur quelque chose.
- Un « incipit »⁶⁷ : car c'est le seuil du texte, un élément d'entrée dans l'espace de la narration.

Ces désignations reconnues, nous voudrions les interroger en rapport avec les titres qui composent l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Cette entreprise est guidée par le souci de cerner au mieux la nature générique des textes en question.

1.1.1 *Insomnia, une traduction nocturne*

Le titre de ce premier ouvrage est un énoncé à composantes nominales mises en apposition. Le deuxième segment « une traduction nocturne » informe sur le premier « *Insomnia* ». Par la virgule, c'est une relation de cause à effet qui est désignée.

« *Insomnia* » dans le dictionnaire⁶⁸ est défini en tant que : « *Impossibilité ou difficulté à s'endormir ou à dormir suffisamment. Du latin insomnia, de somnus : sommeil* ».

En psychanalyse, le sujet de la nuit est riche en interprétations, il est enclin au fantasme parce que c'est un instant de submersion de la conscience. Outre ce fait, l'aspect sombre, noir et obscur du sujet induit au temps du vide, du dépeuplement, de l'ennui, de l'angoisse et de la réflexion.

En littérature⁶⁹, la nuit se lit comme un espace/temps de l'inquiétude, de l'aveuglement, de la confusion des sens ou des illusions. Elle apparaît parfois comme devant être repoussée, combattue : la peur du noir trouble la pensée qui se perd et se noie. La nuit est d'un aspect particulier qui alimente les curiosités et les croyances. C'est durant ce cycle, constamment mouvant et menaçant, que le sommeil engendre des rêves ou des cauchemars,

⁶⁷ C. C. Achour et A. A. Bekkat in op. cit.

⁶⁸ Petit Larousse 2009.

⁶⁹ D'après nos lectures, nous avons constaté que « la nuit » est un objet de fascination dans la littérature, que plusieurs écrivains optent pour ce terme dans le titre de leurs œuvres. Nous citerons l'œuvre la plus emblématique dans ce sens, les *Mille et une nuits*, un héritage considérable de la littérature orientale, qui reste un sujet d'étude important de par la conception même du récit-feuilleton, de la place des femmes et de leur parole libérée/voilée, mais surtout, de l'universalité de ce patrimoine immatériel.

D'autres auteurs ont cité « la nuit » dans leurs créations, comme Louis Ferdinand Céline avec son *Voyage au bout de la nuit*, Francis Scott Fitzgerald avec *Tendre est la nuit*, William Shakespeare avec *La nuit des rois*, Tahar Ben Jelloun qui a obtenu le prix Goncourt pour *La nuit sacrée*, Antoine St Exupéry dans *Vol de nuit* ou encore Cyril Collard dans son autobiographie *Les nuits fauves*. Ces titres ne figurent pas, comme c'est le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, au seuil d'autobiographies, nous avons donné ces exemples afin de montrer le parallèle entre le choix de l'auteure et d'autres écrivains reconnus.

faisant naître l'esprit des chimères qui peuvent égarer. Cependant, bien qu'elle reste une image dont le sens oscille entre raison et déraison, la nuit est une phase qui détermine le commencement, indiqué aussi bien dans les religions monothéistes⁷⁰ que dans les écrits profanes.

Ainsi, l'insomnie est liée à un état de perturbation psychologique particulièrement intense. Rosie Pinhas-Delpuech tisse toute une symbolique autour du thème de la nuit dans *Insomnia, une traduction nocturne*. Comme une métaphore filée, la nuit signifie tantôt la solitude, tantôt la complexité de son identité partagée entre la traduction et l'écriture à la fois réaliste et créatrice, mais surtout, cette plongée dans les méandres significatifs d'une quête perpétuelle. Ce qui nous incite⁷¹ à penser le référent de l'errance :

Egarée, perdue, volée, quand, où, comment, je n'en savais plus rien. Sauf que ce n'était pas le jour mais la nuit et je n'avais pas tendu la main mais l'oreille et je n'avais plus rien entendu.
(P21)

La nuit est favorable à la solitude, elle est l'espace des territoires secrets, des lieux de repli où il est permis de se réinventer un monde, une destinée, par la plume de l'autobiographe. Dans le cas de l'auteure :

Nos premières insomnies sont enfantines comme aussi nos premières nostalgies et leur musique de la mort. Ce sont les trois fées qui chaque **nuit** se penchent sur le berceau de notre **enfance**. Leur chant est celui des sirènes, paré du velours chatoyant de la nostalgie, il nous attire vers les **ténèbres** et l'oubli d'où nous sommes sortis. Pour leur résister dans **la nuit**, il nous faut un Orphée qui oppose à l'insupportable nudité de la voix pure, à la mortelle séduction qu'elle exerce sur nous, la poésie des mots, la musique d'un instrument. Quelqu'un qui nous empêche de glisser le long des parois lisses de **la nuit**, des mots, des notes, comme des crampons, pour remonter du fond du puits et donner forme à nos **insomnies**. (P16-17)

Nous voyons que le mot « nuit » rythme ce passage : le jour est polychrome, alors que les tonalités monochromes de la nuit sont l'obscurité et les ténèbres. Le mythe d'Orphée vient symboliser ce retour vers l'envie d'écrire, retrouver les mots intimes et leur musicalité. La

⁷⁰ Dans la Bible, il est dit « Les ténèbres couvraient l'abîme » affirmant que la nuit de l'Origine est celle du chaos. Alors qu'en Islam, c'est pendant la nuit, (Laylet el-Qadr) que le Coran fut révélé au Prophète Mahomet (QLSSSL), il existe même une sourate comprenant 21 versets, intitulé « La nuit » (Sourate el-Layl). La nuit correspond dans ce contexte au début de l'ère Révélation, une période de bénédiction et de fondation de l'édifice islamique.

⁷¹ Nous citerons un extrait du texte pour illustrer le propos.

nuit est, en fait, le contexte propice à la création et la solitude qui l'accompagne, la condition de l'écrivain. La nuit devient le meilleur allié dans le processus de création.

Ainsi, à travers l'état de veille provoqué par l'« insomnie », se produit la mise en lumière des motifs qui la provoquent : une activité psychique significative d'un questionnement intériorisé. Ce dernier est renforcé par le terme « traduction », qui, plus profondément, témoigne de la traduction en mots de l'objet de l'insomnie. La nuit se prête à l'extériorisation de ce qui anime le « moi intérieur » jamais coupé du réel référentiel.

« Traduction », au premier degré c'est le passage d'une langue à une autre. Traduire c'est aussi interpréter, créer du sens, donc traduire c'est s'engager dans un processus de réécriture.

L'apposition dans la structure de l'énoncé titral invite à considérer le texte à lire comme la mise en mots d'un sujet en « crise », qui se projette sur la scène de l'écriture du Moi, le geste autobiographique est ainsi suggéré de manière implicite, allusive, le genre du récit s'en trouve ainsi désigné.

"Traduction nocturne" laisse supposer l'exposition, la divulgation de l'intime, du secret, du confidentiel, comme par effraction.

"Traduction nocturne" est, à un premier degré, un renvoi évident à son métier de traductrice. Mais il nous semble aussi que Rosie Pinhas-Delpuech a choisi cet adjectif 'nocturne' pour nous orienter vers son 'Moi' intérieur demeuré caché et qu'elle transcrira dans son œuvre. A partir de cette hypothèse, il est suggéré que rêve et fantasme, comme expression d'une obsession des réminiscences, participent de la quête d'une vérité, la sienne en l'occurrence.

Comme une sorte d'échoisation avec le titre, il est dit dans le texte :

C'était du temps d'avant les paroles, de ce temps où seuls les sons savent restituer la profondeur de la nuit, le terrible surgissement des bruits, leur menaçante étrangeté : le dehors, le dedans, voix d'homme, voix de femme, cet état de la tendre enfance – tendre comme la cire sur laquelle se gravent les moindres traces – entre quiétude et inquiétude, où un petit corps, au gré de la fièvre ou du sommeil, plonge dans les abîmes, remonte à la surface et se laisse balloter entre vie et trépas. (P16)

Ainsi, la narratrice se réfère à la période de l'enfance pendant laquelle elle se rappelle son attention accrue au bruissement des sons durant la nuit, temps propice à la solitude et à la nostalgie, où se tressent des souvenirs, traces marquants de sa sensibilité nocturne.

De ce point de vue, *Insomnia, une traduction nocturne* apparaît comme un titre actoriel, un titre-prélude qui désigne un élément essentiel dans la narration autobiographique.

Nous aborderons dans ce qui suit le deuxième ouvrage qui fait suite à *Insomnia* à travers l'étude du titre, afin de mieux appréhender l'appartenance générique de notre corpus d'étude par le biais de l'origine byzantine qui rappelle, notamment l'enfance stambouliote.

1.1.2 *Suites byzantines*

Ce titre a une valeur thématique comme le stipule Gérard Genette. Le thème du texte est pleinement assumé et le sujet est désigné.

Il semble que le titre ici se charge d'annoncer la forme même du texte : "Suites" évoque à la fois la continuité et la fragmentation, une succession de récits autonomes d'aventures, en un lieu précis, Byzance.

Le lecteur du premier livre de Rosie Pinhas-Delpuech ne peut s'empêcher de considérer ce deuxième texte sans soupçonner qu'il prolonge le premier : « suite » suppose une antériorité, une jonction et une poursuite. Ainsi, *in absentia*, est révélée l'inscription du projet autobiographique contenu dans le seul mot : « suite ». Par ailleurs, nous sommes attentive au déterminant « byzantine » renvoyant à la lointaine Byzance devenue Istanbul. Le changement de dénomination suppose une remontée dans le temps. L'enfance dans la Turquie moderne interpelle une mémoire originelle faite de migrations et d'exils, en un lieu, Byzance.

Dans le cas de Rosie P.- Delpuech, même si son histoire se construit essentiellement en Turquie, elle ne manque pas de rappeler les lieux de vie de sa mère (l'Espagne mauresque), de son père (la Pologne, l'Allemagne, la France...), et au-delà de la simple allusion, ces lieux de mémoires constituent de véritables ponts entre sa propre histoire et celle de sa famille.

L'auteure convoque ses souvenirs nourris de ceux de sa famille et qui remontent au plus loin de l'histoire troublée d'une communauté qui a subi malgré elle les affres des guerres et des exils forcés. Elle s'en explique en invoquant : « (...) L'Anatolie, **Ana-dolu**, mère matricielle douce et violente, enveloppante, la Turquie (...) » (p109), l'usage de l'adjectif « byzantine », dépourvu de la connotation négative, est pour mieux désigner l'ancrage culturel/civilisationnel dans le pays de naissance.

Byzance est le lieu de toutes les conquêtes : empire romain antique dont la capitale Constantinople a rayonné sur une grande partie de l'Europe, l'Asie et l'Afrique du nord, la mythique Byzance est faite de grandeur, de puissance, de richesse, d'opulence qui couronnent l'alliance heureuse de l'Orient et de l'Occident, le brassage des langues et des cultures. Byzance, c'est le mythe ancestral ressuscité par l'écrivaine qui se pose en héritière de cette lointaine Histoire tumultueuse.

Dès *Insomnia*, le premier volet de son œuvre, l'écrivaine manifeste un épanchement particulier pour ce lieu mythique, elle dira au milieu d'un passage, comme un effleurement furtif, une trace presque éthérée « et mes oreilles byzantines qui écoutent et tendent l'oreille. » (*I.* p58). Il est, au demeurant, important de souligner l'entrée en résonance des deux premiers romans, ce qui confirme par ailleurs que le registre d'écriture autobiographique est toujours requis.

Comme un leitmotiv, dans *Anna, une histoire française*, le troisième récit, il est aussi question de Byzance. Rosie Pinhas-Delpuech⁷² revient sur cet espace considéré comme lieu d'élection des peuples qui se relayaient dans l'occupation du sol, dont les Juifs :

On ne sait pas d'où vient ce fils d'Arabe qui donne son nom à un quartier où s'installent des Juifs dès la fin du Moyen Âge. Il semble être très ancien et situé en bordure d'une boucle du fleuve Tunca à l'intérieur de laquelle se trouvait l'ancienne citadelle byzantine. (...) Les premiers (Juifs) (...) se sont réfugiés à Byzance et ont essaimé dans la Thrace toute proche. (P61)

Or, Byzance demeure une Atlantide. En termes géopolitiques, elle a été totalement,

et irrévocablement abolie il y a plus de cinq siècles. Mais avant comme après cette disparition, elle aura été l'Autre de l'histoire rédigée en Occident, le pôle négatif, le repoussoir, dialectiquement indispensable aux affirmations successives que cette histoire a eu mission de conforter et de légitimer. La *translatio imperii* face à la continuité de la Nouvelle Rome, la primauté romaine face à la collégialité orthodoxe, l'appropriation humaniste et classique de

⁷² Nous avons constaté qu'elle n'est pas le seul écrivain à s'intéresser à Byzance et à sa mythologie, Léon Bloy publie aux éditions de la Nouvelle Revue (1903) un opuscule dont le titre est *Gustave Schlumberger et l'Epopée byzantine* qui tient surtout du commentaire sur un ouvrage historique rédigé par Gustave Schlumberger sur X^{ème} siècle byzantin. Cette région historique a suscité un certain intérêt de la part de romanciers et historiens au début du XX^{ème} siècle, inspirant quelques romans à succès. Byzance est connue en effet par son pittoresque décadent et en même temps, comme un espace aux enjeux théologiques et humanistes avérés.

l'hellénisme antique face à ses détenteurs naturels, et même, après la création d'un empire latin par la croisade de 1204 et sa chute en 1261, la poursuite d'une restauration au profit de ses ayants droit, pour habiller la stratégie de la monarchie française en Méditerranée orientale.⁷³

Byzance semble magique. Elle occupe l'esprit de plus d'un. Rosie Pinhas-Delpuech n'est-elle pas sur les traces de Julia Kristeva, auteure de *Meurtre à Byzance*⁷⁴, un thriller historique sur fond de croisades et crimes sanguinaires du XX^{ème} siècle. Ici, des convergences entre les deux textes se manifestent et se nouent autour de Byzance, ville des ancêtres et des origines.

Julia Kristeva, essayiste, romancière et psychanalyste d'origine bulgare, assigne à ce polar⁷⁵ un retour manifeste aux origines. Sur fond de satire sociale au gré d'une écriture pamphlétaire, nourrie de détails historiques foisonnants, elle décide d'offrir aux lecteurs une histoire qui est en réalité un voyage à travers le temps, un bond temporel et une rencontre entre l'Orient mythifié et l'Occident désabusé, un roman qu'elle qualifie de : « jonction entre mon pays d'adoption, la France, et celui de mes origines »⁷⁶. La similarité avec Rosie Pinhas-Delpuech est établie. Aussi, lorsque Kristeva⁷⁷ révèle que l'écriture est pour elle : « un moyen

⁷³ Évelyne Patlagean, « Byzance dans le millénaire médiéval », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2005/4 60e année, p. 721-732. P721

⁷⁴ Julia Kristeva, *Meurtre à Byzance*, Paris, éd. Fayard, 2004.

⁷⁵ Dans ce roman, un écart temporel est à remarquer : entre la période des Croisades au XII^{ème} siècle, jusqu'au temps des meurtres, motifs notables du roman policier, la romancière s'offre un voyage en historienne. En effet, de Santa-Barbara, ville moderne, violente et corrompue, au Puy-en-Velay d'où partirent les premiers croisés, Julia Kristeva ressuscite Anne Comnène, née en 1083, fille de l'empereur Alexis pour dessiner les contours de cette époque, comme une chronique historique doublée d'une ode à Byzance. Ce texte se présente comme un espace où s'appréhendent à la fois une enquête policière implacable, une critique acerbe de la société et de ses importantes mutations, en plus d'un sentiment d'exil propre à l'auteure. Ainsi, l'errance, les migrations et l'insularité sont des mobiles inconscients pour échapper à une vie contraignante, tant sur le plan économique que social. Cependant, ce roman recèle de détails intimes : le personnage féminin, Stéphanie, tente de se réconcilier avec ses origines ainsi qu'avec elle-même, comme l'auteure qui perd sa mère au moment où elle entamait l'écriture de ce thriller. Elle se confie : « Ma mère est morte pendant que j'écrivais ce roman. Ce fut un moment pénible mais fertile, le livre s'est cristallisé à partir de là. Après une dizaine d'années de notes, brouillons, recherches, ma voix a pris corps : c'est ce thriller plein d'ironie, la rencontre du roman avec l'histoire. » (Entretien Hachette livre, janvier 2004) Dans *Meurtre à Byzance*, la fiction est aux premières loges du texte, sauf que Kristeva laisse deviner, à travers quelques traits attribués à ses personnages, son propre profil⁷⁵ : l'historien Chrest-Jones, assis face à on ordinateur, en train de faire des recherches autour des Croisades, ou Stéphanie Delacour la chroniqueuse de Byzance, tout en admiration devant Anne Comnène l'héroïne, sont deux personnages qui sont, en fait, des projections en clair-obscur de l'écrivaine. En outre, bien que fictionnel, ce roman porte toutes les questions existentielles chères à Kristeva. Aussi, tous les thèmes abordés ont déjà été au cœur de sa création littéraire, qu'elle soit de facture analytique ou romanesque.

⁷⁶ Ce qui est dit en quatrième de couverture.

⁷⁷ Pour Kristeva, retrouver sa Bulgarie natale en empruntant les sentiers byzantins est une façon de reconquérir les traces de son passé, d'autant plus qu'un voyage était prévu avec sa mère⁷⁷, comme dans un pèlerinage, juste avant l'écriture de *Meurtre à Byzance*.

de payer une dette à (ses) origines»⁷⁸, il nous semble lire le propos qui anime l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech.

De fait, une grande parenté s'installe entre les deux écrivaines. Leurs œuvres, aussi singulières soient-elles se nourrissent du sentiment d'exil et d'étrangeté, qui, pour être évacuée, en appelle aux origines.⁷⁹

Ainsi, la douleur aussi bien corrosive que féconde, poussera les deux écrivaines à mêler leur trame autobiographique au flux historique, à céder leur temps personnel aux espaces du passé, comme pour s'acquitter d'une redevance mémorielle. Retour aux origines, passion pour l'Histoire, fascination pour Byzance, sont des thèmes qui créent la connivence entre Delpuech et Kristeva.

Byzance était un pivot autour duquel s'inscrit l'histoire du bassin méditerranéen et des pays qui s'y rattachent, à savoir le monde musulman, une partie de l'Occident, le monde slave et lors de son émergence, l'Empire turc. Cette longue Histoire, évoquée par petits morceaux est suggérée par le titre de la seconde partie de *Suites byzantines* : « Entre les îles, et autres histoires ».

Ainsi, les fonctions paratextuelles telles que définies par Genette et reprises par Grivel⁸⁰ et Léo Hoek⁸¹, se vérifient avec l'étude du titre du deuxième volet de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. La carte d'identité du texte est établie pour le classer dans la catégorie de l'autobiographie, pour désigner l'orientation descriptive de la narration et positionner l'espace de la trame du récit.

⁷⁸ <http://www.histoire.presse.fr/actualite/portraits/julia-kristeva-c-est-byzance-01-03-2004-6405>, consulté le 12-11-2013.

⁷⁹ De même que pour Delpuech, Kristeva entretient un rapport particulier à la langue maternelle, première victime de ce sentiment équivoque et une thématique de choix dans leurs œuvres. La langue maternelle sera 'assassinée' dans *Etrangers à nous-mêmes* chez Julia Kristeva (Paris, éd. Fayard, 1998)

⁸⁰ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, Mouton, La Haye-Paris. 1973.

⁸¹ Léo Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, éd. Mouton, 1981.

1.1.3 *Anna, une histoire française*

Dans le troisième texte, *Anna, une histoire française*, la seule inscription du nom⁸² signale l'essence biographique du livre. Le deuxième segment qui a valeur de sous-titre, remplit la fonction d'un déterminant. Ainsi, Anna est-elle la figuration, parmi d'autres, d'une page de l'Histoire de France.

Le titre accorde à « Anna » le statut de prototype d'une tranche de l'Histoire française. Pour connaître cette dernière, il suffit de lire le récit rapporté de la vie d'Anna. Entre 'Anna' et 'Histoire', il y a un effet de miroir, une relation métonymique entre les deux termes.

L'histoire d'Anna se confond avec celle de la France à un moment précis de son histoire, la Seconde Guerre mondiale. Anna devient le terme métonyme qui renferme une fonction litotique : l'histoire singulière d'Anna est exemplaire de toutes celles des autres juifs aux prises avec les turbulences de l'Histoire.

Et comme pour appuyer cet entendu, s'ajoute l'iconographie en première de couverture. Il s'agit d'un cliché d'un pan de mur portant des inscriptions hébraïques ; allusion au mur des lamentations. Le message iconique explicite le message linguistique – le titre – pour reprendre la terminologie de Roland Barthes.⁸³

Ainsi, ce qui préoccupe l'écrivaine, c'est bien le cas spécifique des juifs dans l'Europe fasciste. Anna, sujet/objet de focalisation, aux fonctions métonymique et litotique autorise l'adéquation entre biographie personnelle et biographie collective, ce que souligne par ailleurs le prolongement qui se tisse entre le titre et la photographie puisque le titre remplit la fonction capitale d'identification du sujet de l'ouvrage. Et du fait de son importance dans le dispositif

⁸² L'auteure s'inscrit dans une longue lignée d'écrivains qui ont déjà opté pour des prénoms ou des noms dans les titres de leurs ouvrages : *Mémoires d'Hadrien* pour Marguerite Yourcenar, *La vie d'Henry Brulard* de Stendal...etc. Ces derniers sont des biographies fictionnelles, un genre plus ou moins assimilé à l'autofiction, à l'enquête biographique factuelle, en passant par d'innombrables dispositifs biographoïdes inclassables, où se confondent notamment la première et la troisième personne, le pluriel et le singulier, identifiés dans un récit ne pouvant se forger sans la médiation entre l'imagination et le réel.

⁸³ Le travail de l'auteur, dans ce sens, consiste à essayer de comprendre si la photographie a « un génie propre », si une caractéristique particulière « la distingue de la communauté des images ». Il constate que la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ». Pour lui, elle dit « c'est ça » et rien de plus. Ainsi, il n'y a pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un. La photo est invisible, ce n'est pas elle qu'on voit, mais l'objet. « Bref, le référent adhère ». Barthes décide alors de comprendre la photographie à partir du référent, du sujet, à partir des photographies qui existent « pour moi. » (Roland Barthes, *La chambre claire : Notes sur la photographie*, Paris, éd. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980.)

d'accrochage et de séduction du lectorat comme « un ensemble de signes linguistiques (...) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »⁸⁴, on ne manque pas de lire dans cette complémentarité titro-iconographique l'appartenance des Juifs à la culture française, une sorte de précision supplémentaire à ce que signifie l'image et qui souligne conjointement l'incompréhension de ce qui leur est arrivé en France même.

Nous reprenons les fonctions du titre telles que définies par Genette qui stipulent que le titre, désigne, décrit, connote et séduit. « Anna, une histoire française » **désigne** le thème du récit. Il s'agit dans ce cas, d'un personnage central, autour duquel s'articule l'histoire et à partir duquel nous comprendrons la référence à la France. La **description** se fait au regard de l'ancrage culturel et historique, alors que la **connotation** renvoie à une histoire dramatique à l'origine du sentiment sacrificateur. Le sens implicite prend son sens plein par rapport à la photo et aux récits précédents, à savoir les deux premiers volets de l'œuvre autobiographique. Anna, la juive, représente particulièrement cette identité hybride, produit d'une histoire conflictuelle entre la France de Vichy et ses citoyens Juifs. Ainsi, la quatrième fonction, celle qui stipule que le titre a le pouvoir de **séduire** le lectorat, découle précisément de ces dernières données, le tout figurant une invitation à partager une situation historique tragique, et à la reconnaître comme telle pour les Juifs.

Nous constatons que l'énoncé du titre, accompagné de la photo, est thématique. Il annonce et oriente la lecture de la narration où l'intime se conjugue à l'historique. Ce faisant, le titre de ce dernier opus, tisse une continuité avec les précédents.

Notons aussi, par rapport à la question du genre, que le « Je » omniprésent du premier texte, se perd sans disparaître. Il mute en la forme pronominal « Elle » (Anna) derrière laquelle s'inscrit le « Nous ». Déplacement et interférence pronominales ne sont qu'un jeu dans les modalités d'énonciation d'une conscience collective ; le discours né des titres de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech invite à lire un « roman familial », roman des origines, qui se veut « archéologie du savoir » sur soi :

Retrouver cette adresse familiale est devenu une obsession, une injonction devant laquelle toutes les dérobades, les mille ruses déployées pour biaiser par mille détours se sont brisées

⁸⁴ Leo Hoek, *La marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, éd. La Haye, mouton, 1981, p17.

comme des vagues contre un roc. Il fallait que je rapporte ces documents, traces d'une histoire déviée, souillée, vers la source d'où ils étaient issus avant la catastrophe. (A. p38)

On comprend mieux alors pourquoi l'écrivaine dit son peu d'intérêt pour la forme et que seules « sincérité » et « vérité » la préoccupent.

Cette histoire familiale s'organise autour du destin d'Anna qui, pouvons-nous le pressentir, à partir du titre, devient l'alter-ego du personnage-autobiographe. En introduisant l'histoire d'Anna qui tient lieu de fable⁸⁵, l'auteure va raconter le destin tragique d'une communauté. Le sien propre qu'elle va mettre au jour en ressuscitant le passé douloureux.

Ce troisième volet de l'œuvre autobiographique tresse l'histoire personnelle de l'auteur avec le récit de la mémoire commune au moyen de la biographie d'Anna. L'autobiographie s'éclaire de la biographie des uns et des autres. En ce sens, l'écrivaine s'attache à raconter les racines juives, depuis les lointains ancêtres, ceux du XVI^{ème} siècle, qui, d'émigrations en immigrations, se sont installés en Europe, où survinrent les bouleversements historiques qui ont secoué le continent. Elle dira dans *Anna, une histoire française* :

Au cours de mes recherches fiévreuses et extravagantes, de notule en référence, de bibliothèques en centre de recherches, j'avais découvert une série d'études en hébreu sur Andrinople à ses débuts et sur l'arrivée successive des juifs dans la ville. Les premiers sont des Romaniotes, ceux qui après la chute du Temple se sont réfugiés à Byzance et ont essaimé dans la Thrace toute proche. A ceux-là s'est ajouté une deuxième vague d'immigrants d'Europe, principalement des Juifs ashkénazes originaires d'Allemagne et même de France. (...) Avec la persistance de l'allemand et du français dans l'histoire familiale, cette prudente hypothèse de chercheur avait suffi à me faire remonter, avant même l'expulsion d'Espagne, jusqu'à ces Juifs ashkénazes franco-allemands arrivés – peut-être dans le quartier d'Ibni Arap – « à une époque antérieure ». (P62)

Nous pouvons donc considérer ce troisième texte de l'œuvre comme une sorte de palimpseste mémoriel où se mêlent confiance personnelle, justification du projet autobiographique et revalorisation de la mémoire collective. Il s'agit, pour Rosie Pinhas-Delpuech, d'expliquer

⁸⁵ La fable est une brève histoire, généralement composée en vers et dont le but est d'illustrer une morale. Souvent, elle met en scène des animaux qui symbolisent les hommes et se termine par une maxime. Sa genèse date de plusieurs siècles, on pourrait citer le poète grec de l'Antiquité : Esope, auteur de fables qui marquèrent l'histoire de la littérature et inspirèrent nombre de fabulistes à travers les siècles, dont l'incontournable Jean de La Fontaine.

aux lecteurs les situations, bien que présumées, qui ont amené ses aïeux à élire définitivement demeure dans la Turquie de sa naissance.

Cette première incursion dans l'œuvre par le biais des titres et de quelques passages des textes, nous a permis de la situer génériquement dans le champ de l'autobiographie. L'absence de la mention générique sur la couverture est ainsi comblée. Ce faisant, le thème majeur de l'œuvre est aussi annoncé, il s'agit bien de l'entrecroisement et de la superposition des mémoires individuelle et collective. On peut alors s'interroger sur l'inscription en couverture du seul syntagme « récit » sans autre précision. Il y a comme un blanc. Quel est son sens ? Ne lit-on pas une volonté de dire que l'histoire personnelle ici racontée n'a de sens que dans sa portée générale, communautaire ? « Je » serait alors l'équivalent d'un pronom impersonnel, identifiable seulement dans sa relation aux autres semblables. L'autobiographie est perçue, par néologisme, comme 'auto-communo-bio-graphie'.⁸⁶

Les énoncés des titres portent à croire qu'il s'agit d'un triptyque où l'écriture autobiographique se double d'une dimension communautaire sans qu'aucune mention précise en couverture ne laisse supposer cet entendu. S'installe alors une hésitation, car ici, l'absence de désignation générique joue sur l'équivoque du vu/caché, du désigné/dissimulé. De fait, l'auteure positionne son propre 'Moi' dans la narration et s'en distance au profit d'autres personnages. Mais dans cet éloignement se réalise la jonction avec le moi collectif. L'histoire de « Je » toute personnelle, ne reçoit de sens que si elle s'inscrit dans l'histoire des autres, les siens, les Juifs en l'occurrence. Pour Rosie Pinhas-Delpuech, « Je » c'est « Nous », et c'est dans une perspective d'autobiographie collective qui n'est pas forcément assumée du fait de l'oscillation entre la narration personnelle, l'absence de mention générique et la valorisation de l'autre que l'on peut avancer l'hypothèse d'une écriture 'auto-communo-bio-graphique'. En attendant, on peut se limiter à comprendre l'absence de désignation générique par le désir de l'auteure de produire une écriture du Moi qui contourne simplement les formes traditionnelles de l'autobiographie.

Autre mention, faisant acte de sous-titre, c'est l'intitulé de la collection dans laquelle sont publiés *Suites byzantines* et *Anna, une histoire française*, qui pourrait apporter un

⁸⁶ Nous pourrions donner un sens à ce néologisme, définir ce qu'il peut désigner. Pour nous, il s'agit d'une autobiographie collective, une écriture du « Je » individuelle prétexte à la transcription du « nous » communautaire, un dépassement de soi et une transgression de codes génériques par le biais d'une perspective collective notable, assignée à l'autobiographie clairement définie.

éclairage supplémentaire quant à l'appartenance générique de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Il s'agit de la collection « *D'un lieu l'autre* ». La dénomination suppose le récit d'un itinéraire fait de déplacements, ruptures et refondation, ce qui correspond parfaitement au destin d'errance des Juifs que donne à voir l'auteur.

Nous concluons notre étude des différents titres du corpus par un point de synthèse relatif aux poncifs de l'autobiographie.

Les titres qui composent l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech semblent vouloir annoncer, bien que timidement, le pacte testimonial, un des paramètres qui participent de la définition de l'autobiographie. En effet, « *Insomnia, une traduction nocturne* » dit que le texte à lire témoigne de l'objet de l'insomnie. « *Suite(s) byzantine(s)* », « *Entre les îles et autres histoires* », sous-entend la relation d'un récit de voyage. « *Anna, une histoire française* », convoque plus clairement le témoignage. Ainsi, l'étiquette générique, sans être clairement affichée, est subtilement suggérée. Le lecteur est invité à lire l'œuvre comme un témoignage dont la vérité émerge par petites touches empruntant à divers registres : référentiel, culturel, historique et mémoriel.

Nous étudierons dans la suite de cette partie, l'importance des épigraphes au regard de l'appartenance générique de l'œuvre. Cet examen nous permettra, toujours dans la même perspective, de cerner les thèmes de prédilection de Rosie Pinhas Delpuech, de mettre en évidence les relations entre les titres et les épigraphes comme seuil(s) du récit mais aussi comme continuité sémantique et narrative.

1.2 Etude des épigraphes

Nous avons choisi de nous intéresser aux épigraphes pour leur rôle d'éclaireur. L'épigraphe représente un autre aspect des pratiques paratextuelles et se manifeste sous la forme d'une « citation placée en exergue en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre »⁸⁷. Telle est sa définition la plus commune. « En tête d'œuvre », comme la présente Genette, elle est en fait, une autre façon de dire la posture de l'auteur au seuil de son œuvre, en position d'antériorité par rapport à l'espace textuel : « La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est (...) au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface »⁸⁸. Pour A. Compagnon, elle figure souvent « solitaire, au milieu d'une page »⁸⁹. Par son emplacement inaugural, elle sollicite l'attention immédiate du lecteur. Elle est le lieu de la première lecture d'avant-texte, mais aussi inévitablement relue après le texte. Comme une manifestation d'intertextualité, elle convoque chez le lecteur le désir de construire du sens à partir des possibilités d'interprétation de sa relation avec le texte. Sa fonction symbolique est primordiale « puisque (l'épigraphe) est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. »⁹⁰

Ainsi,

L'épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens –, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi.⁹¹

Genette, dans son ouvrage *Seuils*, lui reconnaît quatre fonctions que nous énumérons brièvement pour baliser le cadre méthodologique de notre analyse des épigraphes choisies par Rosie Pinhas-Delpuech.

La première est celle de commentaire du titre de l'œuvre. La deuxième est un commentaire du texte, elle le signifie implicitement. La troisième fonction est de servir de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation ; dans ce cas précis, c'est l'identité seule de l'auteur qui importe. La quatrième et dernière fonction de l'épigraphe est résumée par ce que Genette

⁸⁷ Genette, op. cit.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Compagnon, in op.cit.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., p 145

appelle « l'effet-épigraphe », autrement dit, « la présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »⁹²

Outre ces fonctions, il lui est assigné un rôle déterminant dans la réception de l'œuvre. Ainsi, elle peut :

- Être le résumé du texte tout comme elle est garante de sa lecture.
- Éclaircir le sujet abordé dans le texte à son seuil même, d'où son autorité et sa suprématie avérée chez l'auteur.
- Exhorter le lecteur à vérifier le lien entre les citations et le texte, même s'il peut être évident et explicite.
- Dédoubler le texte et en même temps le compléter bien qu'elle ne soit qu'allusive.

Nous vérifierons ces données à travers l'étude des différentes épigraphes de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

- **L'épigraphe d'*Insomnia, une traduction nocturne***

Dans *Insomnia, une traduction nocturne*, nous signalons la présence de deux citations tenant lieu d'épigraphe. La première se limite à une brève mais dense formule d'Henry Miller :

« *Insomnia...songes et mensonges* »

On y retrouve le premier fragment du titre à la même position initiale. La composition phrastique est aussi à l'identique, la ponctuation est presque équivalente. Titre et citation sont aisément superposables, alors se révèle le nécessaire lien entre leurs deuxièmes fragments. A « traduction nocturne » correspond « songes et mensonges » qui interviennent comme expression d'élucidation. La « *traduction nocturne* » serait celle des « songes », des « rêves » qui animent les nuits d'insomnie. « Mensonges » ou délire est un clin d'œil à l'activité même de la traduction qui, nous l'avons dit précédemment, est réécriture, trahison et création. Ainsi, y-a-t-il complémentarité entre le titre et l'épigraphe qui l'explique.

⁹² Ibid.

Identité lexicale, similitude de la forme, complémentarité sémantique, trois arguments pour dire la reconnaissance de Rosie Pinhas-Delpuech envers Henry Miller⁹³, qui intervient ici comme référence et caution littéraire, mais pas seulement.

Le choix d'Henry Miller par Rosie Pinhas-Delpuech pourrait s'expliquer par un désir de reconnaissance envers un auteur qui a conçu son œuvre comme un fantasme littéraire : autodidacte et éternel rêveur, Henry Miller installe le lecteur dans un univers chimérique, libéré d'une conscience sociale conformiste et moraliste. Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech voudrait concevoir, à son tour, une œuvre où l'aspect fantasque de l'écriture serait celui de la traduction : comment dire ses propres pensées, songes et rêves à travers une écriture personnelle, privilégiant la confiance et la valorisation de l'intime.

La deuxième citation en épigraphe est d'Antoine Berman⁹⁴ dont l'œuvre se situe aux confluents de la philologie, de la linguistique et de la psychanalyse. Il est spécialiste des travaux de Hölderlin et de Walter Benjamin. L'ouvrage qui sera la pierre angulaire de son succès est *L'épreuve de l'étranger*⁹⁵, dont est extraite la citation choisie par Rosie Pinhas-Delpuech pour inaugurer *Insomnia, une traduction nocturne* :

« Le pur traducteur est celui qui a besoin d'écrire à partir d'une œuvre, d'une langue et d'un auteur étrangers. Détour notable. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. »

Dans cette affirmation, on retient l'expression « besoin d'écrire à partir... » ce qui désigne à la fois un ancrage et une liberté. Partant d'une œuvre, d'une langue, d'un écrivain particulier, un auteur jouant de sa liberté d'interprétation ouvre le champ des possibilités de sens. Il épouse la posture du créateur.

⁹³ Longtemps censuré aux Etats-Unis, son pays d'origine, Henry Miller est l'auteur d'une œuvre souvent jugée scandaleuse parce qu'empreinte d'une prédilection pour une sexualité débridée. Cette liberté de ton est, en fait, prétexte à une écriture où le Moi se défait des chaînes sociales et des codes bien-pensants, pour mieux s'exposer aux lecteurs, avides des histoires abordées par cet écrivain avant-gardiste. Manifestant un vif intérêt pour l'autobiographie, *Tropique du Cancer* (1934), *Printemps noir* (1936) et *Tropique du Capricorne* (1939) sont des textes où le rêve, le fantasme se joignent à la réalité de ses propos, toujours en référence à la société et ses mœurs. Le point en commun avec Rosie Pinhas-Delpuech, est que Henry Miller a longtemps vécu à Paris, ce qui explique la dialectique significative autour de cette ville dans leur deux œuvres. Les monuments parisiens, la culture française et sa symbolique nourrissent l'inspiration des deux auteurs.

⁹⁴ Traducteur et théoricien de la traductologie.

⁹⁵ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.*, Gallimard, Essais, 1984 (rééd. coll. Tel).

Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech semble vouloir dire que son écriture évolue au croisement de deux projets, celui de l'énoncé de sa vie-énoncé référentiel, et celui littéraire où l'énonciation se fait témoin de sa propre liberté de création avec un style, un rythme, une tonalité, une atmosphère spécifiques. Elle suggère aussi que l'écriture autobiographique s'illumine aussi de ce que le fictionnel peut lui apporter pour la conforter.

Traduire, dans certains cas peut s'avérer une tâche difficile, comme lorsque l'on traduirait ses sentiments. Dans cette perspective, il s'agit de révéler, d'exposer réellement ce que l'on ressent ou ce que l'on pense. Or, le sens commun de « traduire » est ce passage d'une langue à une autre, sans forcément nier la perte de certaines nuances, ou de certaines richesses sémantiques. Dès lors, traduire serait toujours un acte à la lisière de la re-création.

Cependant, il nous paraît que cette dimension octroyée à la traduction serait une vision plus ou moins étroite, puisque la traduction pourrait être un acte d'affranchissement du traducteur des limites du sens imposées par la langue première, ouvrir les champs des possibles, voguer à travers les imaginaires et les cultures véhiculées par les langues.

Rosie Pinhas-Delpuech est traductrice de son état. Partant de ce postulat, elle invite le lecteur à pénétrer dans son monde où cohabitent des écrivains aux langues diverses, mêlés à des espaces familiers, intimes. Le métissage est partie prenante de son activité professionnelle. Elle-même, de par son itinéraire – personnel, familial – est d'une culture métisse.

Elle devient écrivaine comme Ulysse qui prend le risque d'effectuer son voyage, tout en sachant d'avance les épreuves qu'il devra rencontrer sur son chemin. Ainsi, étrangeté, turbulences, rêves, obscurité, altérité, voix du passé qui s'entrecroisent sont autant d'éléments qui font d'elle un être singulier à la rencontre de l'universel.

Evidemment, les fonctions de l'épigraphe sont formellement remplies dans le choix de cette seconde épigraphe, sauf la première relative au commentaire du titre, car, cette dernière est initiée par la citation d'Henri Miller, alors que celle de Berman serait le seuil par lequel le lecteur entre de plain-pied dans le récit.

- **L'épigraphe de *Suites byzantines***

Dans *Suites byzantines*, l'épigraphe est empruntée à Edmond Jabès⁹⁶ :

« Ma langue maternelle est une langue étrangère »

Affirmation de l'étrangeté que partage Rosie Pinhas-Delpuech en en faisant la démonstration dans son récit. La langue n'est pas seulement un instrument linguistique, elle est surtout un territoire marqué par une culture et une histoire. Autrement dit, l'épigraphe choisie est l'expression d'une déterritorialisation et d'une dépossession à travers la langue, « ...bien inaliénable et pourtant aliéné » pour citer Kateb Yacine. A cheval entre deux éléments significatifs – la langue maternelle intériorisé et cependant montré par le sentiment d'étrangeté – l'écrivaine développe l'aptitude de se jouer des frontières : elle questionne les liens avec la langue-mère quand elle entreprend de se raconter dans une langue étrangère adoptée. Derrière l'abandon de l'usage de la langue maternelle se profile sa présence irréductible, qui continue de hanter l'esprit de l'écrivaine, jusqu'à la reconquérir en s'immergeant dans l'hébreu qu'elle traduit désormais vers le français.

Pour Edmond Jabès, naître et grandir dans l'étrangeté c'est ne jamais être totalement soi-même, c'est une vie qui prend forme à partir d'un manque. Là est la douleur, lieu d'où s'ébranle l'écriture. Situation d'exil linguistique en partage avec la narratrice⁹⁷. L'absence de la langue maternelle réclame, cependant, sa part de compensation, qui se dit par le refuge dans d'autres langues, une forme de reterritorialisation, source de richesses mais qui garde intacte la blessure de la perte.

⁹⁶ Il est considéré comme le poète de la judéité. Les thèmes qui font son œuvre sont la croyance en Dieu, les différentes lectures talmudiques, le fait d'être juif et porter l'Histoire de la communauté sur son destin, l'errance, l'exil...etc. Son œuvre est composée de fragments qui peuvent être rassemblés en un gigantesque puzzle identitaire mais surtout historique, rappelant indéniablement une quête de sens relative à la foi judaïque, à une histoire communautaire et à un vécu conjugué au rêve et à l'importance de la mort, à la perte de soi. Edmond Jabès est né au Caire en 1912 et est mort le à Paris en 1991.

⁹⁷ Elle révèle dans une tribune dans le journal <Libération> qu'ils étaient voisins, et qu'une amitié s'est tissée entre eux, en raison de leurs origines communes, de leur exil parisien et de la proximité géographique de leurs demeures. Elle dit à ce propos : < Edmond Jabès habitait tout près, rue de l'Épée-de-Bois, c'était un ami, accueillant, encourageant. Je l'avais rencontré dans le Néguev, à un colloque sur l'écriture du désert, et une amitié était née qui se poursuivait à Paris.> in http://www.liberation.fr/culture/2013/08/06/entre-les-criminels-et-les-fous-je-me-sens-comme-ephemere_923233, consulté le 01-09-2015.

Par défaut de la « langue maternelle », on entre dans celle de l'étranger, demeure hospitalière, confortable et néanmoins révélatrice d'un vide. Mohammed Dib dans *L'arbre à dire*⁹⁸ choisit d'intituler le premier chapitre de cet essai « Je parle une autre langue : qui suis-je ? », ce qui ouvre le champ à une question majeure, celle du rapport à la langue étrangère qui préfigure une mutation identitaire, une transfiguration, un devenir autre éventuellement. Quand la langue maternelle devient une langue étrangère, comment écrire en étant soi-même ? Est-ce à dire que l'usage d'une langue autre que celle maternelle, sème le doute sur la totale vérité que suppose ce récit de Soi ?

Dans le cas de l'auteure-narratrice, le multilinguisme n'aura de véritable jouissance que lorsqu'elle traduira vers le français des écrivains hébreux. L'épigraphe d'Edmond Jabès introduit plus précisément le motif de l'identité invariablement présent dans les récits de soi.

Comme Rosie Pinhas-Delpuech, d'autres auteurs francophones se sont inscrits dans cette perspective à la fois identitaire et culturelle. Dans la littérature maghrébine francophone, le rapport à la langue est presque un invariant du thème de l'identité. La langue pour Kateb Yacine est un « butin de guerre » et une « arme de combat » pour Assia Djébar. Le français leur permet notamment de porter la parole des opprimés⁹⁹, comme une forme d'engagement libérateur du poids traumatique de l'Histoire. Ainsi, le choix du français devient, dans le cas de Kateb Yacine : « une machine politique néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas français » déclare-t-il en 1966. Alors que, pour Assia Djébar, le français lui permet de « surgir hors d'une pénombre », c'est-à-dire qu'à travers cette langue, lutter, protester, donner vie et rendre hommage devient possible tout en livrant un combat politique et féministe. Dans *Ces voix qui m'assiègent*¹⁰⁰, elle explique :

Ecrire se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de ce fait l'écrit arabe de la langue maternelle ; cela aboutit, pour moi, non pas à ma voix déposée sur papier, plutôt à une lutte intérieure avec son silence porteur de contradictions et qui s'inscrit peu à peu ou d'emblée dans l'épaisseur d'une langue, la plus

⁹⁸ Mohammed Dib, *L'arbre à dire*, Paris, éd. Albin Michel, 1998.

⁹⁹ Dont ils faisaient partie du temps de la colonisation française en Algérie.

¹⁰⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, éd. Albin Michel, 1999.

légère, la plus vive ou n'importe laquelle ! Simplement mise à disposition ; dans mon cas, le français.¹⁰¹

Le dialogue entre langue maternelle et langue d'écriture s'avère ainsi problématique car il oscille entre séduction et rejet, réconciliation et tensions mais souvent avec le fantasme de retrouver une relation apaisée, surgissant à travers la création littéraire. Ce que nous retrouvons sous la plume de Kamel Daoud, journaliste et écrivain de la nouvelle génération de la littérature algérienne, parue après la décennie noire. Il considère la langue française comme « un bien vacant »¹⁰², en faisant dire à Haroun, le personnage principal de son roman best-seller *Meursault contre-enquête*¹⁰³ « Les mots du meurtrier et ses expressions sont mon bien vacant »¹⁰⁴, dans une relecture de *L'Étranger*¹⁰⁵ d'Albert Camus, comme pour prendre sa revanche sur l'assassinat de l'Arabe dans ce roman. Il est, ainsi, plus important pour Daoud de discuter de l'Histoire, de la démystifier et de pacifier les mémoires de part et d'autre de la Méditerranée que de revenir sur l'usage de la langue française, longtemps controversé dans cette Algérie traumatisée par son passé et tourmentée par son présent.

Les événements politiques sont des facteurs importants dans les situations exiliques. Il est à signaler, cependant, que ce n'est pas forcément le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, puisque le rapport à la langue française, à la langue maternelle ou les autres langues est une conséquence d'un choix de vie décidé par les parents dans le passé et un héritage communautaire qui s'impose à l'écrivaine.

Ainsi, l'épigraphe de *Suites byzantines* rend compte de la situation linguistique de l'auteure engendrée par une nécessité née de l'Histoire : écrire dans la langue de l'autre. N'appartenir à aucun espace linguistique originaire, se considérer, au final, comme un « No man's langue »¹⁰⁶ signifie une sorte d'exil linguistique, marqueur de l'étrangeté existentielle. Ainsi, la langue de l'autre pleinement assumée par Rosie Pinhas-Delpuech est plutôt pratiquée par défaut de la langue maternelle.

¹⁰¹ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, éd. Albin Michel, 1999.

¹⁰² Cette désignation apparaît pour la première fois en 2010, dans un article lu sur web, rédigé par l'écrivain algérien Amin Zaoui, et qui a été reprise par la suite dans le roman de Kamel Daoud. <http://www.djazair.com/fr/liberte/135633>, consulté le 25.07.2015.

¹⁰³ Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*, Alger, éd. Barzakh, 2013.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942. Réédition coll. Folio, 1971.

¹⁰⁶ Propos de l'écrivaine.

Nous constatons que le sens du titre, ajouté à celui de l'épigraphe, résumant et commentant l'intention développée dans le texte, à savoir le dévoilement de l'identité de l'écrivaine à travers ses lieux de références, qu'ils soient ceux habités ou ceux racontés. Ces deux éléments péri-textuels correspondent aux items véhiculés par l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech, en quête constante d'identité, comme une revendication des origines.

Par son contenu, l'épigraphe vise le sujet focal du récit qui suit.

- **L'épigraphe d'*Anna, une histoire française***

L'épigraphe dans *Anna, une histoire française* est la suivante :

« Les formes de parler, comme les herbes, s'amendent et fortifient en les transplantant. » Montaigne, Essais III, 5

Elle fonctionne comme une réponse en contre-point aux propos d'Edmond Jabès. C'est toute la richesse des voyages et contacts linguistiques qui est ici attestée. Rosie Pinhas-Delpuech manifeste dans son œuvre son engouement et son amour pour la langue française où elle s'est immergée avec un incommensurable élan vers l'autre.

Puis intervient l'autre épigraphe, comme une brisure à l'intérieur de ce qu'on croyait être une harmonie :

« Voilà à quoi ressemblent les abîmes de l'histoire, tout s'y retrouve pêle-mêle et, quand on y plonge le regard, on est saisi d'effroi et de vertige. » W. G. Sebald¹⁰⁷, (in *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*).

« Les abîmes de l'histoire » sont figurés par Anna sujet et témoin de « l'effroi », du « vertige » dans la France sous l'occupation. Alors, un basculement se produit : l'écriture de Soi se confond avec l'écriture de l'Histoire et l'entreprise littéraire devient œuvre de devoir de mémoire par la mise en scène des souvenirs ensevelis de tous ceux cités dans le texte.

¹⁰⁷ Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001) est un écrivain allemand qui a consacré son œuvre littéraire aux étrangers, immigrés, exilés, mais surtout aux victimes de l'Histoire, qu'elle soit celle liée au fascisme européen ou au nazisme allemand. Ses ouvrages oscillent entre réalisme et fiction, relevant du document, de l'essai, de l'enquête journalistique agrémentée de photographies au sein même du texte, une sorte d'hybridité littéraire pour donner sens à ses trames romanesques inspirées en grande partie de sa vie et de ses propres rencontres. En France, il est traduit essentiellement chez Actes Sud, la même maison d'édition que Rosie Pinhas-Delpuech.

Ce qui importe, semble-t-il, c'est surtout cette dimension plurivoque de la narration où s'élabore une philosophie de l'existence. Le principe autobiographique conjugué au devoir de mémoire intime à l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech d'élucider le destin familial. Ceci en convergence avec Jean Pierre Richard qui explique que la littérature est une « aventure d'être », car elle est « découverte d'une perspective vraie sur soi-même, la vie, les hommes ». ¹⁰⁸

Nous constatons que les épigraphes des trois volets de l'œuvre prises dans leur ensemble, constituent des balises thématiques : l'écriture-traduction-crédation, l'enjeu des langues comme paramètre signifiant de l'Histoire et d'une situation existentielle qui en découle. Par ailleurs, notons que les épigraphes sont toutes empruntées à des auteurs Juifs ; on y lit une sorte de focalisation sur cette communauté, celle de Rosie Pinhas-Delpuech. Indice supplémentaire qui accrédite le choix d'une écriture autobiographique.

Nous suggérons que ces épigraphes sont des fragments de miroir de ce qui anime Rosie Pinhas-Delpuech. Elles dévoilent les facettes de son titre et annoncent la matière des récits, assurément de veine autobiographique.

Le paratexte de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est représentatif du caractère autobiographique qui sera révélé tout au long de la narration. Le passage de « Je » à « elle » – s'agissant du personnage d'Anna ou d'autres personnages issus, pour la plupart de sa famille – signale la rencontre voire le croisement des vies qui renforce la confiance, n'est-ce pas là une nouvelle façon d'aborder les écritures de Soi. En effet, nous observerons plus tard, au niveau du texte, une évolution de la perception de Soi, qui passe de la formule « égo-biographique », prenant en charge le « Je » de l'auteure avec confrontation des points de vue à une formule « altrui-biographique » se rapprochant du récit historique, qui se focalise sur le « Nous » et les soubresauts de l'Histoire.

La lecture des titres et des épigraphes semble traduire l'oscillation entre mémoire individuelle et mémoire collective. Aussi, l'écriture de Soi chez Rosie Pinhas-Delpuech a cette particularité de comprendre « Je » et « nous ». Dans le troisième point de notre chapitre, nous verrons le rôle de la dédicace par rapport à la désignation générique.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, (p 14)

1.3 Etude des dédicaces

La dédicace est une sorte d'hommage destiné à une personne ou à quelques personnes précises qu'on dénomme « dédicataire(s) » : « faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre »¹⁰⁹.

Il s'agit d'un message qui introduit, présente et accompagne le texte, une pensée, un témoignage à travers lesquels l'auteur adresse à quelqu'un des mots pour :

Donner à voir des éléments propres à la subjectivité de l'auteur, comme si ce dernier utilisait les marges du roman pour faire retour sur lui et rappeler, sans cesse, les raisons pour lesquelles il écrit.¹¹⁰

La dédicace s'adresse aussi au lecteur :

(Elle) vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin.¹¹¹

Mettons à l'épreuve ces fonctions de la dédicace et dégageons si possible le surcroît de sens qu'elles présentent.

- **La dédicace dans *Insomnia, une traduction nocturne***

Dans *Insomnia, une traduction nocturne*, la dédicace est la suivante :

« ...à la mémoire de mon père,

lecteur, mélomane et paisible insomniaque. »

Hommage solennel rendu au père. Comme le titre, cet énoncé est une bande-annonce qui cible les caractéristiques majeures du père, un père qui l'a tant marquée, apparemment.

Elle s'adresse aussi, « *In memoriam* » à cet auteur défunt qu'elle vouvoie dans le récit : Yaakov Shabtai. Elle voudrait, lui dit-elle, capter sa musique et cite, en sa mémoire, des extraits de son œuvre. Il nous semble que cette dédicace est le point de départ par lequel

¹⁰⁹ G. Genette, op. cit.

¹¹⁰ Jeanne Fouet, *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon, doctorat 1997.

¹¹¹ Ibid.

s'établit le dialogue entre le texte écrit et le texte traduit, puisque Rosie Pinhas-Delpuech est la traductrice principale de cet auteur aux éditions Actes Sud.

Tout au long du texte, elle désire retrouver « *l'écho d'une musique dans la nuit* », cette musique héritée de la figure tutélaire, le père convoqué au même titre que cet auteur. Il existerait donc une part de gémellité/complémentarité entre le père génétique et Yaakov Shabtai, le père spirituel. Le père génétique, personnage certes secondaire dans le récit mais dont la présence en filigrane impose la reconnaissance et la gratitude pour l'éducation qu'il a donné et la culture qu'il a transmis et qui ont façonné l'écrivaine. Le père spirituel est celui avec lequel elle dialogue à l'intérieur de ses récits. Elle révèle :

J'ai mis longtemps à la retrouver (la musique)¹¹², à me rendre compte que je l'avais retrouvée, qu'elle était de nouveau là, à sa place. En fait, je l'ai retrouvée comme je l'avais perdue, à mon insu. C'est arrivé en vous traduisant, en tendant l'oreille pour capter votre musique et la transcrire dans une autre langue. Ça fait des années que j'ai envie de vous le dire, mais vous êtes mort. Je suis quelqu'un de très reconnaissant, c'est un défaut chez moi. Je me sens votre débitrice. (*I*. p29)

Ainsi, la musique de la traduction a enfanté celle de la création. Ici, la présence du « Je » renforce le ton autobiographique et le dialogue avec l'auteur-référence établit la fonction conative dans le récit à la première personne.

De la sorte, dédier cet ouvrage à ces deux personnalités semble émaner du désir de leur rendre gré d'une présence et d'un soutien particulier, ce qui témoigne aussi du profond sentiment d'amour et de redevance, et c'est dans ce sens que Gérard Genette révèle : « (...) Imaginez toutes les occurrences de ce message : la dédicace peut (...) établir un lien entre le dédicataire et l'œuvre, renseigne sur l'entourage et la nature des relations d'un écrivain ». ¹¹³

La dédicace dans *Insomnia* révèle les principaux thèmes développés dans le récit, à savoir la musique et l'insomnie, ce qui donne au lecteur un aperçu préliminaire de la suite, c'est-à-dire la musicalité des mots qui happe la traductrice et la nuit pendant laquelle elle se laisse aller à ses pérégrinations scripturaires :

¹¹² C'est nous qui précisons.

¹¹³ Catherine Argand. « Ce que révèlent les dédicaces des écrivains. Du gagne pain à l'hommage » (en ligne), in Lire : Le magazine littéraire, l'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère. URL: <http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=32710&idTC=15&idR=200&idG=8> , consulté le 10/ 06/2009.

C'était à l'autre bout de ce même couloir, dans une pièce, dans une pièce où il faisait chaud, où la lumière des abat-jour diffusait une douce clarté, où mon père, assis dans son fauteuil, les yeux fermés, écoutait de la musique. P13

Notre hypothèse de départ à propos de l'appartenance au genre autobiographique de ce récit nous amène à la confirmer grâce à la présence de cette dédicace. Le fait de citer « le père » dès le seuil du texte est une sorte de première ouverture sur les confidences qui arrivent en texte. Mainguenu souligne la caractéristique dialogique de tout énoncé ne pouvant d'ailleurs se soumettre à l'étude s'il n'est pas saisi dans sa destination vers un autre pôle. Dans ce cas précisément, il s'agit de comprendre la portée significative de la dédicace, qui impulse une perspective autobiographique où s'inscrira indéniablement le récit.

- **La dédicace dans *Anna, une histoire française***

Dans ce troisième opus¹¹⁴, la dédicace est destinée avec la plus grande simplicité d'expression à la mère :

« *à ma mère* »

La brièveté de la formule est perçue comme un condensé de gratitude et de reconnaissance envers la mère que la lecture du récit permettra d'en découvrir le portrait.

L'inscription de la filiation peut être considérée comme un indice de signalisation générique, en l'occurrence, l'autobiographie.

Les dédicaces au père et à la mère sous-tendent la relation intime entre l'auteur et ses parents. Elles sont implicitement une invitation à entrer dans leur vie – donc celle de l'auteure – parce qu'ils « méritent d'être connus » juge-t-elle. Par cela, nous retrouvons ici un élément de la définition de l'autobiographie telle que fournie par Lejeune, qui explique que la représentation filiale est, souvent, l'un des clichés thématiques de l'écriture autobiographique.

La représentation de la cellule familiale peut répondre au souci d'expliquer la personnalité de l'auteur par référence à ses modèles, ou d'expliquer le rapport de distanciation entre la figure parentale et l'autobiographe. Dans une vision généreuse et de reconnaissance,

¹¹⁴ Pour ce point et pour plus de cohérence et de clarté, nous avons choisi d'étudier, successivement, *Insomnia, une traduction nocturne* et *Anna, une histoire française*, le premier et troisième volets de l'oeuvre, puisque tout deux présentent des similarités thématiques au niveau de la dédicace.

la figure parentale est exhibée avec fierté, comme cela se rencontre dans notre corpus. Parler de ses père et mère peut expliquer bien des ressorts psychologiques et affectifs de la personne qui se raconte. La connaissance des ascendants ou l'inscription généalogique est une donnée biographique porteuse d'une fonction informative et explicative qui donne accès à un savoir sociologique et anthro-po-culturel. Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech cette dimension est privilégiée parce qu'elle permet de mieux saisir les antagonismes auxquels est confrontée la narratrice.

- **La dédicace dans *Suites byzantines***

Si père et mère sont immédiatement présentés dans le paratexte des premier et troisième récits, dans *Suites byzantines*, la dédicace est adressée à :

« **G. R** »

Qui, peut-être, se reconnaîtra dans le récit à lire.

S'agit-il d'un parent ? D'un ami ? D'un amoureux ? D'une personnalité en fonction dont il faut taire l'identité ?

L'anonymat intrigue et cependant peut faire sens. Il s'entend comme geste soucieux de dissimulation, guidé par une intention de préservation. Il relèverait d'une certaine culture de la discrétion si caractéristique des périodes où les conflits font rage. Le secret pour parer au danger, pour préserver une intimité.

La dédicace réduite à des initiales, si elle souligne un étroit rapprochement entre destinataire et destinataire, leur connivence même, elle met, au contraire, de la distance entre l'écrivaine et le lecteur confronté à une énigme insoluble. Ceci étant, le pacte autobiographique s'en trouve peut-être renforcé.

Le signifiant du paratexte, nous l'avons constaté, contribuerait à communiquer au lecteur des indices relatifs au genre auquel appartient l'œuvre en révélant des sujets thématiques: le rapport aux langues, la traduction, les lieux de vie, de naissance et d'appartenance, l'Histoire et son influence sur le destin familial qui disent le parcours individuel de l'auteur.

Le choix des seuils de l'œuvre n'est pas fortuit, au contraire, il manifeste une réelle entrée dans l'univers de Rosie Pinhas-Delpuech. Ils instaurent en un sens, une circularité diégétique interne à l'œuvre, qui fait son unité.

Les composantes du paratexte, se trouvant au début du corps du texte, occupent une position privilégiée, elles sont les premières pièces signifiantes, thématiques et structurelles.

Ce qui nous interpelle à ce niveau de notre travail, ce sont aussi les incipit et les excipit de l'œuvre dans la mesure où ils inscrivent de manière plus décisive la désinence générique.

2. Du seuil au texte : cartographie autobiographique

Dans l'immédiat et pour conforter notre idée que les textes à l'étude sont bien de nature autobiographique, nous proposons d'étudier les incipit et excipit qui annoncent aussi les thèmes-biographèmes que nous étudierons plus en profondeur par la suite.

Nous commencerons par référencer quelques données théoriques relatives aux stratégies d'entrée et de sortie de texte. Dans la perspective de montrer comment dès les abords du texte, les motifs scripturaires de l'autobiographie sont mis en exergue, donnant en outre au lecteur un avant-goût de ce qui va suivre, à savoir la vie de l'auteure et son évolution.

2.1 Les stratégies d'ouverture et de clôture des textes : champ conceptuel

« Pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin ; puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la tourner. »
Kateb Yacine

Nous avons vu, à l'analyse du paratexte, que les éléments qui le composent, indiquent tous – à des degrés divers – la propension à l'écriture autobiographique. C'est dans la même visée que nous entreprenons l'étude des incipit et excipit en nous appuyant sur les fonctions qui leur sont attribuées. Nous verrons alors comment les ouvertures et les clôtures des textes annoncent et confirment l'exécution du projet autobiographique.

Les textes du tryptique sont composés de chapitres qui nous semblent recenser un certain nombre de convergences thématiques. Nous en étudierons les clausules du début et de fin et signalerons, au fur et à mesure de notre analyse, jusqu'à quel point ils ajoutent un surcroît de sens quant à l'appartenance autobiographique de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

- **Champ conceptuel**

Charles Grivel affirme à ce propos que « le début du roman supporte l'édifice entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache. »¹¹⁵

Antoine Compagnon révèle que,

Dans la Grèce ancienne, il n'était pas nécessaire qu'une œuvre portât un titre. N'était attribué à celui-ci que la valeur flottante d'un accessoire destiné à la reconnaissance, pour laquelle *l'incipit* servait aussi bien, et plus couramment.¹¹⁶

L'incipit peut avoir les mêmes fonctions que le titre. Il s'agit de présenter, dès le début, les premiers instants du monde du texte sans pour autant que le lecteur s'immerge complètement.

Il peut être considéré comme la frontière existant entre le hors-monde et le monde du récit, qu'il soit fictionnel ou, comme c'est le cas des textes de notre corpus, à dominante autobiographique, et c'est là-même un rite institué en littérature.

De même pour « les entrées en texte », l'incipit dans sa stratégie d'inauguration de la narration, invite le lecteur à la découverte scripturaire. Il est aussi appelé « commencement, entrée en matière, phrase-seuil, introït...etc. » autant de termes et d'expressions le désignant comme seuil.

Selon Bakhtine, « le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite »¹¹⁷. Ainsi, l'incipit permettrait à l'auteur de mettre en évidence l'objet de sa narration. Il est l'outil parfait de la présentation du sujet, en devenant, en raison de sa valeur parfois explicite ou implicite, le premier trait distinctif de son style, de son imaginaire, mais surtout de la trame créative de son récit.

Etant la première unité narrative du texte, la délimitation de cette partie peut dans ce cas engendrer des soucis de définition. Khalid Zekri¹¹⁸ dans une étude propose de l'incipit la définition suivante : « Fragment textuel commençant au seuil d'entrée dans la fiction [...] et se terminant à la première fracture importante du texte. » En effet, c'est au niveau de la

¹¹⁵ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-New-York, Ed. Mouton, 1973, p. 91

¹¹⁶ A. Compagnon, *La seconde main : Ou le travail de la citation*, Paris, éd. du Seuil, 1979. P329

¹¹⁷ Michael Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1978. P389.

¹¹⁸ Khalid Zekri, *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Le Clézio*, Doctorat –Université Paris XIII, 1998.

première « rupture » importante que le flou ressurgit, et c'est dans ce sens que certains indices voire marques de brisure sont nécessaires pour signer concrètement le passage du « vestibule » du récit à la narration : les changements de temps, intrigue, l'apparition ou changements de personnages, les blancs typographiques...etc.

Dès lors défini, l'incipit a des fonctions qu'il assure à l'entrée du texte :

- Seuil du texte, il a de prime abord une fonction « codifiante », l'incipit permet de reconnaître le genre, le style ou le thème d'une œuvre selon le code mis en jeu (explicite, implicite, direct ou indirect).
- Il joue le rôle de « charmeur » et de « séducteur » auprès du lecteur par les sentiments de curiosité attisée au fur et à mesure de la lecture, d'attente et d'expectative dès le début par une tension suscitée par la dramatisation immédiate.
- Il a aussi une fonction « informative » ou « dramatique » en instaurant au préalable de la narration les éléments de l'intrigue.
- Il peut également avoir une fonction « constitutive » ou « métanarrative » dans le sens où le lecteur se fait une idée claire de ce qui peut suivre et en faire un commentaire personnel.

Selon Khalid Zekri¹¹⁹, ce sont les fonctions codifiante et séductive que l'on retrouve le plus souvent dans les incipit.

Ainsi, l'incipit est considéré comme une amorce romanesque¹²⁰. Andrea Del Lungo a établi un rapport entre l'effet de clôture et l'entrée dans la fiction dans la définition qu'il a faite de l'incipit. Il propose des effets de clôture en réclamant des critères rigoureux mais non exhaustifs admettant la délimitation de la première unité textuelle :

La présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre, d'un paragraphe ; insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc... ; la présence d'effets de clôture dans la narration (donc, après ce préambule, cette introduction...etc.) ; le passage d'un discours à une narration et vice et versa ; le passage d'une narration à une description et vice et versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Claude Duchet délimite le découpage de l'incipit à la première phrase de la narration, il se réfère à l'étymologie du terme. In Claude Duchet. « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, N°1, 1971. Litterature Février 1971. pp. 5-14.

dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, ...etc.) ou de spatialité.¹²¹

Les stratégies de clôture du texte sont aussi un enjeu considérable dans l'univers de l'œuvre. Excipit ou clausule, c'est le lieu où se termine le récit, c'est un

espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin.¹²²

Nous abordons les excipit de la même manière que les incipit. Ces deux unités narratives se confrontent en encadrant le texte. Ils mettent en place des « systèmes de complémentarité, d'opposition, de parallélisme conçus par le romancier. »¹²³

La clôture du texte appelée aussi desinit¹²⁴, corrobore le code générique annoncé par l'incipit, c'est deux unités narratives qui délimiterait le texte peuvent être considérées comme une sorte de marqueur qui peut être annoncé par des changements de temps, évolution du discours narratif, interruption ou même variation voire mutation de la voix narrative ou de personnage, ou alors l'épuisement ou la saturation des alternatives du récit.

L'excipit se présente alors comme le lieu d'une « tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée »¹²⁵, puisque tout texte a des limites alors que l'histoire peut être continuée indéfiniment.

Armene Kotin Mortimer affirme :

La conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos.¹²⁶

¹²¹ Andrea Del Lungo, "Pour une Poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, Avril 1993.

¹²² « *La clôture du récit aragonien* » in *Le Point Final*, cité par K. Zekri in op. Cit.

¹²³ Rosalia Bivona, *Nina Bouraoui : un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*, Thèse de Doctorat, Université de Palerme, 1994.

¹²⁴ K. Zekri, in op. cit.

¹²⁵ J-P Goldenstein, *Entrées en littérature*, Paris, éd. Hachette, 1990.

¹²⁶ A. Kotine Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, éd. Broché, 1985.

Cette conception ne peut s'appliquer à tous les textes littéraires puisqu'il existe des récits qui restent « ouverts », qui en appellent à l'imagination du lecteur. D'ailleurs, la littérature fourmille d'exemples d'œuvres dont la fin n'est pas délimitée par une « situation de fin »¹²⁷.

De toute évidence, on ne peut parler de « texte clos » dans la littérature moderne tant la notion de fermeture est illusoire, voire même ambiguë, ce qui rend cette notion plutôt inefficace, presque caduque.

Ben Taleb Othman dans son article « *La clôture du texte aragonien* »¹²⁸ livre une définition de la clôture comme étant :

Un espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin.¹²⁹

Autrement dit, c'est un espace-temps précis de la narration et de la lecture. Cependant, cette conception peut être problématique puisqu'elle délimite les champs de lecture, qui peuvent dépasser, en fait, l'ouvrage lui-même. Cet espace marquant donc la clôture du récit prend en considération l'achèvement de la narration et la fin de la lecture, sans pour autant examiner l'histoire entendue comme signifié susceptible de dépasser le cadre narratif. L'histoire narrée ne peut s'arrêter au point final du livre, elle pourrait s'étendre et promettre d'autres rallongements, d'autres perspectives et des histoires à venir¹³⁰.

Nous avons abordé ce point par une confusion sémantique volontaire entre « la clôture du texte » et « la clausule ». Cependant, il nous paraît nécessaire d'apporter un éclaircissement à ce propos. La clausule permet à la clôture de se réaliser, cela se produit au niveau des thèmes du récit. C'est une amorce de la fin du récit. La clausule est ainsi au service de la clôture, en d'autres termes, elle est le signal qui permet la délimitation de la clôture.

¹²⁷ Nous pouvons citer *En attendant Godot* de Samuel Beckett, (éditions de Minuit, 1952) une pièce théâtrale relevant de l'absurde, composée de deux actes, deux personnages centraux qui attendent un dénommé Godot et qui n'arrivera jamais, ce qui confère à la pièce une dimension métaphysique. Nous citerons aussi *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet qui raconte un triangle amoureux subissant les affres de la jalousie, orchestré par un narrateur omniprésent mais absent des actions, se terminant sur le retour du personnage féminin mais sans pour autant élucider les mystères et les questions abordés dans le texte.

¹²⁸ Ben Taleb Othman, « *La clôture du récit aragonien* », in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Mouloud Feraoun reprend la trame du *Fils du pauvre* et la remanie tout en la continuant dans *Jours de Kabylie*. Azouz Begag fait de même dans *Béni ou le paradis privé*, la suite de *Le gône du Chaâba*.

Nous étudierons dans notre travail l'effet de clause(s) des chapitres car il nous semble que Rosie Pinhas-Delpuech prépare la fin de ses textes en prévision de la clôture finale du récit. Cependant, vu la forme sérielle de son œuvre, les textes se suivent et se complètent, comme une sorte de pièces ajustées pour composer une mosaïque particulière, constituée notamment de sa propre histoire, liée à celles des autres, Anna et les membres de sa famille, plus largement sa communauté.

2.2 Incipit et excipit comme désignation générique

Insomnia, une traduction nocturne s'ouvre sur un souvenir :

« Quand j'étais petite, couchée dans mon lit au fond d'un couloir obscur et froid, j'écoutais. »
I. p 13

L'entrée se fait « in medias res » : le lecteur est convié à découvrir l'enfance de l'écrivaine¹³¹. L'usage immédiat du « Je » est le premier signe identificatoire de l'écriture de soi. L'adverbe du temps (quand) à l'initial, le temps verbal (l'imparfait) annoncent le récit d'une période lointaine qui mérite d'être racontée, connue du public et qui vraisemblablement aide à la compréhension des récits qui vont s'enchaîner au cœur de la narration.

De cette phrase inaugurale, le temps semble s'arrêter, comme suspendu. Paradoxalement, l'action reste en suspens et la narration est différée. Ainsi s'instaure une tension entre d'une part, des indications ponctuelles, une période, celle de l'enfance et un espace précis, le lit, et d'autre part, le temps verbal du récit, l'imparfait, qui inscrit l'action

¹³¹ Comme feront plusieurs écrivains avant elle, Rosie P.-Delpuech débute son récit « *intus et in cute* » sans ambages, elle déclinera le thème de sa narration de but en blanc sans qu'il n'y ait aucun quiproquo sur la nature de ses dires : elle parlera de sa vie, passée, juvénile, parmi ses parents sans fausse pudeur ni tergiversations quant aux références génériques de ses propos.

Elle n'est pas la première à avoir adopté cette approche, Rousseau révèle au début de ses confessions :

« Je suis né à Genève en 1712 d'Isaac Rousseau Citoyen et de Suzanne Bernard Citoyenne. » (Op.cit.)

Le lecteur est prévenu de la suite du récit. De même pour l'auteure turque, c'est de ses souvenirs dont il s'agira tout au long de *Insomnia* : « Aujourd'hui où le récit d'enfance est devenu un genre tout-à-fait légitime et quasiment canonique, l'exigence est autre : il semble que le lecteur attende plutôt d'une autobiographie qu'elle raconte les premières années d'enfance. » (Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique*, Paris, éd. Bertrand Lacoste, 1993.)

Nathalie Sarraute au début de *Enfance* aurait hésité à suivre le même canevas que ses aînés, Rousseau depuis deux siècles entre autres, elle s'interroge : « Alors, tu vas vraiment faire ça ? Évoquer tes souvenirs d'enfance [...] comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas [...]. » (N. Sarraute, *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, 1983.)

dans la durée, créant l'effet d'un arrêt sur image, avec focalisation sur le personnage parlant, désigné comme le sujet central de l'histoire qui sera livrée au lecteur.

En outre, nous retrouvons dans l'épilogue d'*Insomnia*, cette envie de se souvenir du passé, de revenir encore sur ce qui fonde la mémoire de l'écrivaine :

Mais toutes les nuits, je n'y peux rien, j'enfile ce couloir obscur, avec la crainte de ne pas pouvoir revenir. C'est peut-être ça une insomnie.

Alors j'essaie coûte que coûte de m'accrocher à une histoire. Je reprends la route. Je rêve des portes d'où viennent nos langues et leur nostalgie : Venise ou Byzance, Lisbonne ou Amsterdam. De ces lieux où, entre terre et eau, on n'est que de passage. Comme l'hébreu, langue du passage avec laquelle je colporte des histoires. D'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. Des morts vers les vivants. (*I.* p 88/89)

Nous retrouvons dans cet extrait un fragment du titre de l'ouvrage afin d'amplifier la force et l'importance des langues maîtrisées, les allusions aux lieux « vécus » et visités sont des occurrences répétitives. La mort vient ici avertir de la fin du texte, mais en même temps, le début d'une nouvelle ère pour l'écrivaine : ces passages d'un lieu à un autre augurent du carrefour qui a été décisif dans sa vie, celui de sa reconversion de traductrice à « autobiographe », qui se fait, ici, sous le couvert de l'enfant, signifiant notamment l'évolution de sa personnalité comme défini dans les travaux de Lejeune.

Fantasme ou réalité, quoi qu'il en soit, ces langues issues de son éducation linguistique parentale ou même influencées par l'espace dans lequel elle a grandi, vont faire d'elle la traductrice sensible aux différentes langues et littératures.

Dans l'épilogue d'*Anna, une histoire française*, Rosie Pinhas-Delpuech affirme ce penchant pour le voyage. Le trajet en train est aussi un voyage dans le temps, à travers lequel elle se souvient du père et du français qu'il lui a transmis :

A travers la vitre poussiéreuse et ensoleillée, le paysage de banlieue défile comme dans un brouillard, avec ses tours, ses barres d'habitations, ses rares îlots de verdure. Nanterre-La-Folie où j'ai passé mes années d'étudiante n'est pas loin, le cimetière non plus, ni celui où mon père est enterré. Le train est arrivé à la Gare Saint-Lazare, j'ai traversé la salle des pas perdus avec mon fardeau, le même que je portais il y a quarante ans au même endroit sans le savoir, et sans qu'il y ait eu à l'époque ni mots ni place dans mon français pour cette histoire. (*A.* p189)

Se rappeler de l'avènement au français est un prétexte pour dire l'acte créateur. L'écriture permet ainsi de révéler des souvenirs enfouis tout en justifiant le geste autobiographique.

La figure du père est présentée dès l'incipit d'*Anna, une histoire française* : « Mon père est mort un 31 octobre. J'ai eu un grand chagrin, je l'aimais. » (A. P9). Rosie Pinhas-Delpuech révèle le chagrin suite au décès du père. Figure tutélaire universelle, il apparaît dans le récit mémoriel comme une présence protectrice et aimante, prodiguant à la fille un amour dont la blessure de la perte est difficile à panser.

L'inscription du « Je » garantit l'appartenance autobiographique. Néanmoins, c'est un « Je » porteur de discours sur les autres, en l'occurrence les membres de sa famille.

Par ailleurs, dans l'incipit de *Suites byzantines*, le récit se focalise sur un personnage qui se détache du « Je » auteur/narrateur/personnage autobiographique. Il s'agit de l'enfant, sans nom, juste une adresse à laquelle le lecteur pourrait l'identifier :

Poyraz sokak. Si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit. (S. b. p11)

Tout commence par l'inscription du signe de l'étranger qui renseigne sur l'état de l'enfant et de sa famille ; des migrants arrivés sur un lieu jusqu'alors inconnu. Se repérer dans l'espace est le premier acte dans la démarche de reterritorialisation : elle passe par l'apprentissage des noms, premier contact avec la langue étrangère.

L'initiation à l'espace extérieur n'est pas sans risque. Elle est un apprentissage où la crainte de se perdre est une menace. Aussi, ce premier contact avec le dehors n'est pas sans rappeler « l'inquiétante étrangeté » dont parle Freud, d'autant plus qu'il s'agit de l'enfant qui apprend à se familiariser avec l'extérieur.

Comme dans une échoïstation, *Suites byzantines* se clôture par la même thématique : « Il fait obscur maintenant. (...) La toute petite ombre passe sur la pointe des pieds. Os étranger elle devient. *Hueso ajeno*. Un destin. » (S. b. P168)

Ici, nous constatons trois paradigmes présents dans l'extrait à savoir : l'enfant, la nuit et le sentiment d'étrangeté, augurent des éléments décisifs dans la constitution de la personnalité

de l'écrivaine. Nous convoquons ici, encore une fois, la définition de Lejeune : la rétrospection se fait à travers l'invocation de l'enfance, période révolue de la vie de l'auteure. Ensuite, l'accent est mis sur les impressions ressenties à ce moment de la vie, ce qui nous conduira à comprendre les origines du sentiment d'étrangeté. A la lumière de ce qui est dit en ouverture du récit, la peur de se perdre parce que l'on est différent, l'adaptation progressive avec le dehors et la temporalité citée sont autant de matières pour déterminer l'écriture autobiographique.

Dès l'ouverture de chacun des différents volets de l'œuvre et jusqu'à leurs épilogues, le « Je » prend en charge la narration et nous plonge dans l'univers familial de l'auteure. L'auteure se confiera « intimement » en révélant des souvenirs lointains et parfois douloureux. Les indications du temps, des lieux et des événements, témoignent de la véracité ainsi que l'implication de ce « Je » dans les faits relatés.

Nous avons remarqué que dans les différents volets de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, les incipit et excipit s'entrecroisent indéniablement comme dans une structure d'enchâssement. Nous lisons, parfois, un épilogue comme un retour à la situation initiale. Les thèmes se succèdent, s'emboîtent, se développent et apportent plus de lumière sur les propos de l'auteure, qui sont, en définitive, incontestablement autobiographiques. Nous allons tenter de dégager, dans ce qui suit, quelles sont les lignes directrices de cette trame de vie, en mettant en évidence ces recoupements afin de démontrer que, mis à part la forme sérielle du tryptique, il existerait une toile de fond commune à chaque récit. Pour cela, nous allons dégager quelques thèmes se considérant comme des poncifs autobiographiques. Comme par ricochet, la narratrice raconte ses souvenirs qui s'assemblent et finissent par s'ajuster pour former une mosaïque autobiographique dont les couleurs s'empruntent tantôt à sa mémoire personnelle, tantôt à la palette historique.

2.3 De quelques poncifs autobiographiques

De toute évidence, le thème central et majeur est le sujet parlant. Mais ce faisant, autour de ce noyau se greffent quantité d'autres récits ou discours dont ceux qui se distinguent comme des constantes :

D'abord **La représentation généalogique**. Souvent, la représentation de la cellule familiale peut répondre au souci d'expliquer la personnalité de l'auteur par référence à ses modèles, ou d'expliquer le rapport de distanciation entre la figure parentale et l'autobiographe. Dans une vision généreuse et de reconnaissance, la figure parentale est exhibée avec fierté, comme cela se rencontre dans *L'enfant noir*¹³² de Camara Laye qui montre à quel point l'image du père est exemplaire et décisive dans ses choix existentiels. Inversement, une représentation négative des parents sous-entend que le sujet se réalise par lui-même, indépendamment de toute influence parentale. C'est le cas de *Georgette*¹³³ de Farida Belghoul ou de *Zeida de nulle part*¹³⁴ de Leila Houari qui toutes deux développent une écriture de la dévalorisation des pères.

Outre la représentation de la filiation, d'autres éléments sont à souligner **La représentation spatiale, les récits de voyage ou mobilité, les Repères historiques...etc.** Dans l'autobiographie, ces poncifs tiennent lieu de toile de fond à la mise en texte d'une individualité. Nous vérifierons leur présence dans le corpus ultérieurement.

Par ailleurs, comme une marque de don de soi, Rosie Pinhas-Delpuech intègre dans son récit une quantité significative de lettres. En fait, l'originalité de chaque missive s'affiche comme une expression du Moi, crée non seulement un message, mais dessine également la figure du destinataire. Les différentes lettres que nous mettrons en exergue offrent chacune un rapport spécifique au récepteur de la lettre, et ainsi, affirmer l'omniprésence d'un moi qui se livre au lecteur. L'œuvre à l'étude atteint une sorte d'équilibre entre les marques du « je » et celles du « tu », et fait l'aveu du manque de l'autre, simultanément comblé par l'acte d'écrire. En fait, la lettre (l'épistolaire) dans l'œuvre de Delpuech s'apparente à l'autobiographie ; elle

¹³² Ibid.

¹³³ Belghoul, Farida, *Georgette !*, Paris, éd. Bernard Barrault, 1986.

¹³⁴ Houari, Leila, *Zeida de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985.

permet au destinataire de livrer son moi profond sous la forme dialogale du lamento. Nous l'expliquerons dans ce qui suit.

2.3.1 L'enfance

Dans *Insomnia*, elle dit : « Nos premières insomnies sont enfantines comme aussi nos premières nostalgies. » (p16), ici, l'enfance est liée à la fois à un état de veille et à une situation de souvenance, première étape de l'acte autobiographique. Elle se souvient encore : « Quand j'étais petite, au fond du couloir obscur et froid, j'avais peur. (...) Je quittais la chaleur et la lumière et, le cœur battant, je m'enfonçais dans le noir, le silence et le froid. » (*I.* p87). La description est fondée sur la perception sensitive, source de l'émoi dont l'intensité éclate sur la scène de l'écriture. « Je » livre sa sensibilité, première instance justifiant l'acte d'écrire et de se dire par un retour d'abord sur l'enfance, lieu/temps de la virginité à partir duquel se constituent une personnalité. Relater l'enfance, c'est donner une part de sens au présent. Aussi, dans la geste autobiographique, l'enfance est une unité capitale, on comprend alors l'attention insistante que lui porte Rosie Pinhas-Delpuech, le petit détail ne lui échappe pas, elle le grandit à la mesure de son imaginaire et la part romanesque qui habille son autobiographie enveloppe ses souvenirs.

En fait, cette atmosphère créée par la mise en scène est en accord avec l'état psychologique du personnage. Elle sera le révélateur d'une confusion intérieure, celle de la vocation d'écrivain à l'écoute de ses souvenirs, ce que l'on va découvrir plus tard dans le récit.

Nous avons constaté que ce thème habite le récit, et comme dans une sorte d'écho, il ressurgit plus loin :

Parfois, à l'autre bout de ce même couloir, dans la pièce où il faisait chaud, où la lumière des abat-jour diffusait une douce clarté, ma mère me demandait d'aller lui chercher son tricot oublié dans sa chambre, au fond du couloir. (*I.* p 89)

La similitude des énoncés dans ce premier récit est frappante. Ainsi, le récit en boucle, à travers le ressassement du souvenir qui relève presque de l'obsession, dit le traumatisme qui harcèle la narratrice : régression dans l'enfance et dans les souvenirs qui la taraudent donnent à lire un récit présenté comme une bulle de souvenirs, échappée à partir d'un lieu-temps fixe : « sur le lit, dans la nuit ».

L'histoire revient sur son début : le récit devient, ainsi, cyclique, marqué par cette structure en boucle significative d'une pensée ressassée qui laisse supposer des souvenirs douloureux, objet d'une fixation. Elle continue à décrire cette scène d'enfance qui semble l'obséder et qui conditionnera son écriture à l'âge adulte. Le procédé descriptif mis en place dans cette « scène d'exposition » renvoie à l'immobilité et à ce que Philippe Hamon¹³⁵ appelle « la thématique du vide », c'est-à-dire une description-commentaire sur l'objet.

Rosie Pinhas-Delpuech poursuit :

Une fois, c'est arrivé. Je n'ai pas pu. Je suis restée longtemps dans le noir, sans pouvoir revenir. Comme une panne de courant. C'est peut-être alors que je l'ai perdu. Je ne sais pas.

La musique de votre prose m'a ramenée vers ce couloir d'abord noir, silencieux et froid, puis bruisant de sons, de voix, de langues, de mots, d'histoires, de ma grand-mère qui parfois dormait chez nous et dont j'entendais depuis mon lit le pas s'approcher en clopinant. En suivant le fil de vos mots, je l'ai retrouvée. (*I.* p88)

Comme sortie d'outre-tombe, la narratrice donne à lire dans cet extrait l'impression de se délivrer du « noir », du « silence » et du « froid » dont la valeur symbolise l'oubli et l'absence de souvenirs. Percevoir cette « musique » est significatif de retrouvailles avec la matière qui lui permettra, plus tard, d'écrire, de restituer ces histoires qui constitueront la trame de son œuvre.

Le thème de l'enfance est omniprésent dans l'œuvre de Rosie Pinhas Delpuech. Nous le retrouvons donc en premier dans *Insomnia*, puis dans *Suites byzantines*, qui met en scène le personnage de 'l'enfant' à la fois narrateur et personnage principal. Le premier volet de la trilogie met donc en place la figure de la narratrice du deuxième volet. Cette narratrice est la représentation de l'auteure qui se remémore son enfance : « L'enfant se lève, quitte la pièce puis revient et grimpe sur une des chaises de la salle à manger. Elle pose sur la table un cahier de découpages et une paire de ciseaux. » (*S. b.* p41)

Dans la seconde partie de *Suites byzantines*, « Entre les îles, et autres histoires », l'écriture descriptive semble privilégiée. Le lecteur est en présence d'un univers extérieur présenté comme apprivoisé puisqu'il est brossé comme des tableaux hauts en couleurs, comme une peinture naïve. La narration ainsi conçue se déploie sur un ton plus serein où

¹³⁵ Cité par Khalid Zekri in *op. Cit.*

l'utilisation des mots d'origine turque, des métaphores et des jeux sur les couleurs et les sonorités confèrent au texte un sentiment d'apaisement :

Je quittais la maison au moment où le bateau quittait la première île. En grec, elle s'appelait Proti, la première, comme le préfixe « proto » en français. C'était l'île des Arméniens, chacune avait sa population dominante. Son nom turc était Kınalı, du mot « henné », peut-être à cause de sa terre rouge que l'on voyait de notre île, la deuxième. La partie arrière de Kınalı avait été dynamitée pour en extraire des rochers qui serviraient sans doute à faire une digue. Son flanc rouge et béant nous faisait face, je le regardais de notre terrasse, d'énormes déflagrations l'avaient transformé du jour au lendemain en une bête couchée sur l'eau, dévorée, sanguinolente. (P117)

Le thème du voyage, du déplacement d'une île à l'autre est l'expression d'une évasion sans attache. Nous avons l'impression que le dehors, désormais, ne fait plus peur à l'enfant, la description à focalisation externe le confirme. L'incipit se présente comme le début d'un récit de voyage où tout est consigné précisément, jusqu'à l'étymologie des mots : Rosie Pinhas-Delpuech met au service de la description sa connaissance de la langue turque apprise durant son enfance.

Par ailleurs, toujours dans ce deuxième volet, elle dira dans le chapitre intitulé Z/S :

C'est la nuit. L'enfant vient de se coucher. Sous les draps, une légère odeur douceâtre et aigrette se mêle à la chaleur obscure de la couverture. Aux creux du ventre, un petit soleil impact irradie des vagues de chaleur dans tout le corps, le long des membres, jusqu'au bout des doigts et des orteils qu'il réchauffe d'un agréable picotement. (S. b. P101)

Ces phrases relèvent du protocole thématique de la narration autobiographique. D'abord par la référence, encore une fois, à « *la nuit* », comme le rideau qui tombe marquant la fin d'une pièce théâtrale, ensuite par tous ces renvois aux établissements scolaires qu'elle a fréquentés petite, et grâce auxquels elle a été en étroit contact comme des marqueurs de sa vie :

Deutsche Oberrealschule et, au-dessous, en turc, « Lycée allemand d'Istanbul ». Loin des quartiers résidentiels, au bout de l'avenue commerçante de Péra qu'il faut traverser en tramway ou en autobus, une rue en pente et, sur la droite, un mur percé d'une porte... (...) (S. b. p 96)

En décrivant l'espace où elle a été scolarisée, le lecteur comprend mieux les influences linguistiques qui ont conditionné son métier, sa passion des langues depuis son plus jeune âge.

Cependant, ce qui nous interpelle dans ce chapitre, c'est le titre qui lui est attribué¹³⁶, rappelant la relation éminente avec son prénom et l'apprentissage du français lors du premier entretien accordé par le lycée français à Istanbul :

L'enfant lit avec l'accent légèrement traînant et chantonnant du français du Levant, elle détache les syllabes et les mots, marque les blancs, trace les contours avec les lèvres. (...)

Il y eut un grand silence grave pendant lequel les mots du français voltigèrent dans l'espace puis revinrent se poser doucement sur la page du livre. Savez-vous écrire ces mots ? dit la dame. Non, dit l'enfant effarée. Allez, dit la dame, mettez à profit votre été pour apprendre l'orthographe, revenez me voir en septembre, je vous ferai une dictée dans cette même classe.

Et votre prénom, savez-vous l'écrire en français ? lui demande-t-elle juste avant de se lever et de partir dans un bruissement de sa longue robe bleu marine. Non, dit l'enfant effarée. La dame prend le cahier et le crayon apportés par l'enfant et écrit. L'enfant regarde, sidérée, le « z » de son prénom et de Byzance, tranchant comme le rasoir, piquant et glacial comme la bise, s'arrondir et onduler en « s » comme signe, sirène, sillon. Avec le « vous » pour tenir le monde à distance et la nouvelle orthographe du prénom inscrit sur la feuille du papier, elle redescend seule l'escalier. (S. b. p 101)

Pour ancrer le souvenir dans le réel et le présent, l'auteure-narrateur s'expose plus dans le récit en choisissant de mettre en exergue son propre nom, un anthroponyme désignant un « effet de réel »¹³⁷ déterminant pour l'écriture autobiographique. Le 'z' de 'Rozié' devient 's' sous l'orthographe de la religieuse, présence à la fois intratextuelle et extratextuelle afin de montrer l'existence en texte et dans la vie réelle, renforçant par ce biais l'aspect référentiel.

Cet indice narratif crée véritablement un « effet de réel »¹³⁸, et facilite ainsi l'acte de représentation pour l'éventuel lecteur. Les indications spatiales, temporelles et anthroponymiques renforcent les traits du réalisme communément attribué à l'autobiographie : le « Je » s'expose dans la transparence. L'écrivaine répond ainsi à la première obligation que l'autobiographie assigne.

¹³⁶ Cela rappelle le titre *S/Z* De Roland Barthes, publié en 1970. Cet essai est consacré entièrement à la nouvelle de Balzac, *Sarrazine*. Dans ce texte, Barthes répertorie cinq « codes » dont il note minutieusement les apparitions dans le récit balzacien. Son étude se fait par moments à travers la paraphrase et de longues digressions viennent interrompre ce pas à pas ; elles inscrivent le texte de Balzac dans un tissu de références : la linguistique, la psychanalyse, la philosophie, la sociologie.

¹³⁷ Philippe Hamon, *la description littéraire*, Anthologie de textes théoriques et critiques, Paris, éd. Macula, 1991. Article de R. Barthes, *l'effet de réel*, 1968.

¹³⁸ Ibid.

L'existence du « Je » textuel est intimement liée à la résolution d'une identité double, antithétique – La finalité du récit de vie c'est le gage de surmonter le hiatus identitaire – c'est la fonction première de l'instance narrative. Pour se faire, « je », cet Autre-Même, Rosie Pinhas-Delpuech, se place en sujet regardant et objet regardé. La distance des points de vue ouvre l'espace à l'expression de l'étrangeté qui sera développée ultérieurement.

En insistant sur les stéréotypes narratifs de l'autobiographie, l'auteur pose les balises de garantie de cette écriture. Nous sommes donc en présence d'un texte autobiographique qui exige du lecteur, une fois de plus, des connaissances sur la vie et la personnalité de l'auteur que le texte, à lui seul, ne livre pas.

Ainsi, la narratrice-personnage principal conduit son énonciation sur le mode du « Je » qui est un mode d'énonciation répondant parfaitement aux propos de Lejeune¹³⁹. Le « Je », ici, répond à cette définition, toujours selon Lejeune :

Le pronom personnel « je » renvoie à l'énonciateur de l'instance de discours où figure le « je » ; mais cet énonciateur est lui-même susceptible d'être désigné par un nom (qu'il s'agisse d'un nom commun, déterminé de différentes manières, ou d'un nom propre).

Elle continuera plus loin :

Notre-Dame de Sion et, au-dessous, en turc, « Lycée français de jeunes filles ». La porte s'ouvre, il faut descendre plusieurs marches en contrebas du trottoir, comme on s'enfoncerait dans une crypte, le vestibule est de marbre blanc, frais, presque froid, plongée dans la pénombre. [...]

Comme en ouvrant un livre ou en assistant à un lever de rideau au théâtre, l'enfant se sentit transportée dans un monde totalement irréel, tellement il contrastait avec celui du dehors dont lui parvenaient les klaxons des voitures et les vrombissements des vieux autobus. (*S. b.* p 101)

Le français est considéré comme un espace d'apprentissage, de découverte et d'enchantement. « Un contraste », une rupture avec le monde extérieur bruyant et presque chaotique. La langue française s'avère pour la narratrice une langue où elle retrouve sécurité, paix et stabilité.

Dans le mouvement de descente des marches se profile le mythe d'Orphée qui entreprendra de récupérer sa bien-aimée des enfers gardés par le terrible Cerbère. Le vocabulaire utilisé « crypte, marbre blanc, frais, froid, pénombre » rappelle évidemment

¹³⁹ Op.cit.

l'ambiance de la mort et le sentiment de la perte de soi. Mais cette émotion de prime abord sombre est le signe que l'écrivaine entame sa mue à travers l'apprentissage du français :

L'enfant parle avec son français domestique, elle raconte l'île, ses lectures, confesse en se tortillant le petit rat de l'Opéra qu'elle aurait aimé être, le piano, son amour encore plus secret, les histoires qu'elle aime écrire, ses amitiés rares et précieuses. (P109)

Grâce au français, langue intime, elle raconte ses pensées les plus secrètes en avouant son désir d'écrire depuis son plus jeune âge. Le français, la langue qui relève de la sphère privée facilitera la confiance : le passage du for intérieur à l'espace public, d'abord à travers la confession à la religieuse, ensuite par le biais de l'écriture.

A travers le tableau de l'enfance présenté dans l'œuvre se dessine le récit diachronique, première consigne autobiographique. Dans l'un des chapitres d'*Insomnia*, « Still life », elle dit:

[...] Comme lorsque j'étais enfant et qu'en pleine lecture fiévreuse, un mot me plongeait soudain dans une songerie sans fin. D'association en association, je me retrouvais soudain à des lieues de ma lecture, en train de me demander comment j'étais arrivée jusque-là et, plus grande, je m'exerçais à revenir pas à pas en arrière et quand j'y parvenais, j'étais secrètement très fière. (P42)

Ici, la narratrice se souvient de son enfance : l'instance narrative « Je » marque clairement la mémoire personnelle, il s'agit de ses propres souvenirs et c'est ainsi que le personnage de l'enfant tient lieu d'objet et de sujet en même temps, il est explicitement présent dans la narration puisqu'il est lui-même porteur de sens. Le présent de la narration apparaît dans cet extrait comme un point de comparaison, car « plus grande », elle se remettait dans la même situation, à savoir la remémoration de ces instants marquants de sa vie.

Dans *Suites byzantines*, dans le chapitre « Jour », elle raconte :

A genoux sur un tabouret, devant la niche vitrée qui forme une avancée sur la rue, l'enfant regarde pendant des heures les flocons de neige tomber en silence. Des mots parlent dans sa tête, des images défilent au rythme lent des nuages dans le ciel, des flocons par terre. Ils s'agglutinent en silence puis se fondent l'un dans l'autre et passent. (P19)

La narration est conditionnée par le regard de l'enfant. Les points de vue, ici, sont multiples, ce qui détermine le statut de l'enfant et le statut de la narratrice dans ce récit diachronique : la

voix de la narratrice formule la vision du monde de l'enfant qui, à travers le regard, réussit la médiation entre le souvenir et l'écriture. Pour la narratrice, le souvenir de la neige n'est qu'un prétexte pour évoquer les images se profilant dans la mémoire de l'enfant, qui n'est qu'une projection implicite de sa propre perception. La narratrice, omnisciente, expose l'intimité des pensées de ce personnage à travers un regard externe tout en le laissant s'exprimer librement, sans aucune intervention de sa part. Il s'agit, en fait, de révéler les souvenirs de l'enfant tout en expliquant, en filigrane du texte, qu'il est question de la mémoire de la narratrice : ce parti-pris est évident quand on compare le mouvement de la neige à celui des mots, des images et à ce que l'on sait de l'écrivaine/narratrice et de son désir de retranscrire cette mémoire « silencieuse », tapie dans l'ombre de son métier de traductrice.

Dans *Anna, une histoire française*, le chapitre « Kütük » commence ainsi :

Peu de temps après avoir appris à lire, peut-être à l'occasion de mon inscription à l'école primaire, j'avais vu pour la première fois cet acte de naissance et l'avais déchiffré comme s'il avait été une histoire : « il était une fois un roi et une reine qui eurent une petite fille... » A l'époque, je croyais que tout ce qui était écrit racontait une histoire, que tout écrit était vrai, donc que toute histoire était vraie. Même les mensonges des histoires étaient vrais puisqu'ils en faisaient partie. Dans une certaine mesure, je le crois encore aujourd'hui. (P20)

L'enfance est associée à l'inscription à l'école, ce qui stipule l'apprentissage de la lecture et la découverte du sens de tout ce qui est écrit, entre autres cet acte de naissance. L'école, espace social/espace public, lieu du savoir et d'intégration, lieu des joies et des déconvenues, lieu de la formation de la personnalité, contribue à caractériser la découverte du monde extérieur par la narratrice/enfant, il remplit une fonction d'identification de la narratrice-auteure.

Or, cet espace extérieur permet à l'enfant de naviguer à travers son imaginaire qui est truffé d'« histoires », histoires qu'elle traduira à l'âge adulte et d'autres qu'elle retranscrira une fois écrivaine. Cependant, l'intrusion de l'élément vérité/mensonge dans cet extrait impose la dichotomie autobiographie/fiction : il nous semble que la lecture, moyen de découverte, ne permet pas forcément le discernement entre ce qui est vrai et ce qui est imaginé. De même pour l'écriture, car lorsque l'on est auteur, la bifurcation fictionnelle peut très bien supplanter le dire autobiographique, d'ailleurs, l'assertion « je le crois encore aujourd'hui », jette plus ou moins le doute sur la « vérité » que suppose l'autobiographie.

Elle se souvient encore et dit :

Couchée dans un lit qui n'est plus à *Poyraz sokak*, l'enfant écoute. Sa tête contient maintenant les outils rudimentaires pour naviguer au cours d'une vie : lire, écrire, savoir les bases de l'arithmétique et de la géométrie, mesurer le temps avec l'histoire et l'espace avec la géographie, savoir sa place dans la chaîne humaine et dans l'univers. (S. b. p80)

Dans cet extrait, il y a quelques éléments instaurant la vérité du propos : le rappel de l'ancienne adresse, l'apprentissage des différentes matières, qui est un enjeu important puisqu'il permet de mieux appréhender les subtilités du monde contemporain, et se positionner dans la « chaîne humaine » sont des questions constituant un réseau de ramification à l'intérieur de l'œuvre. Un système d'écho se crée et la structure diégétique conforte la filiation autobiographique. La répétition serait un principe structurel pour établir la vérité et confirmer l'appartenance générique.

Elle révèle lors d'un entretien au journal « Le Monde des livres » à propos du thème de l'enfance :

Ce que j'écris sur l'enfance est également traversé par l'histoire que je vis aujourd'hui. J'écris sur l'enfant d'Atatürk que j'étais là-bas autant que sur l'immigrée que je suis ici. Identité, papiers, immigrations : ce sont des choses que j'ai vécues de très près, de manière très directe (...) Quand on écrit, tout fait chambre d'écho, tout nous profite.¹⁴⁰

L'enfance et ses tourments sont comparés aux angoisses du présent. Ainsi, l'autobiographie devient cathartique puisqu'elle lui permet d'exorciser les troubles du passé.

L'autobiographie dans le texte impose ses thèmes scripturaux, ses stéréotypes narratifs tels que le traitement de l'espace, ici représentatif de l'enfance de la narratrice/auteure, ainsi que le rôle de la mémoire dans la narration porté par la voix énonciative. Donc, il est vraisemblable que l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech émane d'un projet autobiographique. Il n'existe cependant pas de pacte autobiographique inaugurant l'œuvre : seulement une narratrice qui révèle au fur et à mesure des scènes de son enfance, ainsi que la représentation parentale, autre poncif décisif dans l'écriture autobiographique. Ce que nous allons aborder dans le point suivant.

¹⁴⁰http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/18/suites-byzantines-de-rosie-pinhas-delpuech_1320800_3260.html#GbxFAhXkOxwQRie.99, consulté le 05-09-2015.

2.3.2 La représentation familiale

Une lecture propre à l'autobiographie est sans doute facilitée par les indices textuels qui font référence directe à ce que le public connaît de la vie de l'auteur ou peut vérifier à travers une consultation extratextuelle. La référentialité jouant un rôle très important, la représentation familiale atteste de l'écriture de soi, surtout si cette représentation est doublée d'indications temporelles ou de précisions qui peuvent convaincre un lecteur plus sceptique.

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech met en scène quelques membres de sa famille : ses parents, ses grand-mères, mais surtout Anna, la tante dont la vie et le destin tragique constitue la trame du dernier volet de son triptyque.

Dans *Insomnia*, elle se souvient :

Paroles de parents, de leurs soucis, de leurs chagrins et de leurs peines, paroles de disputes ou d'amour. C'était à l'autre bout de ce même couloir, dans une pièce où il faisait chaud, où la lumière des abat-jour diffusait une douce clarté, où mon père assis dans son fauteuil, les yeux fermés, écoutait de la musique. Parfois ma mère l'interrompait, il y avait des cris, des récriminations ou des plaintes, mon père lui répondait, voix aigue et voix grave alternaient, le ton montait, descendait, baissait jusqu'à n'être plus qu'un murmure, je tendais l'oreille, mais la musique couvrait leurs paroles. Les sons graves et aigus des instruments se disputaient aussi, se coupaient la parole, s'exaspéraient puis s'apaisaient, murmuraient et, dans le silence s'élevait alors, solitaire, une mélodie douce et triste, un appel si lancinant et nostalgique que sous la couverture, en silence je me mettais à pleurer. (P13-14)

On note ici un déplacement de focalisation : Le « Je » de l'autobiographe s'efface, il est seulement une oreille qui retranscrit la présence des parents et l'ambiance du logis familial. La description est toute en sonorité et suit le mouvement d'un travelling.

La représentation parentale, ici, en tant qu'élément fondateur, est valorisée au détriment de l'expression individuelle : plan d'ensemble de la maison, puis le cadre du champ de vision s'élargit progressivement : premier plan, son lit. Plan plus éloigné, celui du couloir qui mène à la pièce de séjour où sont les parents. Le regard de l'enfant la balaye, s'arrête sur la « lumière des abat-jours (qui) diffusait une douce clarté ». Détail qui fait penser à une consigne de scénario filmique. En profondeur du champ de vision, à l'arrière-plan, on devine le dehors pluvieux et glacial. Mais ce qui ressort de cette description, c'est surtout le rôle des

parents dont les échanges perturbent le « je » narrateur. Présence à la fois réconfortante et protectrice, elle est source d'émoi et de trouble qui ressurgissent des années plus tard.

Le déplacement du regard avec les annotations qui l'accompagnent traversent deux univers qui se distinguent et s'opposent : l'intérieur où l'intimité de la famille baigne dans un calme teinté d'angoisse, d'un certain spleen, et le dehors, plutôt menaçant par le froid et les sifflets des agents de l'ordre.

Cette mise en scène est une préfiguration de ce qui va se donner à lire : on devine déjà une perturbation psychologique, blessure d'enfance dont il faut parler pour en guérir. Voilà un motif qui prédispose à l'écriture autobiographique.

Les jeux d'ombre et de lumière semblent réglés comme pour accentuer cette ambiance intimiste. Ils sont appropriés à la nature des révélations et des aveux. L'acte confidentiel, ne peut être effectué que dans la pénombre, loin de l'attention d'autrui. De même l'intensité décroissante des sons évoquée à l'aide d'images – cris et murmures déchirant le silence nocturne comme le suggère la métaphore « les sons graves et aigus des instruments se disputaient aussi, se coupaient la parole », montre que l'enfant peu à peu se laisse aller à écouter cette musique du monde des vivants et s'enferme dans son monde intérieur. Les bruits soulignent par contraste le silence de la chambre avant de s'estomper et de disparaître en s'endormant.

Le décor est symbolique, en fait, la seule source de lumière vient de la chambre des parents, espace vivant, animé, par opposition à la chambre de l'enfant obscure où rien ne bouge ; la narratrice a fait de cette chambre bien sobre un lieu clos voué aux interrogations, elle est encore à la frontière de deux mondes, celui de la lumière symbolisant le monde des vivants et celui de la nuit évoquant la solitude, propice, nous semble-t-il, à l'écriture.

Nous continuons, ainsi, dans l'étude de la représentation parentale, en tant que poncif autobiographique, en commençant par la représentation du père, ensuite de la mère.

- **Le père**

Le père tient une place primordiale dans cette écriture mémorielle. Dans *Anna, une histoire française*, l'incipit, contre toute attente, ne s'ouvre pas sur le personnage inscrit en titre. C'est le « Je » de la narratrice qui s'exprime et qui parle du père :

Mon père est mort un 31 octobre. J'ai eu un grand chagrin, je l'aimais. Mais je n'ai pas pu m'empêcher de rire de cette coïncidence de dates. Il est mort une veille de Toussaint, respectant avec zèle jusque dans sa mort les traditions d'un pays où il a vécu plus d'un quart de siècle. Mon père était un amoureux de la France et du français. Cet amour, comme son nom, il me les a transmis à ma naissance. Notre famille toute entière a vécu une histoire d'amour avec la France. L'une d'elles s'est mal terminée. Je suis née au loin, en terre et langue de France imaginaires, sur les cendres encore fumantes de cette histoire. (A. p 9)

Dès la première phrase du récit, la narratrice fixe une date marquante de sa vie, celle de la perte du père. Aussitôt son absence est comblée par la restitution de la figure paternelle, au demeurant constante dans toute l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Le père est bien le totem de la narratrice qui reçoit en héritage son amour de « la France et du français ».

Ce passage affirme cet amour inconditionnel pour le père, mais reprend et rapporte un peu plus d'informations sur le deuxième segment du titre « Histoire française », « mal terminée », raison pour laquelle l'auteure revient sur les événements importants de la vie de Anna, et bien que Rosie Pinhas-Delpuech soit née en terre lointaine, en Turquie, l'amour de la France reste vivace et continue de l'animer de diverses passions.

Remarquons aussi comment se succèdent ou plutôt se relient les souvenirs : mémoire du père, insistance sur son héritage linguistique et enfin, le volet historique du destin familial. Le père serait pour la fille-narratrice celui qui lui a transmis l'amour du français, un amour à l'origine de l'écriture et de l'expiation des douleurs du passé.

Rosie Pinhas-Delpuech annonce implicitement les grandes lignes de la narration dans le troisième volet de son œuvre : une tragédie française qui met en péril ses propres citoyens obligés à se désidentifier :

Si mon père a honoré à la manière française, catholique, la mémoire des deux morts qui un jour lui sont échus en héritage, c'est parce qu'ils n'étaient pas juifs. Convertis pendant la guerre pour échapper aux nazis – ce qui n'était pas gagné – ou pour d'autres raisons obscures que je

me sens tenus d'explorer, ils étaient restés au sein de l'Eglise qui les avait accueillis et protégés.

A la mort de mon père, ces deux tombes familiales sont restées orphelines, sans personne sur terre pour penser à eux. Ce qui est pire encore qu'être sous terre.

Quelques années plus tard, à un de mes anniversaires, je les ai reçus à mon tour en guise de cadeau, sous forme de documents rangés dans une enveloppe comme des bijoux de famille, avec en prime un troisième, disparu sans laisser de trace, envolé en fumée. Une histoire lourde dont les survivants, s'ils survivent, mettent des années à lever le secret, quand ils ne l'emportent pas avec eux, laissant sur terre le poids de leur silence. (A. p 10)

Et elle se chargera de « lever le secret » sur les zones d'ombre de l'histoire de sa famille. On saura que les deux morts dont il s'agit sont celles d'Anna, la tante et de son fils André, convertis au catholicisme, alors que le troisième décès est celui de Mony, le beau frère d'Anna, dont la disparition la jettera définitivement dans la précarité.

En recevant ce legs mémoriel, elle fera ce qui lui semble juste pour faire revivre la mémoire et ressusciter cette parente sur qui la fatalité du destin tragique est tombée. Uniquement parce qu'elle a voulu fuir les exactions nazis. Rosie Pinhas Delpuech va dépoussiérer les archives, se sentant redevable envers Anna, pour qui la mort est survenue sans qu'elle ait le temps d'expliquer aux siens les raisons qui l'ont vraiment poussée à choisir la voie qu'elle s'est tracée, à savoir la reconversion au catholicisme.

Tout au long du texte, le lecteur sera, tantôt fasciné par les chemins sinueux que va prendre la vie d'Anna, tantôt troublé par l'itinéraire que va emprunter Rosie Pinhas-Delpuech pour mettre en lumière toutes les péripéties de cette famille ballottée par les épisodes de la guerre. Elle va expliquer au fur et à mesure de son investigation quelles décisions ont été prises, quels obstacles elle a rencontrés et finalement le dénouement que va connaître cette famille décimée dont l'histoire sera retranscrite dans son œuvre qui, au final, lui est sensiblement consacrée.

Le père fournit l'outil qui permet à l'Histoire de s'écrire : entre père et fille s'établit donc une relation de complémentarité, pour laisser la place, progressivement, à d'autres personnages, prétextes et voix du témoignage.

Outre la figure paternelle, la mère ou la grand-mère (figure maternelle) se profilent comme les gardiennes du temple mais surtout comme des « passeuses » de culture.

- **La mère**

Dans la deuxième partie de *Suites byzantines*, « Entre les îles et autres histoires », il est révélé :

Dans la pénombre de la pièce, à cette heure entre chien et loup, les deux têtes sont penchées l'une vers l'autre, assises dans l'alcôve que forme l'avancée de la fenêtre sur la rue du Vent du nord, *Poyraz sokak*. La lumière déclinante est celle du nord. Elles n'ont pas allumé l'abat-jour, elles chuchotent tête contre tête, la jeune et la vieille pour une fois réunies. (p167)

Les deux personnages dont il est question dans ce passage sont la grand-mère et la mère de l'enfant/narratrice. Nous retrouvons, comme un motif d'écriture, l'allusion à la rue déjà décrite dans l'incipit de « Suite byzantine » la première partie de l'ouvrage, mais surtout les deux femmes présentées comme des fées dans les contes, la tête penchée sur le lit, comme pour veiller sur l'enfant. Cet excipit met en scène un espace paradoxal, habité par des contradictions : à la fois fermé et ouvert, par le jeu des lumières, on a l'impression d'être ouvert à la rue et donc au monde extérieur.

Elle dira plus loin :

« *Es hueso ajeno* », dit l'une à l'autre, « c'est un os étranger ». Elle le dit dans ce parler d'antan dont ne rendent compte les dictionnaires d'aujourd'hui. L'expression est sans doute très ancienne, peut-être Cervantès la connaissait-il, peut-être la disait-on de lui ou d'autres quand ils traversaient un pays : « C'est un os étranger ». (p167)

L'étrangeté chez la narratrice est un sentiment ancien, il traverse les générations de la même famille, cela est dit dans la langue des origines et transporté dans la langue de l'autre : l'espagnol des juifs, celui des mères, et le français de l'enfant devenue écrivaine. L'importance de la traduction prend sens dans ce passage pour expliquer le sentiment du mixte identitaire. Rosie Pinhas-Delpuech cherche à définir son identité et son altérité en rapport avec la représentation maternelle, afin de légitimer sa parole : elle dit sa langue maternelle à l'intérieur de l'autre langue tout en présentant cela sous le couvert de la narration.

Elle dit à la fin de cette dernière partie de l'ouvrage :

Il fait obscur maintenant. Dans le carré encore clair de la vitre, les deux têtes se détachent, fées, jeteuses de sort, pythies.

La toute petite ombre passe sur la pointe des pieds. Os étranger elle devient. *Hueso ajeno*. Un destin. (P168)

La figure maternelle transmet la culture dans cet univers magique, magnifié par l'écriture. L'enfant se rend compte de l'importance de cet héritage et en fait un destin, le sien en l'occurrence.

Il nous paraît que l'identité dédoublée de l'auteure, démultipliée selon les langues parlées, doit se définir dans le miroir que l'écriture reflète. L'identité, dans le cas de Delpuech, est confrontée à l'altérité, non seulement en tant qu'individu mais comme membre d'une famille, représentant d'une collectivité. En fait, elle nous offre une parole autobiographique venue d'ici et d'ailleurs, hantée en permanence par l'espace habité ou remémoré.

Un autre extrait exprime de façon assez violente, le rapport à la figure maternelle, mais surtout, le rapport qu'entretient la famille avec le monde extérieur. Elle révèle à la fin de l'avant-dernier chapitre de *Suite byzantine*, « Bayrak »,

C'était une broche violente et explosive, comme une bombe entre les seins de la grand-mère, elle irradiait une peur et une angoisse diffuses à laquelle il était impossible de se soustraire, pendant que sa voix lente et voilée égrenait paisiblement, avec le même détachement serein que les mots de Montaigne, légendes bibliques, naufrage du Titanic, Ésope le Grec, récits des deux guerres, digressions sur les splendeurs et décadences familiales, bien confisqués aux familles non musulmanes, beau cousin mort en défendant l'Alsace-Lorraine, et l'enfant se demandait sans mots comment une grand-mère si gentille pouvait porter entre ses seins une broche si violente. (P89)

L'appréhension de l'enfant/narratrice se traduit par cette peur tangible de la broche et son incompréhension oppose la douceur de la grand-mère à l'interrogation que suscite le bijou. Cependant, ce dernier n'est qu'une allégorie de ce que pourrait recéler cette figure parentale : comme une sorte de secret d'ornement, cette broche est le symbole des histoires héritées et portées par la voix historique de la grand-mère, tout en exprimant, dans la foulée, les différentes lectures de l'auteure/narratrice ainsi que les thèmes qui vont traverser son œuvre,

entre autre, celui relatif au cousin, fils d'Anna, mort lors de la Seconde Guerre mondiale, qui va être au centre du récit suivant de la trilogie.

Nous dirons qu'il s'agit d'exprimer, outre les motivations littéraires où l'on parle de son pygmalion et de sa grand-mère, les termes d'exception qui déterminent de façon notoire l'écrivaine et son double, la traductrice. Ces passages ont une double fonction, ils attestent de la naissance d'une écrivaine et simultanément, renforcent nettement des a priori, des références textuelles et intertextuelles définies. Ce que nous allons voir dans la suite de notre travail.

Dans le dernier chapitre de *Anna, une histoire française*, intitulé « Gare Saint-Lazare », elle révèle, *in extenso* :

Peu de temps après le 11 septembre 2001 et ma visite au cimetière de Neuilly, je ne me souviens plus de la date exacte, je suis dans un train qui roule en direction de la gare Saint-Lazare. Il fait soleil. La population du wagon a changé en quarante ans. Le petit peuple français des bourgades de la périphérie parisienne (...) a été remplacé par les enfants des baraquements de Nanterre et d'ailleurs, et par tous ceux qui ne peuvent pas s'offrir un appartement à Paris. Il y a de la violence dans les trains, (...) et une angoisse qui m'accompagne depuis ce temps lointain où moi aussi j'étais une immigrée sur ce même trajet. J'ai une carte française maintenant. A vie, ou presque. A moins qu'un fou, demain, n'ait le pouvoir de la révoquer. C'est déjà arrivé. A mes pieds, dans une grande sacoche en plastique, un énorme carton « Franck et fils », (...), il m'a été confié par ma mère. (...). Je sens sous mes doigts les petits paquets de lettres, (...), et une pochette en plastique (...): les affaires personnelles du Sapeur mineur André Guéron, prince de mon enfance. A mesure que je touche, je crois découvrir des morceaux de ce jeune corps mort, les reliques auprès desquelles a vécu Anna et dont j'ai désormais la charge. (...) (A. p 187/188/189)

L'extrait présente plusieurs paradigmes à traiter : d'abord, la date qui sert à marquer le souvenir dans le temps. Dans quelques années – ce qui est précisé à la fin du passage –, elle revient à la conquête de la mémoire familiale, avec en prime et comme un motif d'investigation, le colis contenant les affaires de André Guéron ainsi que les lettres de la tante. Cependant, la date du 11 septembre est significative dans l'Histoire internationale vu les événements tragiques qui se sont déroulés à New York ce jour-là, ce qui va donner l'occasion à l'auteure d'exprimer un avis sur ses voisins de train.

Ensuite, le propos sur l'actualité lui permet d'exprimer des commentaires sur la population habitant la banlieue de Paris et qui est transportée au bord du train quotidiennement, ce qui augure d'une sentence condamnatoire à l'encontre de cette communauté. En fait, cela symbolise une prise de position de l'auteure vis-à-vis de ces étrangers, et bien qu'elle-même immigrée en ce temps lointain, elle a toujours été privilégiée grâce à un statut particulier accordé aux membres de sa communauté.

Le témoignage articulé, à la fois sur les temps actuels ou le passé révolu est en fait, le moyen pour exprimer la responsabilité/dette vis-à-vis de la mémoire commune, dont elle est dépositaire et dont elle s'acquitte dans le texte.

Nous constatons au final que l'auteure rend à l'évidence un hommage à la mémoire des Guéron, Anna et André, par la réappropriation de leurs biens, derniers souvenirs et vestiges de la vie déchue d'une mère et de son enfant sacrifié.

Ainsi, à travers la représentation parentale, et *in extenso*, de la famille, Rosie Pinhas-Delpuech signale l'appartenance autobiographique de son œuvre. Avec le thème de l'enfance, père et mère sont les bâtisseurs de l'autobiographie de Delpuech puisqu'ils reconduisent un modèle et signifient désignent la filiation générique.

Père et mère, en tant qu'actants, auxquels nous ajoutons le personnage d'Anna, de la grand-mère et d'autres figures secondaires, occupent dans le schéma actantiel de l'autobiographie la place de l'opposant à la quête existentielle de Delpuech, qui reste à la recherche d'un équilibre dans la société d'accueil, transmué par l'écriture.

La figure parentale, décrite dans l'alternance des représentations intime et mémorielle, répond à un des invariants de l'autobiographie classique. Pour mieux mettre en évidence cette appartenance générique, nous consacrerons le point suivant à l'étude du genre épistolaire, plus précisément la correspondance, comme procédé littéraire de l'écriture autobiographique, précisément dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

2.3.3 La correspondance

L'intimité¹⁴¹ peut prendre plusieurs aspects dans l'écriture autobiographique ; la lettre peut la révéler et être en même temps une stratégie scripturaire qui confirme cette appartenance générique. Nous partons de ce principe pour étudier l'importance de l'épistolaire dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, particulièrement dans *Anna, une histoire française* dont le récit se clôture par une lettre adressée à une certaine « Jacy ». Mais auparavant, nous tenterons un bref rappel définitoire de ce qu'est l'écriture épistolaire.

Les historiens de la communication épistolaire préfèrent limiter leurs études à des périodes spécifiques puisque ce corpus ne pourrait se prêter à une étude exhaustive, s'étalant sur l'Histoire globale de la lettre. Nous proposons ici une perspective diachronique¹⁴² qui relie les moments cruciaux du développement historique de l'épistolaire.

Les origines de la lettre¹⁴³ coïncident avec celles de l'écriture même : « les premiers messages sur tablettes, retrouvés en Mésopotamie, datent de 1800 av. J.C. »¹⁴⁴ le terme 'lettre familière' remonte à l'ère de « Cicéron qui, dans sa correspondance *Epistolae ad familiares*, distinguait deux types de lettres : l'un *severum et grave*, et l'autre *familiares et jocosum* »¹⁴⁵. Chez cet écrivain antique, « l'appellation *ad familiares* renvoie aux destinataires qui appartiennent à la même cellule familiale et dont le cercle s'étend au-delà des liens du sang et des amis proches ». ¹⁴⁶

D'une manière générale, l'épistolaire dans l'Antiquité fonctionnait déjà comme une « écriture de soi » comme le démontrent les études foucaaldiennes des correspondances de Sénèque ou de Socrate¹⁴⁷. Le Moyen Âge fait une coupure avec cet emploi intime de l'épistolaire, adaptant la lettre à un usage religieux et monastique.

¹⁴¹ Du latin « *intimus* » qui désigne ce qui est le plus profond à l'être humain. Cependant, la notion de l'intime est toute relative et dépend essentiellement du contexte temporel et spatial.

¹⁴² Un aperçu très succinct nous permettra de souligner, de manière très schématique, les étapes principales de l'évolution épistolaire pour nous servir de repère dans notre analyse.

¹⁴³ <https://books.google.fr/books?id=AUAaBwAAQBAJ&pg=PA12&lpg=PA12&dq=Les+origines+de+la+lettre>, consulté le 25-02-2013

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Jelena Jovicic, *ibid.*

¹⁴⁷ Ibid.

Pendant la Renaissance, on voit s'établir, au fur et à mesure, « un usage humaniste de la lettre, qui ajoute la dimension érudite aux correspondances »¹⁴⁸, qui « deviennent plus éloquents et savantes en ce temps-là. »¹⁴⁹

Au XVII^{ème} siècle, nous assistons à la naissance de la lettre galante et mondaine qui s'ordonne selon la rhétorique des salons de l'époque. « La lettre du Grand siècle applique les règles de politesse et d'élégance dans la société, proscrit le 'moi haïssable' et cherche à persuader le destinataire qu'il est le centre du monde épistolaire.»¹⁵⁰

Au siècle des Lumières, la lettre galante perdure, mais le XVIII^{ème} siècle introduit deux formes épistolaires : « la lettre philosophique et la réaffirmation de la lettre intime »¹⁵¹. Pourtant, au XIX^{ème} siècle, la lettre sera définitivement le lieu où s'exprime idéalement l'intimité grâce à la nouvelle conception de l'individu et à la privatisation de l'acte épistolaire. José-Luis Diaz¹⁵² remarque à quel point le romantisme du début du siècle a produit un impact sur l'évolution épistolaire :

Désormais, le sujet romantique en rupture de ban va idéalement refuser tout discours adressé, toute communication. Tourné vers soi-même, plus question pour lui de converser, de dialoguer, de faire du langage un instrument de sociabilité...Si la lettre veut survivre, il faudra donc...qu'elle se fasse soliloque d'âmes séparées, feuillets écrits à même le drame intérieur, éternellement sans réponse : ainsi des exemplaires lettres « monodiques » d'*Oberman*.

Il est question de laisser le « Moi » s'exprimer, et de le faire, au mieux, pour exposer un mal être profond. Pour sa part, Jean Rousset¹⁵³ remarque aussi un changement radical que subit le roman épistolaire au début du XIX^{ème} siècle :

On lit alors des séries ininterrompues de lettres d'un héros unique et solitaire à un ami qui n'est qu'un fantôme, ou une simple boîte aux lettres... Le roman par lettres n'est plus qu'un journal camouflé, la forme épistolaire ne garde plus que les apparences.

¹⁴⁸ Roger Duchêne, *Comme une lettre à la poste : les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV*, Paris, Fayard, 2006.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² « Le XIX^e siècle devant les correspondances », *Romantisme*, n° 90, 1995-4, coordonné par J.-L. Diaz, p-7-27.

¹⁵³ Jean Rousset, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*, Paris, éd. José Corti, 1986 .

Et c'est ainsi que l'on se demande, à qui est adressée la lettre que Rosie Pinhas-Delpuech insère dans son œuvre autobiographique ? Le nom du destinataire est, certes, clairement désigné, puisqu'il s'agit d'une certaine « Jacy », mais son identité n'est pas pour autant révélée. Ce n'est pas un personnage habitant son récit, juste une destinataire désignée par son prénom.

Nous nous interrogeons alors, au-delà de l'insertion de cette missive dans le texte et de ses visées ? Nombreux sont les critiques qui, dans leurs interprétations de l'épistolaire, révèlent qu'il est bien aisé d'embrouiller les pistes de l'adresse, de tronquer les prétendus destinataires jusqu'à s'envoyer à soi-même les lettres apparemment écrites pour d'autres dans le but de devenir légataire. Deleuze et Guattari¹⁵⁴ révèlent :

Les lettres sont un rhizome, un réseau, une toile d'araignée. Il y a un vampirisme proprement épistolaire. [...]. Il y a du Dracula dans Kafka, un Dracula par lettres, les lettres sont autant de chauves-souris. Il veille la nuit, et le jour s'enferme dans son bureau-cercueil... Les lettres doivent lui apporter du sang, et le sang lui donner la force de créer... Un flux de lettres pour un flux sanguin.

Le destinataire « vampirise » son destinataire. Il en fait un fantôme pour parler de lui-même, exprimer ses états d'âme. Cependant, ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est l'expression de « rhizome » : ainsi la lettre se connecte à l'écriture autobiographique pour apporter plus de sens, plus d'informations sur l'auteur.

Derrida¹⁵⁵, quant à lui, établit un concept que l'on pourrait qualifier d'absence de destinataire, ou au mieux, de « l'a-destination épistolaire » (ou non-destination épistolaire) :

Entends-moi, quand j'écris, ici même, sur ces cartes postales innombrables, j'anéantis non seulement ce que je dis mais l'unique destinataire que je constitue, donc tout destinataire possible, et toute destination... Les destinataires sont morts, la destination c'est la mort... Et tu es, mon amour unique, la preuve, mais vivante justement, qu'une lettre peut toujours ne pas arriver à destination, et que donc jamais elle n'y arrive. (p38-39)

Rosie Pinhas-Delpuech adresse une lettre à une inconnue qui ne s'est jamais manifestée auparavant dans la narration. Elle la présente progressivement dans sa missive dont le contenu rompt complètement avec l'histoire d'Anna, car comme dans une sorte de continuité de l'écriture biographique, dans cette lettre, l'auteure retrace, à quelques détails près, sa relation d'amitié avec ce personnage.

¹⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Coll. Critique, Paris, éd. De Minuit, 1975.

¹⁵⁵ Jacques Derrida, *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, éd. Flammarion, 1980, rééd. 2004.

En effet, Rosie Pinhas-Delpuech clôt sa narration avec une correspondance destinée donc à Jacy, une amie d'enfance¹⁵⁶ avec laquelle elle a grandi et fait ses études dans les différents établissements de son cursus scolaire. Jacy meurt « foudroyée dans la partie de toi la plus précieuse : ta pensée, ta claire voyance, fulgurante parfois. » (p192) après une carrière dans la psychanalyse clinique et un parcours atypique fait de voyages multiples et de diverses langues, comme celui de l'écrivaine.

La lettre commence par une date « Le mercredi 17 mai 2006, 19h25 », la destinataire « Jacy » est mentionnée par une formule introductive propre à l'épistolaire « Jacy mon amie, » et qui est interpellée plusieurs fois dans la lettre, notons aussi le tutoiement utilisé pour marquer la familiarité, ainsi qu'un jeu subtil sur les souvenirs heureux afin de masquer l'angoisse et la peine dues à la perte :

Le mercredi 17 mai 2006 à 19h25, j'ai ouvert un fichier que j'avais appelé « Grenoble ». L'ordinateur en témoigne. J'étais vers la fin de ce livre, je voulais entamer l'écriture de mon arrivée – notre arrivée – en France, dans cette ville, en 1965. Pour y étudier ensemble et vivre une vie, chacune la sienne, avec l'amour fou d'une langue, d'une pensée, que nous voulions puiser à leur source. (P191)

La contextualisation de la lettre « j'étais à la fin de ce livre » est un garant de vérité et un pacte de confiance. L'écriture oscille entre le « je », le « tu » et le « nous » inclusif.

L'auteure se confie à propos d'un projet littéraire qui aurait pu avoir le titre de « Grenoble »...mais après la mort de l'amie de toujours, Jacy, le projet s'envole car il devait raconter le périple des deux amies. Elle dira à ce propos :

Je n'écrirai pas « Grenoble » ni « Paris » ni « Nanterre », je ne me poserai pas la question du « je » solitaire ou du « nous » qui t'incluait dans la narration. Mais, même ainsi, ce livre refuse de finir sans toi. (P193)

Un message poignant à travers lequel Rosie Pinhas-Delpuech se livre aux lecteurs en leur confiant des secrets intimes. Bien que le texte se prête aisément aux émotions intenses dues à la séparation, l'écrivaine se refuse au pathétique. Elle se souvient des années insouciantes de l'adolescence quand elles apprenaient le français en riant de leur turc commun, langue du lieu de naissance :

¹⁵⁶ La lettre débute ainsi : « *Jacy mon amie,* »

(...) Notre amitié a pris forme dans les mots du français. Sans cette langue, elle serait restée à l'état de têtard informe, dans notre turc affectif qui nous faisait rire et pleurer dans une proximité fusionnelle, fraternelle, sans distance aucune, dans l'immédiateté. En turc je t'ai fait mes adieux avec l'espoir fou de te retrouver quand le moment sera venu pour moi aussi. Mais c'est en français que je t'écris. Et c'est en français que nous avons rempli le mot amitié à mesure que notre pensée apprenait à s'articuler l'une à côté de celle de l'autre. Les religieuses (...) nous avaient surnommées Montaigne et La Boétie. Dans leur esprit, Montaigne c'était toi, évidemment, et moi, La Boétie. (P194)

Nous retrouvons dans l'écriture de ce texte un ton chaleureux marqué de tendresse et d'affection. Se référant clairement au registre épistolaire, l'écrivaine emploie tous les éléments relatifs à ce genre :

- D'abord la spécificité dialogique, avec le « tu » comme corolaire, l'auteure s'adresse directement à sa correspondante.
- Ensuite, l'aspect discursif de cette missive qui, bien qu'elle s'adresse à une absente, contient un appel, attend une réponse, annonce ou poursuit un échange, et, partant de ce postulat, assure une communication entre ces deux personnes.
- Enfin, l'expression de l'intime qui, justement, explose dans cette communication à travers le « je » émetteur. On trouve dans cet extrait la spontanéité nécessaire à l'intimité qui ravive l'expression de soi¹⁵⁷ relative à l'écriture autobiographique, relayée notamment par l'évocation des souvenirs.

Par le recours à la lettre, on pourrait dire que l'identité de Rosie Pinhas-Delpuech auteure/épistolière s'approfondit et se complète. En se rappelant des souvenirs en partage avec la défunte qui leur sont communs, elle se complait dans cette autobiographique où il est question parfois/souvent des autres pour mieux s'affirmer soi-même dans le récit.

Dans cette lettre d'adieu, Rosie Pinhas-Delpuech redit à Jacy tout son amour et son chagrin à peine voilés. Elle évoque ainsi, avec délicatesse, des souvenirs de jeunesse et des anecdotes intimes. Lui écrire, finalement, est un prétexte pour oublier sa mort. Elle dira à la fin de la lettre :

¹⁵⁷ La situation de dialogue fortifie l'expression de soi puisque, comme le note Emile Benveniste, « la conscience de moi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste », in Guillaume Paugam, <Benveniste, Le Je et la langue, des déictiques et de la subjectivité>, Texto, juillet 2008, Vol. XIII, n°3. http://www.revue-texto.net/docannexe/file/1622/paugam_benveniste.pdf, consulté le 07-03-2013

(Nous avons) Un dialogue¹⁵⁸ d'amies, de sœurs, d'amour, de cette demande qui n'en finit pas entre frères, sœurs, étrangers, amis, ennemis et dont il est peut-être aussi question dans ce livre, dans cette langue qui nous a faites amies, uniques. Le manuscrit que tu laisses derrière toi, « la psychanalyse sur les pas de la littérature » me tend la main de là où tu es. P195

Cette lettre serait alors une sorte de glose qui termine le texte. L'auteure revient sur sa vie, son parcours après avoir glissé vers un autre récit de vie, celui d'Anna.

Envisagée sous l'aspect dialogique, la lettre de l'auteure insérée dans le récit mémoriel pourrait être considérée comme l'événement créativement productif, au sens bakhtinien du terme puisqu'elle suppose « ce rapport d'une conscience caractérisée justement par son altérité »¹⁵⁹. Par ailleurs, la présence de l'autre, dont la position est fixée par le pacte épistolaire, permet une relation interpersonnelle, un lien affectif entre l'épistolière et son destinataire. Subséquemment à cela, l'écrivaine/épistolière est invitée à se découvrir, recourant ainsi à une autoreprésentation, une mise en scène de soi par soi qui est un effort authentique de la part de Rosie Pinhas-Delpuech qui se construit à travers le discours épistolaire.

Il existe d'autres lettres au sein du récit, plus précisément à la fin, qui sont, en fait, des documents authentiques échangés entre quelques membres de sa famille, attestant de la véracité de la biographie consacrée à Anna. Les étudier ici, afin de continuer dans cette perspective analytique de l'épistolaire, serait sortir de notre propos, puisque notre intérêt est d'ordre autobiographique.

Nous continuons notre travail autour des poncifs autobiographiques dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech en mettant en évidence un autre motif scripturaire, celui de la vocation d'écrivain.

¹⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁹ Jelena Jovicic, *L'Intime épistolaire (1850-1900), Genre et pratique culturelle*, éd. Material copyright, (édition en ligne)2010. Site consulté le 12-09-2012, <http://www.amazon.fr/LIntime-Epistolaire-1850-1900-Pratique-Culturelle/dp/1443818674>

2.3.4 « Je » et la vocation d'écrivain

Dans le corpus, l'auteure occupe une place importante au croisement d'une double vocation : la traduction et l'écriture autobiographique.

Dans cette perspective, et dans l'objectif de confirmer, à travers ce point, l'appartenance générique de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech ; nous proposons, à titre comparatif, quelques exemples d'écrivains qui ont su mettre en exergue dans leurs écrits cette thématique.

Evoquer son amour pour la littérature serait, pour un auteur, qu'il soit romancier ou autobiographie, avouer quelque chose de naturel puisque cela est de l'ordre du spontané. Le dire en texte peut devenir redondant, mais dans le cadre d'une autobiographie, cette confiance relèverait de l'intime et confirme le statut générique de l'œuvre.

- **De quelques exemples**

Don Quichotte dévoile l'auteur fictif du livre, nommé Sidi Ahmed Benengeli, et que nous retrouvons dans la seconde partie du roman pour quelques mots de conclusions en discours direct qui mettent un terme au récit. Le roman de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, présente un jeune homme qui aspire à écrire et à se consacrer au théâtre – la première version du roman s'intitule d'ailleurs *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister* – avant qu'il ne prenne conscience de ses erreurs et de ses illusions et qu'il n'accepte enfin de prendre une place active dans la société. Après ce roman fondateur, à l'origine d'un genre nouveau à l'époque, le roman d'apprentissage, le thème de la vocation d'écrivain ou, le plus souvent, de futur écrivain se multiplie dans des récits où l'aspiration à la littérature devient le centre de l'intrigue.

En effet, chez George Sand, dans *Histoire de ma vie*¹⁶⁰, après les différents épisodes de la vie de cette auteure, il est question de ses amours littéraires conditionnant son écriture. Chez James Joyce, il y a *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹⁶¹ qui présente, comme le titre l'indique, l'évolution de l'écrivain depuis son jeune âge. Dans *The Ghost Writer* de Philip Roth, Nathan Zuckerman, personnage-narrateur de sa propre histoire, met en scène son présent ainsi que son futur, envisagés selon l'angle de l'écriture.

¹⁶⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, éd. Les classiques de poche, 2004.

¹⁶¹ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, éd. Penguin classics, 2003.

Michel Prat a étudié la spécificité d'un roman centré sur un héros qui aspire à écrire et assigne son existence à la création littéraire. Pour cela, il définit les contours de ce genre de texte autour de trois points :

Il faut que ce soient évoqués chaque fois la rupture parallèle du héros avec sa famille et son milieu, débouchant souvent sur une forme d'exil (critère 1). Les instants privilégiés qui l'éclairent sur sa vocation, lui font découvrir l'œuvre à écrire et le conduisent à percevoir le monde d'une façon nouvelle (critère 2). Enfin, la naissance d'une esthétique, puisque, s'inspirant d'abord des auteurs qu'il admire, subissant l'influence des mentors, (...) il (...) écrit ses premiers textes (critère3).¹⁶²

Plus récemment encore, dans *Mémoires d'un jeune homme rangé*, Frédéric Beigbeder explore les arcanes de la littérature à travers le personnage principal du récit, un fêtard invétéré qui est, en fait, son alter ego. Dans un style privilégiant l'autodérision et l'humour caustique, Beigbeder dévoile l'écrivain qui sommeille en lui. D'ailleurs, le titre même de cet ouvrage est une référence aux *Mémoires d'une jeune fille rangée*¹⁶³ de Simone de Beauvoir, signifiant notamment une intertextualité sous-jacente, évidemment mise en valeur.

C'est le cas aussi de Rosie Pinhas-Delpuech qui expose clairement ses influences littéraires déterminantes dans ses choix scripturaux : d'abord les écrivains qu'elle a traduits. Ensuite, ceux qui participent activement dans son inspiration scripturaire et qu'elle cite notamment dans ses textes.

Nous continuerons l'étude du corpus dans ce chapitre en abordant la question de la vocation de l'écrivain chez cette auteure selon trois stratégies littéraires : d'abord, en abordant la nuit comme un espace qui favorise la création. La symbolique de la nuit chez Rosie Pinhas-Delpuech est très signifiante puisqu'elle désigne la temporalité pendant laquelle l'inspiration littéraire se transmue en écriture. Pour elle, la nuit est le moment de toutes les déperditions scripturaires. Ensuite, l'influence de la musique dans le processus de l'écriture. Comme dans un jeu intertextuel, les interférences musicales et littéraires se déclinent selon trois préfigurations dans *Insomnia* : elle parle du son de la machine à écrire, de Bach et de musicalité scripturaire. Dans *Suites byzantines*, elle est à l'écoute des langues des différentes stations de radio : comme le curseur, elle vogue à travers le chant des phonèmes. Sous la

¹⁶² Michel Prat, « Du Bilungsroman au roman de la vocation littéraire », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (Textes réunis par), *Formes et imaginaires du roman. Perspective sur le roman antique médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, éd. Champion, 1998. Pp71-72

¹⁶³ Op. Cit.

métaphore de la musique se dévoile un goût prononcé pour la lecture grâce au père mélomane et fervent lecteur qui l'a initiée à cet univers à un âge précoce. Elle évoque ainsi, une intertextualité évidente en citant clairement des artistes pygmalions. De la sorte, l'écrivaine se dévoile dans son œuvre en exprimant formellement cette reconversion à l'écriture.

2.3.4.1 La nuit, espace de création

« C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière... » E. Rostand, *Chantecler*, Acte II, scène III.

La nuit, propice à la solitude, à la réflexion et à la création est, dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, un espace temporel où le Moi s'exprime. Nous nous proposons d'étudier donc la signification de la nuit et de mettre en évidence son importance dans le processus scripturaire. Il s'agit de montrer que la thématique de la nuit est, en fait, un autre motif qui sied à l'écriture autobiographique.

Dans le prélude de *Insomnia*, la symbolique de la nuit trouve toute sa signification ;

C'était du temps d'avant les paroles, de ce temps où seuls les sons savent restituer la profondeur de la nuit, le terrible surgissement des bruits, leur menaçante étrangeté : le dehors, le dedans, voix d'homme, voix de femme, cet état de la tendre enfance – tendre comme la cire sur laquelle se gravent les moindres traces – entre quiétude et inquiétude, où un petit corps, au gré de la fièvre ou du sommeil, plonge dans les abîmes, remonte à la surface et se laisse balloter entre vie et trépas. (P16)

Ici, la nuit est associée à l'enfance : dans un style métaphorique, l'auteure revient sur les souvenirs liés à cette période pour dire ses incertitudes et sa quête.

Dans ce premier volet de l'œuvre autobiographique, nous avons l'impression que durant la nuit, lieu/temps de l'amorce du récit, l'écrivaine sort de sa chrysalide lentement, progressivement. Dans un autre passage, elle se souvient : « J'avais le vertige. Il faisait soudain nuit. J'ai éteint mon engin, je me suis arrêtée, j'ai augmenté le volume de la radio et j'ai fermé les yeux. » (*I.* p58), dans un style métaphorique qui suggère l'onirisme de la situation, Rosie Pinhas-Delpuech marque un temps d'arrêt dans ce long trajet qui suppose celui de l'écriture, pour voguer sur les fragments de sa mémoire en proie à son imagination.

Comme dans une narration en spirale, elle reprendra le thème de la nuit dans *Suites byzantines* : « Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit. » (*S. b.* p11), il s'agit de la seule adresse qui lui restera vivace et obsessionnelle, celle de la maison d'enfance à Istanbul. Se souvenir du seul lieu qui sera repris plus tard dans son œuvre comme une trace mémorielle d'une période révolue : s'en souvenir et ne pas le négliger dans cette « nuit », métaphore de la vie, du temps qui passe et à travers lequel la mémoire se fait oublieuse.

Or, le retour de la nuit peut aussi signifier la métaphore de la solitude du personnage, elle représente un cliché thématique qui revient dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. La nuit sera éclairée par l'apprentissage de la langue turque dans la ville de son enfance, et dont les phonèmes vont continuellement trouver grâce aux yeux de l'enfant. Nous sommes en présence d'une narratrice omnisciente, qui nous permet d'entrer dans la conscience du personnage. Ainsi, au moyen de la confidence, dont la fonction référentielle stipule le dialogue des mémoires, la narratrice nous livre les pensées et les craintes les plus secrètes de l'enfant. A travers le ton de l'aveu et la brièveté des phrases, la peur et l'angoisse de la protagoniste sont signalées.

Elle dira plus loin : « C'est la nuit. L'enfant vient de se coucher. Sous les draps, une légère odeur douceâtre et aigrette se mêle à la chaleur obscure de la couverture. » (*S. B.*, p 93). La nuit symbole de paix, au final, de réconfort et de sécurité, sera propice à tous les rêves qui, un jour, se réaliseront peut-être.

On voit donc par cette symbolique de la nuit, que l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech présente une certaine typologie de l'écriture de Soi, puisqu'à travers le traitement réservé à cet espace/temps, s'articulent différents poncifs thématiques relatifs à l'autobiographie, et que nous rencontrerons au fur et à mesure de nos lectures de l'œuvre. Aussi, les livres lus sont remémorés dans l'œuvre selon leur musicalité. Dans une articulation interférentielle, la musique et la lecture deviennent des éléments déclencheurs du processus autobiographique. Nous l'étudierons à travers cet éclairage, puisqu'ils semblent des poncifs génériques dans l'œuvre à l'étude.

2.3.4.2 La musique des livres

Pour dire sa passion pour la littérature, Rosie Pinhas-Delpuech se sert de la musique qui a bercé son enfance et sa vie durant. Elle affirme :

Pour écrire, j'ai besoin du modèle musical. De manière inconsciente, nécessaire, vitale. J'aime le son des mots, la musique de la prose, l'aspect symphonique d'un récit, le croisement des voix, etc. J'aime, dans une histoire, la même chose que dans le jazz ou dans les Partitas de Bach : ce tissage d'un tout petit thème, qui se cache, reparaît ailleurs, se déguise... La musique me sert de modèle architectural, me stimule. Quand on se met devant sa feuille de papier ou son ordinateur pour écrire, on est dans le chaos le plus total, on doit lire la vie dans ce qu'elle a de plus chaotique, sans s'y perdre - et la musique est pour moi un exemple idéal de chaos organisé.¹⁶⁴

Dépassant la simple évocation, la musique constitue un modèle, une structure qu'elle tente d'appliquer à son écriture. Rassembler les particules mémorielles pour construire la partition symphonique de sa vie est un défi qu'elle relève dans son œuvre. Dans *Insomnia*, dès le début du chapitre « Parasites », elle se confie : « Les années ont passé, partout où j'allais, cette musique m'accompagnait, j'en retrouvais la trace dans les livres que je lisais, dans les musiques que j'écoutais. C'est ainsi que j'arrivais à vivre. » (*I. P18*)

Le récit rétrospectif devient composition musicale, une symphonie à la manière de Bach que le père écoute et lègue à sa fille :

[...] Bach en train de faire l'amour avec la Kaminskaia sur un canapé défoncé rapporté de Pologne sur les sables et le béton de Tel-Aviv et mes oreilles byzantines qui écoutent et tendent l'oreille. (*I. p58*)

Geste de transmission consignée dans l'écriture qui se prête autant à l'écoute qu'à la lecture, car cette écriture est aussi une trace livresque. Elle révèle à la fin de « Yol », le septième chapitre de *Suite byzantine* : « Et *yol*, cette portion de route entre la maison et l'école, devient l'espace qui prépare, pas à pas, le lit des lectures d'une vie humaine. » p77

Elle continue plus loin : « Je dis parler pour écrire, parce qu'en fait, je ne lisais plus, j'écoutais un livre ou plutôt je le lisais avec l'oreille. » (*S. b. p48*). Ecriture/écoute, écoute/lecture, tels sont les modes du récit de Rosie Pinhas-Delpuech que l'on pourrait

¹⁶⁴ «Le Monde des livres », op. Cit.

recevoir comme un palimpseste où se noue le dialogue avec le père mélomane et les initiateurs littéraires et spirituels.

On retiendra que l'art d'écrire de Rosie Pinhas-Delpuech mime un certain art lyrique qui fait son style et qui est à même de traduire une pensée qui s'est développée au contact d'un savoir livresque.

Le récit dévoile ainsi son caractère interférentiel qui mérite d'être précisé en considération des travaux de Julia Kristeva, qui révèle que « *dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent* »¹⁶⁵. L'interférence dans les textes de Delpuech se manifeste dans le croisement des trois éléments lecture/écriture/musique, qui se concrétise dans une relation concrète, qui se projette dans genre autobiographique, pour créer un réseau à la fois référentiel, interférentiel et intertextuel.

Dans *Insomnia*, elle dit :

La musique de votre prose m'a ramenée vers ce couloir d'abord noir, silencieux et froid, puis bruissant de sons, de voix, de langues, de mots, d'histoires, de ma grand-mère qui parfois dormait chez nous et dont j'entendais depuis mon lit le pas s'approcher en clopinant. En suivant le fil de vos mots, je l'ai retrouvée. (*I.* p88)

Le champ lexical du mot « *musique* » est considérable : *bruissant, sons, voix, entendre...* le texte s'inscrit dans un espace de musique qui est une métaphore de la ferveur de l'auteure, il s'agit ici des musicalités de toutes les langues qu'elle a apprises, qu'elle parle et avec lesquelles elle traduit les ouvrages de ces auteurs qu'elle cite dans le texte lui-même. Elle le dit : « en suivant le fil de vos mots, je l'ai retrouvée... », elle a retrouvé, grâce à la voix (ou musique) des livres, celle de Yaacov Shabtaï¹⁶⁶ qu'elle admire et pour qui elle offre une sorte d'hommage au début de son œuvre.

Elle ajoute :

A cause d'une certaine manière de parler de la mort. Avec une certaine douceur, presque un léger sourire, comme le visage de ma grand-mère, comme sa voix, comme le son du

¹⁶⁵ Julia Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, éd. Seuil, 1969.

¹⁶⁶ Ecrivain israélien qu'elle cite au début de *Insomnia* sous la forme d'un prologue intitulé « *In memoriam* ». Écrivain qui semble l'inspirer et qu'elle a traduit.

violoncelle. Je dis parler pour écrire parce qu'en fait, je ne lisais plus, j'écoutais un livre ou plutôt je le lisais avec l'oreille. (I. P48)

En outre, son écriture se traduit par une musicalité qui tient au jeu sur les sonorités et sur le rythme. À la recherche d'un effet « tempo » et à la volonté de mimer par un assouplissement de la syntaxe, s'ajoute, particulièrement, une liberté d'improvisation :

Dans une ample et unique grande phrase, répétée, obsédante, monotone, dans un lent tournoiement semblable à la musique des sphères, (...) bruits, bruits, parasites, cacophonie, nuit, insomnie, (...). (I. p60)

Ou encore, quand elle se souvient de son père, fervent mélomane : « Bach. Celui que mon père écoutait les dimanches après-midi » (I. p58), il y a bien sûr cette figure paternelle qui ressurgit dans le récit pour conjuguer, en un geste synchronique, écriture musicale et écriture autobiographique.

Il ressort de ce propos que son récit est fort empreint de cette musique mémorisée qui insuffle le désir d'écrire, pour tenter de figurer le caractère hybride de l'œuvre. Cela revient à rappeler, comme le souligne à juste titre ce critique, que « rapprocher deux arts ne veut aucunement dire les ramener l'un à l'autre, encore moins les identifier. Il s'agit simplement, en les rapprochant, de suggérer l'existence d'un lien plus ou moins privilégié et de le montrer dans les faits. »¹⁶⁷. A travers une sorte d'élan musical où le « Je » orchestre la narration comme dans une interpénétration du lyrique et du littéraire, l'autobiographie devient sensiblement intertextuelle.

Par la musique qui enveloppe les mots, Rosie Pinhas-Delpuech accorde une dimension vivante à son autobiographie, presque cinématique en assimilant sa vocation d'écrivain à sa nature mélomane. Il s'agit de montrer les répercussions stylistiques de la musique sur l'écriture de ses récits à vocation autobiographique, de signaler son intérêt croissant pour la dualité constante littérature/musique comme un modèle scripturaire singulier. Rosie Pinhas-Delpuech s'approprie le terme « musique » pour souligner sa fascination qui se traduit de manière ostensible dans son autobiographie et qui revient comme un motif d'écriture.

¹⁶⁷ Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la 'Recherche du temps perdu'*, Klincksieck, 1973.

A la dimension lyrique de l'œuvre s'adjoint la dimension intertextuelle. Ce que nous verrons dans ce qui suit.

2.3.4.3 L'intertextualité

Le terme d'intertextualité s'est répandu en France à partir de 1967 grâce à Julia Kristeva qui, à partir de ses travaux sur la polyphonie et le dialogisme selon Michael Bakhtine¹⁶⁸, vint à étudier plus amplement ce concept dans son ouvrage *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*¹⁶⁹.

Kristeva décrit l'intertextualité comme étant un processus indéfini, une dynamique textuelle¹⁷⁰ où il est question de traces, souvent relevant de l'inconscient. Ainsi, le texte se réfère non seulement à l'ensemble des écrits – littéraires et non littéraires – mais aussi à la totalité des discours – sociaux ou autres – qui l'entourent.

L'intertextualité se définit comme une notion moderne des approches théoriques de la littérature comparée, elle envisage la littérature comme « un (vaste) espace ou un (grand) réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour »¹⁷¹.

Ainsi, doit se comprendre l'intertextualité ; elle est une sorte de fonction reliant ces dimensions et aboutissant, *in fine*, à une lecture qu'on dira plurielle. « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »¹⁷². La « découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁷³. C'est-à-dire que le texte pourrait informer du fonctionnement de la mémoire d'un individu, en instaurant dans le texte une sorte de dialogue avec la mémoire culturelle.

Les traces/références dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech ne sont pas forcément inconscientes, au contraire, elles sont mises en évidence dans son récit grâce à des procédés

¹⁶⁸ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » in *Critique*, t. XXXIII, n° 239 (avril 1967), p. 438-465.

¹⁶⁹ Op. Cit.

¹⁷⁰ Le mot, ou le texte, ne se lit plus de manière « linéaire », mais toujours selon un « espace » à trois dimensions : « sujet de l'écriture », « destinataire » et enfin « textes extérieurs ».

¹⁷¹ Sophie Rabau, *L'intertextualité* (Textes choisis), Paris, Flammarion, 2002, p15.

¹⁷² Julia Kristeva, « Une poétique ruinée » dans Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p11.

¹⁷³ Ibid .p85.

littéraires désignant une écriture intertextuelle qui lui est caractéristique, à travers deux traitements particuliers de cette notion ; à savoir une intertextualité au plan historique et une autre, liée à son métier de traductrice, et qui met en avant le procédé de la citation directe et autres moyens relevant de l'intertextualité, que l'on tâchera d'expliquer au fur et à mesure de notre travail.

L'intertextualité dans l'œuvre de cette écrivaine repose sur une polyphonie signifiée par l'entrecroisement des voix, plus particulièrement celles qui animent la mémoire historique, trait d'union entre les individus et entre les générations. Elle envisage la volonté de confronter les souvenirs avec le désir de les garder intacts tout en traduisant les drames individuels. Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, le passé est devenu une source d'inspiration aussi forte que la volonté de le restituer. Dans les différents volets du tryptique, il est question d'histoire(s), de l'enfance indissociable de l'Histoire de la Communauté.

La mémoire se construit donc en texte et révèle un récit conçu comme un palimpseste, où s'entrecroisent les dires de Soi et des autres sous la forme de l'emboîtement.

Le procédé polyphonique qui est signifié d'emblée dans l'œuvre, c'est la citation : « La citation apparaît comme une pratique tendant à authentifier une narration ou au contraire à en révéler la composition comme dans un collage ou une écriture qui exhibe son fonctionnement »¹⁷⁴. Rosie Pinhas-Delpuech, dans *Insomnia*, convoque l'écrivain Yaakov Shabtai :

Yaakov Shabtai (1934-1981), dont l'œuvre constitue la trame de ce récit, est né et mort à Tel-Aviv, dans un tout petit périmètre où il a vécu et conçu une œuvre brève et fulgurante qui, à l'instar de celles de Faulkner, Joyce et Proust, compte parmi les plus précieuses et singulières de ce siècle. (P09)

Elle entre en dialogue directe avec lui :

Je crois que tout a commencé à cause d'un épisode que j'avais lu dans votre dernier livre, celui que je n'ai pas traduit. Il s'agit des biscuits au beurre, des petits sablés que Méir mange dans la cuisine, après la mort de sa mère. (...)

¹⁷⁴ C. Ch. Achour, et A. Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, éd. Du Tell, 2002. P116.

La citation¹⁷⁵ fonctionne comme un stimulus de la mémoire, comme la madeleine de Proust met en branle la mémoire :

(Comme) ces biscuits qui ont éveillé en moi une nostalgie insoutenable de ma grand-mère. De ses mains, de sa cuisine, de son odeur, de sa voix, du grain et du timbre de sa voix quand elle me racontait des histoires, de son regard, de ses cheveux cotonneux à peine posés sur sa tête comme un nuage et dont l'immatérialité me fascinait parce qu'elle préfigurait à mes yeux la mort, vaporeuse comme un nuage. Une nostalgie lancinante, douloureuse, complètement folle parce que je voulais qu'elle soit là, je voulais l'entendre me raconter des histoires. (p33)

Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, la citation comme un procédé d'intertextualité confortent le projet autobiographique, destiné à combler une « nostalgie ». L'écriture autobiographique est ici réparatrice d'un manque, elle relèverait de la Catharsis,

Comme Méir et Goldman, Emma Bovary vieillissante, j'attendais dans le noir et j'avais la nostalgie : d'un livre, d'une musique, d'une histoire, d'une langue, d'un pays, d'une ville, de quelqu'un, de quelque chose surtout d'absolument indéfinissable. (P35)

Et plus loin, « Vous êtes allé jusqu'au bout de votre nostalgie, j'ai voulu vous accompagner aussi loin que le pouvait un vivant, mes pas dans la trace écrite de votre nostalgie et votre mort. » (I. P36)

Dans l'œuvre de Delpuech, il s'agit de défier la mort, thème continuellement évoqué, que ce soit pour exprimer une obsession intime, ou exprimer ce qui est au cœur de l'œuvre de Yaakov Shabtai :

Le père de Goldman était mort le premier avril, tandis que Goldman se suicidait le premier janvier, juste à un moment où il lui semblait qu'à force de détachement et de repli une nouvelle ère s'ouvrait enfin devant lui, qu'il s'était trouvé un début d'amendement grâce au « Bullworker », à une vie bien réglée et surtout grâce à l'astronomie et à la traduction du *Somnium...*(*Pour inventaire*) (p35)

Cet extrait, en retrait dans le texte et en caractère plus petit, représente l'incipit du roman *Pour inventaire*, publié pour la première fois en 1977, traduit par Rosie Pinhas-Delpuech et

¹⁷⁵ Pour Antoine Compagnon, « le travail de la citation (...) c'est-à-dire le produit de la force qui saisit la citation par le déplacement qu'elle lui fait subir » (p09), doit se faire au sein de l'écriture elle-même : « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. » Compagnon voit en la citation un « lieu stratégique », « une pierre de touche de l'écriture » qui « sert à éprouver la valeur de la conversion que le livre opère du déjà dit, par la répétition et l'entreglose » (p12). In op. cit.

réédité en 2007 chez Actes Sud, dans la collection « Babel »¹⁷⁶. L'inventaire c'est celui, exhaustif, que Yaakov Shabtaï établit des motifs d'un drame raconté dans le roman. Et, tandis qu'il requiert, pour comprendre, « le passé proche ou lointain de toute une communauté, il diagnostique son épuisement, le chaos où celle-ci se débat »¹⁷⁷. Ce récit reprend la voix des vivants et des morts, en déployant en un seul mouvement, l'Histoire d'Israël et de Tel-Aviv en particulier, tout en tenant compte de l'angoisse de ses habitants.

La citation de Yaakov Shabtaï au sein même du récit de Rosie Pinhas-Delpuech s'inscrit dans le cadre de la référence explicite, selon Sophie Rabau¹⁷⁸ :

Tout fragment de texte inclus dans un autre peut être plus ou moins signalé, suivre ou interrompre la logique du texte qui le convoque, son origine peut être ou ne pas être donnée et les mots du texte cité peuvent être présents ou ne pas figurer dans le texte second. (P18)

Quand la narration se fait par le biais du « Je », l'instance autobiographique est confirmée. Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech expose des facettes de sa propre vie, tels que le métier de traductrice, ou encore l'influence de sa grand-mère depuis son jeune âge, qui est une autre marque de la vocation d'écrivain de Rosie Pinhas-Delpuech : les histoires racontées ont notamment conditionné l'écriture et elles sont à considérer comme une autre stratégie intertextuelle. Cette « nostalgie » du passé, vivace et insoutenable, a manifestement favorisé la création littéraire, voire même la re-création de la figure de la grand-mère à travers le récit, comme s'il était question d'une obsession qu'il fallait absolument concrétiser.

Elle révèle à la fin de l'avant-dernier chapitre de *Suite byzantine*, « Bayrak »¹⁷⁹,

C'était une broche violente et explosive, comme une bombe entre les seins de la grand-mère, elle irradiait une peur et une angoisse diffuses (...), avec le même détachement serein que les mots de Montaigne, légendes bibliques, naufrage du Titanic, Ésope le Grec, récits des deux guerres, digressions sur les splendeurs et décadences familiales (...). (P89)

Le bijou est le symbole de l'héritage des aïeux, il est mis en relation avec les différentes lectures de l'auteure/narratrice pour dire les thèmes qui vont traverser son œuvre, à savoir les

¹⁷⁶ Ce roman raconte l'histoire de Goldman, Israël et César, trois hommes de la même génération, qui s'efforcent, chacun à sa manière, de donner un sens à leur destin. Mais la première phrase de cet incipit annonce, en même temps que la mort du père de Goldman, le suicide de Goldman lui-même, neuf mois plus tard.

¹⁷⁷ <http://www.amazon.fr/Pour-inventaire-Yaakov-Shabtaï/dp/2742768424>, consulté le 01-10-2013.

¹⁷⁸ In op.cit.

¹⁷⁹ C'est un extrait que nous avons dû évoquer précédemment.

histoires familiales conjuguées aux histoires lus ou traduites, mais surtout, celles qui l'ont marquée.

Ce passage a une double fonction, il met en valeur la naissance de l'écrivaine et simultanément, renforce nettement des a priori, en l'occurrence les références textuelles et intertextuelles définies.

L'auteure/porteur du discours rétrospectif raconte son passé pour en faire le lieu de la genèse de sa littérature. Le métier de traductrice fournit la substance de l'écriture : obéissant au souci de bien présenter son sujet, celui du passage de la traductrice qu'elle était à l'écrivaine qu'elle est maintenant, elle met en scène l'image d'une chrysalide littéraire.

D'autres références intertextuelles sont insérées dans le récit, comme une autre marque intertextuelle. Nous citons l'exemple du document historique qui s'intègre à la narration pour attester d'un fait ou d'un événement remémoré. Ainsi, au début du chapitre¹⁸⁰ « Isaac le Français », Rosie Pinhas-Delpuech revient sur le destin du parent dont le prénom est attribué à ce chapitre, elle révèle :

Un auteur anonyme, contemporain des Croisades et de Murat I^{er} (1359-1389), témoigne de leur tempérament dans *Le livre des faits du bon messire Jean le Meingre dit Bouciquaut* :

Amurat, le père de Bassat, dit-il au sujet du conquérant d'Andrinople, est un homme merveilleux. Il n'est pas cet être cruel, mécréant, toujours prêt à attenter aux sentiments religieux des chrétiens, ni cette bête cruelle que dépeignent les partisans des Croisades. Les Turcs ne sont pas méchants. Ce sont des cavaliers qui ont un autre drapeau, un autre pays, un autre dieu, mais ce sont de preux chevaliers, des croyants avec lesquels on peut prendre langue, aux côtés desquels on peut se battre. (P64)¹⁸¹

Cette référence, produit d'une certaine recherche effectuée avec minutie, confirme le désir de l'écrivaine de retrouver les traces ancestrales d'une histoire familiale brouillée.

Parallèlement, nous constatons effectivement dans cet extrait le rôle de structuration historique inhérent à l'écriture de la narratrice : en évoquant ces références historiques, bien qu'anonymes mais n'altérant en rien la valeur authentique des propos, elle remonte à l'origine de l'histoire, établissant un pacte de vérité dans son récit par un aspect d'historicité. De fait, son écriture opère une transformation de la valeur narrative : d'autobiographique, elle est

¹⁸⁰ Anna, une histoire française. Op. Cit.

¹⁸¹ Nous reproduisons la même mise en page que dans le livre.

ainsi considérée comme étant le signe du dévouement de l'écrivain à l'égard de son travail, alliant à la fois le désir de parler de soi et celui de mettre en valeur les autres. C'est dire à quel point la contamination/emboîtement littéraire s'accompagne toujours d'un effort de restructuration et de renouvellement du sens.

Le texte donc, présente ce que Genette appelle l'intertexte¹⁸² qui mène vers d'autres dont certains passages s'inspirent ou carrément les citent, directement, comme c'est le cas du passage précédent.

Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes parle d'ailleurs de l'intertextualité comme étant un « souvenir circulaire »¹⁸³, et c'est ce qui se réalise notamment dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, qui devient pluriréférentielle. D'ailleurs, à travers l'explication du prénom de l'enfant, le personnage de *Suites Byzantines*, il y a une référentialité évidente au texte barthésien. Ainsi, dans le chapitre intitulé Z/S, l'intertextualité s'opère par inversement de la référence puisque le titre initial, celui du théoricien français, est S/Z ce qui indique une intertextualité latente¹⁸⁴.

¹⁸² Selon Genette: "*L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie*", in http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G._Genette, consulté le 29.07.2015.

¹⁸³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éd. Du Seuil, 1993, p59.

¹⁸⁴ Le parallèle par le titre est notable, mais le travail de Barthes sur le récit de Balzac (il s'agit d'une nouvelle publiée en 1830 intitulé *Sarrazine*, qui met en scène les enjeux d'une destinée et le tragique relationnel, ou plus explicitement, le drame de la castration et de l'amour dans un réalisme propre à l'époque) expose un commentaire critique recensant un certain nombre de « codes » censés former un réseau à travers lequel le récit balzacien prend sa forme. Ces derniers sont nommés, nous les dénombrerons en mettant en évidence le lien qui pourrait exister entre ce que dit le théoricien et l'écrivaine dont l'œuvre est à l'étude, afin de montrer comment les mouvements de la critique selon Barthes se retrouvent ici par le biais de l'écriture : ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech montre les éléments constitutifs de l'identité de son œuvre et laisse le lecteur interpréter ces données selon la façon dont elle les présente :

Le texte barthésien s'articule autour de cinq Herméneutique : qui consiste à organiser le texte autour d'énigmes et de leur dévoilement, selon les propos de l'auteur, il s'agit de « l'ensemble des unités qui ont pour fonction [...] de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement » (S/Z p. 24).

- D'abord, le code thématique : Ainsi Rosie Pinhas-Delpuech agence son texte autour de la question de l'enfance, du métier de traductrice, mais surtout, il nous semble que ce ne sont que des procédés thématiques qui vont amener le lecteur à la démonstration même d'écrire, celle de vouloir expliquer que les mouvances familiales sont générées par le trauma commun, raison pour laquelle elle tâchera de retranscrire les événements marquants qui ont conduit à ce destin certes individuel, mais surtout collectif.

- Sémique : le code commandant les caractères attribués aux personnages : « attentif à la *Voix de la Personne*, privilégiera les signifiés de "caractère" » (p. 196), c'est-à-dire que pour Barthes, le personnage est pilier du récit, comme pour Rosie Pinhas-Delpuech qui prend en charge le personnage et son emblématique, pour elle, chaque personnage a une portée indéniabla sur le cours de la narration, et de la sorte, il influe sur la dimension qu'elle voudrait octroyer à son récit¹⁸⁴. Nous citons à titre d'exemple la représentation parentale qui a pour effet d'accentuer l'écriture autobiographique.

- Symbolique : qui est le plus ambivalent, comprenant le langage, les échanges économiques, le corps, le désir : « (il sera en l'occurrence) "occupé par un seul objet [...], le corps humain" » (p. 220), pour Rosie Pinhas-

Comme dans un aveu, elle manifeste son désir de devenir, elle aussi, un personnage littéraire. Faire de son vécu un récit où elle est le pivot autour duquel s'articulent les événements narrés :

Et vous disiez tout cela dans un lent tournoiement vertigineux et répétitif comme une rengaine de carrousel : et l'enfance et la famille et les liens d'amour et de haine qui nous unissent et nous séparent, et les amours illusoire, et les projets chimériques, et les envies d'être russe, italien, poète, tzigane, aristocrate, et au bout du chemin, entre humilité et démesure, la tentation d'en finir, par fatigue ou par curiosité, pour aller voir un peu comment c'est de cet autre côté où se trouvent ceux qu'on aime. (P36)

Le « nous » inclusif revoie simultanément au « Je » de la narration et au « vous » de Yaacov Shabtai : comme dans une sorte de communion littéraire, ils se rencontrent à travers la traduction et finissent par se retrouver dans un même espace littéraire, le récit personnel de Rosie Pinhas-Delpuech.

Ainsi, son œuvre se lit entre croisement et restructuration¹⁸⁵ qui seraient des stratégies d'hypertextualité¹⁸⁶. D'ailleurs elle révèle :

Et je continuais et je traduisais. Clopin-clopant. Toujours posée sur le bord de l'échiquier, entre Goldman et l'oncle Lazare. La nuit, à cause d'eux, je relisais Montaigne. Parce qu'ils l'évoquaient, parce que parfois j'imaginai l'oncle Lazare sous les traits de Montaigne et qu'il ne m'aurait pas déplu de les avoir tous les deux pour oncles. (P48)

Delpuech, la symbolique réside dans tout ce qui anime son désir d'écrire : le choix des langues, la vocation d'écrivain, et l'importance de la famille, ce qui sera en rapport avec le code suivant :

- Proaïrétique : prenant en charge les séquences d'action : « le proaïrétique étudiera les séquences d'actions et de comportements » (p. 25). C'est-à-dire que l'action autobiographique est soutenue par ses propres thèmes, devenus à la longue, des poncifs.
- Culturel : ce dernier code rassemble les stéréotypes d'époque en une sorte d'encyclopédie romanesque, ce qui pour Barthes décèlera « les citations d'une science ou d'une sagesse » (p27). Ainsi, l'autobiographie de l'auteure décrit, outre sa personnalité, la période dans laquelle elle a vécu, avec ses bouleversements et son Histoire.

¹⁸⁵ Genette affirme qu' "Il n'est pas d'œuvres littéraires qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (...) certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres", in *Palimpsestes*, op. Cit.

¹⁸⁶ Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette préfère parler d'hypertextualité au lieu de la citation. Il dit à propos de cette dernière que c'est le premier degré de l'intertextualité et qui peut être définie comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, (...) présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale. » (p8), op. Cit.

Insomnia repose, presque en son essence, sur une inflation de références et de citation de sources multiples et variées de la littérature universelle. Les procédés intertextuels et les interactions entre différentes autorités se placent en première ligne d'un programme scriptural où des aspects graphiques, du paratexte à la citation reconnue en tant que telle, en passant par les références et les allusions à des personnages célèbres, collaborent pour structurer ce palimpseste :

Et dans le vôtre que je traduais, je cherchais quelque chose, quelque chose qui était dans votre livre et qui manquait à ma traduction. (...) Je me répétais ces noms, nuit sombre et Kaminskaia, la sonorité évocatrice du français si merveilleusement épanouie dans « nuit » et « sombre » prononcés par une voix comme celle de Juliette Gréco, et ce nom juif, Kaminski, auquel le féminin russe donnait soudain des airs de princesse ivre et folle, le sang, le cognac, la vertu meurtrière du père, et votre voix qui mêlait à l'hébreu tous ces sons, comme un millefeuille, une délicieuse friandise sonore et croustillante, et moi, comme vous, entre les langues perdues, rêvées, retrouvées et étrangères, et ce français que je forçais et forçais à dire, à sonner et résonner, mais sonner quoi, résonner quoi ? (p51)¹⁸⁷

La comparaison au « millefeuille », par métaphore, désigne le procédé d'écriture que l'on reconnaît à Rosie Pinhas-Delpuech.

La vision décloisonnée de l'écriture traditionnelle de Soi obéit à un projet spécifique de l'auteure : décrire ses souvenirs en fonction de son métier de traductrice et de ses différentes lectures/références, qui sont une signature manifeste de son propre vécu :

Tout en traduisant, ces « vastes espaces de la toundra » s'étaient superposés à « l'horizon lointain » de la tasse posée à côté du jeu d'échecs, les deux femmes chinoises à l'expression peut-être triste étaient devenues plus mongoles, plus russes, si bien qu'à mesure de la lecture, cette tasse à café de porcelaine avait pris des proportions planétaires sur lesquelles se projetaient les steppes d'Asie centrale et les plaines de Sibérie. Et toujours aussi attentive et perdue dans les motifs de la tasse et de vos phrases, j'avais de nouveau levé la tête de mon ouvrage et regardé longuement par la croisée vers la ville de mon enfance, aux portes de l'Asie. (...) (p44)

La mémoire intertextuelle est, d'abord, celle de la traductrice à laquelle s'ajoute la transcription de la mémoire historique et généalogique. Comme un acte de survie qui défie la mort. Par le souvenir, le passé se perpétue dans le présent : « la vie apparaît-elle comme un

¹⁸⁷ En clôture à « Still life ».

film en négatif qui ne trouve ses couleurs que par le jeu du souvenir. (L'autobiographe) ne peut donc vivre car il ne sait que revivre »¹⁸⁸. Dans cette sorte d'éternité qui se construit, pointe indéniablement le signe de la fierté humaine.

La mémoire se construit donc en texte et révèle un récit conçu comme un palimpseste, où s'entrecroisent des aveux intimes avec les histoires des autres. Nous constatons ainsi la présence de la forme de l'emboîtement littéraire : l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech répond alors autant au désir de comprendre le sens de la vie, que d'en souligner les fils conducteurs en confectionnant un parchemin des différentes références littéraires. En fait, c'est donner, par l'écriture, un sens à ce qui a été vécu à travers les lectures. Dans l'ordre du récit, toute lecture effectuée par le passé trouve ici sa place et son importance.

Le croisement du récit personnel avec d'autres textes y est déclaré et explicité. Ainsi, la pratique intertextuelle sert de soubassement à l'écriture personnelle. Il est surtout important pour Rosie Pinhas-Delpuech de parvenir à traduire une mémoire intime qui se transforme en mémoire plurielle au moyen d'un dispositif intertextuel bien codé.

Entre la nuit, espace privilégié de la création, la musique et la lecture interférant en un continuels jeu intertextuel, l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech s'articule autour de ces éléments authentifiant sa vocation d'écrivain, un poncif du genre autobiographique. Parmi ses clichés thématiques, nous avons signalé l'importance de la figure parentale adjuvée à la correspondance de quelques membres de la famille pour établir une sorte d'autobiographie filiale. Ne pouvant occulter l'enfance, période où les angoisses de la solitude se transformeront en quête existentielle à l'âge adulte, Rosie Pinhas-Delpuech lui consacra le deuxième volet de son œuvre, et marquera une digression notable du genre autobiographique, puisque ce n'est plus le « Je » qui sera le pivot de la narration, mais « l'enfant » égarée dans les arcanes de l'histoire familiale, le labyrinthe des langues et l'inconnu du dehors. Nous pensons qu'il s'agit là, d'une volonté de la part de l'auteure de montrer l'importance de cet âge dans la constitution identitaire. Ainsi, entre respect des normes génériques, disjonction, écartement et dispersion de la figure auctoriale, l'autobiographie se retrouve déformée au détriment d'une écriture de Soi composée de codes scripturaires en renouvellement. Ce que nous verrons dans la suite de notre

¹⁸⁸ Pierre Jean Dufief, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Paris, coll. Amphi lettres, éd. Breal.1999.

DEUXIEME PARTIE
UNE ESTHÉTIQUE
PARTICULIÈRE DE
L'AUTOBIOGRAPHIE :
ENTORSES AU GENRE

II. DEUXIEME PARTIE : UNE ESTHÉTIQUE PARTICULIÈRE DE L'AUTOBIOGRAPHIE : ENTORSES AU GENRE

Depuis ses prémices, l'autobiographie, en tant qu'écriture du dévoilement de Soi, supporte quelques préjugés défavorables à son développement. S'agissant d'une littérature personnelle, même les « grands auteurs » en s'essayant à ce genre, se sont montrés réticents à l'idée d'affirmer cette filiation générique. Blaise Pascal dans ses *Pensées* XXIX avoue que : « *Le moi est haïssable.* » en affirmant plus loin que « Le sot projet que Montaigne a eu de se peindre [...] ». Alors que, au XIX^{ème} siècle, Stendhal écrit dans *Vie de Henry Brulard*¹⁸⁹:

Cette idée me sourit. Oui, mais cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi* ! Il y a de quoi donner de l'humeur au lecteur le plus bienveillant. *Je* et *Moi*, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des égotistes. [...]

La même idée d'écrire *my life* m'est venue dernièrement pendant mon voyage de Ravenne ; à vrai dire, je l'ai eue bien des fois depuis 1832, mais toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des *Je* et des *Moi*, qui fera prendre l'auteur en grippe, je ne me sens pas le talent pour la tourner. À vrai dire, je ne suis rien moins que sûr d'avoir quelque talent pour me faire lire. Je trouve quelquefois beaucoup de plaisir à écrire, voilà tout. [...] Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les *Je* et les *Moi* assomment trop les lecteurs ; et toutefois j'aurai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience. De plus, s'il y a succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime, les madame Roland, les Mélanie Guilbert, les...

Chapitre premier

Ce stéréotype négatif découle de l'idée que parler de Soi implique en ce sens une vision et une dimension individualiste, insufflées par un narcissisme converti en écriture. Cependant et malgré ces idées reçues, l'autobiographie connaît aujourd'hui un essor sans précédent, et un engouement continuellement renouvelé, vu que ce genre subit des mutations et des redéfinitions particulièrement intéressantes. Rosie Pinhas-Delpuech ne déroge pas à cette règle. Son œuvre, depuis le premier volet, fait preuve d'un intérêt grandissant pour ce genre. D'ailleurs, même si l'autobiographie n'apparaît pas forcément de prime abord dans *Insomnia*,

¹⁸⁹ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, éd. La Pléiade. 1977.

l'écriture de la mémoire et du 'Moi' s'offre au lecteur au fur et à mesure des lignes, car l'écrivaine justifie et explique les raisons qui l'ont amenée à l'écriture « personnelle ».

Dans la seconde partie de notre thèse, nous avons choisi d'étudier l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech selon deux approches différentes. Il s'agit en premier lieu d'analyser le renouvellement de l'autobiographie à la lumière des stratégies littéraires adoptées par l'auteure, montrant de la sorte que le genre subit des digressions et des changements notables dans ses strates définitoires. Nous montrons, grâce à la théorie du rhizome, comment le « Je » auctoriale se dissémine et se fragmente pour donner à lire ce *patchwork* scripturaire où les souvenirs de l'auteure se présentent comme des parcelles disposées dans le texte pour former un récit de vie séquentiel, structuré par épisodes mémoriels. La notion de rhizome sera considérée comme vecteur de construction du genre autobiographique. Nous étudierons le corpus d'étude à la lumière des théories définitoires du rhizome comme concept structurant l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech. Ce ne sera pas tant les tendances philosophiques attachées au logos qui seront privilégiées dans notre réflexion, mais une approche paradigmatique des procédés du mouvement, de la décentration et de la fragmentation comme stratégies scripturaires liées au rhizome, à l'intérieur de l'œuvre étudiée.

Nous sommes en présence de textes où les territoires linguistiques multiples, se joignant à des territoires référentiels et mémoriels, selon une dynamique de connexion, déconnexion, reconnexion, semblent définir la trilogie de cette auteure, comme une autobiographie-rhizome.

Ainsi, nous aborderons l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech comme un agencement de « plateaux », pour citer les termes de Deleuze et Guattari¹⁹⁰. À la lecture de l'avant-propos de *Mille plateaux*, se dégage pour nous l'idée que les « chapitres » /plateaux¹⁹¹ sont agencés de façon non-linéaire à l'intérieur d'un livre et de livre à livre : « Dans une certaine mesure, ces plateaux peuvent être lus indépendamment les uns des autres, sauf la conclusion qui ne devra être lue qu'à la fin ».

¹⁹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éd. De minuit, 1980.

¹⁹¹ Qu'ils préfèrent désigner sous le nom de « plateaux ».

Ensuite, nous optons pour la métaphore de la mosaïque pour expliquer comment ce « Je » décentré car fragmenté se recentre et combine ses artefacts pour se rassembler, imbriquer ses alentours thématiques afin de former une toile de ligatures plutôt que de fragements. Nous répertorierons les langues qui fondent l'identité de Rosie Pinhas-Delpuech à travers le tracé autobiographique marqué par les rites de l'enfance, déracinements de l'adolescence et quêtes de l'adulte, et surtout le métier de traductrice. De plus, le thème de la reconnaissance généalogique est conditionnée par les mouvements de la mémoire à laquelle se joint une combinatoire linguistique, parfois dualiste, qui s'avèrent être, ainsi, un ensemble de motifs d'écriture. C'est-à-dire que les langues : le turc du pays de naissance, les langues maternelles oscillant entre l'hébreu, l'espagnol et l'allemand, et finalement le français paternel, sont au cœur même des interrogations identitaires de l'auteure, liées à l'histoire familiale.

Avec Rosie Pinhas-Delpuech, nous sommes donc en présence de dichotomie fragment/ligature signifiée pour montrer la variabilité générique. Elle révèle :

Couchée à plat ventre sur le tapis du séjour, l'enfant joue avec la petite loupe. Elle l'applique sur les motifs et regarde les couleurs et les formes emboîtées, les passerelles entre les motifs. Tout est lié, aucun motif n'est détaché, on passe de l'un à l'autre sans jamais trouver un interstice, une ouverture où se glisser. Sur les tapis anciens tissés par les femmes d'Anatolie se superposent, comme les mots du dictionnaire, des histoires de langues et de cultures, tout se mélange, les brins de fil, les motifs, les histoires des grandes personnes qui n'ont ni début ni fin, ni avant ni après, mais une répétition obsédante des formes entrelacées. (p39)

Ainsi, dans *Suites byzantines* le Moi se définit selon les desseins combinés examinés à la loupe par l'enfant/l'écrivaine. Comme dans un dictionnaire, elle devrait superposer les mots et les histoires, des anciens et les actuelles. Elle devrait raconter sa vie, ses voyages, ses identités multiples à travers les mots qui l'habitent, les langues qui font ce qu'elle est dorénavant ; traductrice et autobiographe.

La représentation du Moi chez Rosie Pinhas-Delpuech « supposerait un modèle pré-existant et stable du moi, qui serait tout constitué avant qu'on l'énonce. Écrire le moi, ce serait donc *copier* ce moi avec plus ou moins de fidélité, littéralement le re-présenter »¹⁹². Nous tâcherons donc de voir comment l'auteure s'est auto-représentée dans son œuvre à travers les langues qui l'habitent.

¹⁹² Laurent Jenny, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html>

1. Autobiographie rhizomatique ?

Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, Rosie Pinhas-Delpuech répond à des questions relatives au genre auquel appartient son œuvre. A l'époque, c'est-à-dire en 2007, elle n'avait publié que trois de ses cinq récits, à savoir : *Insomnia, Suite byzantine* et *Anna, une histoire française*. Elle déclare :

Le seul genre dont je me réclame est celui de la prose dont j'adore la plasticité et la touffeur symphonique. Pour le reste, je répugne aux étiquettes « roman », « récit », « autobiographie », dont les frontières me paraissent souvent bien floues et brouillées.

C'est bien pour cela qu'il nous semble que son autobiographie est perméable à tous les genres, d'autant qu'elle fait de son récit de vie le lieu d'énonciation d'un discours car « L'autobiographie repose sur une série de choix : celui déjà fait par la mémoire, et celui que fait l'écrivain sur ce que la mémoire lui livre. »¹⁹³

Avec cette précision que : « Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'elle (la mémoire) est une construction imaginaire, ne serait-ce que par les choix qu'elle effectue, sans parler de tout ce qu'elle invente. »¹⁹⁴

La liberté que s'octroie l'écrivain ne fait pas reculer les lieux communs de l'autobiographie. Au contraire, de par les différentes « livraisons » de la mémoire, l'autobiographe devient prisonnier de ses souvenirs, et c'est par la suite que le travail de réagencement devient nécessaire, car il lui est indispensable de le faire en fonction de ce qu'il désire donner à lire. Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, il s'agit de construire une autobiographie où se synchronisent les conditions de la naissance de l'écrivaine ainsi que les drames communautaires.

En fait, son récit autobiographique peut être considéré comme un « nœud dans un réseau »¹⁹⁵, ou encore comme un texte « rhizome »¹⁹⁶. A partir de cette idée, nous construisons l'hypothèse d'une nouvelle écriture autobiographique où les différents poncifs,

¹⁹³ Lejeune, *L'autobiographie en France*, Op. cit.

¹⁹⁴ Philippe Lejeune, *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*, Paris, éd. Seuil, mars 2005, p40

¹⁹⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁹⁶ Deleuze et Guattari, 1980.

thèmes et canons du genre sont stratifiés, conçus comme une superposition de « plateaux »¹⁹⁷, le tout soutenu par la mémoire.

Dans son œuvre, Rosie Pinhas-Delpuech organise des fragments textuels distincts, faisant parfois l'objet de chapitres, étroitement liés les uns aux autres, et qui s'intègrent dans une structure narrative sérielle, continue et logique.

Sauf que les récits peuvent s'interrompre et être repris dans un autre volet de l'œuvre, plus amplifiés et plus développés, générant de nouveaux sens. Ainsi, les micro-récits épousent la forme de la répétition expansive. Chaque expansion apportant un surplus de sens.

D'un point de vue organisationnel, sur la ligne continue du récit de vie se greffe le principe de la fragmentation que l'on reconnaît au journal intime. Or, l'auteure a choisi de ne pas utiliser d'indications temporelles susceptibles de construire chronologiquement son récit : certes, l'œuvre est organisée de façon diachronique mais en termes de grandes périodes du vécu, c'est-à-dire l'enfance, la jeunesse et l'âge adulte, sans respecter pour autant cet ordre chronologique, car le récit commence par la présentation de la figure auctoriale à l'âge adulte, en expliquant les circonstances de l'avènement à l'écriture¹⁹⁸. Rosie Pinhas-Delpuech semble livrer en vrac des morceaux de mémoire laissant au lecteur – s'il le désire – de reconstruire pour lui la chronologie des faits narrés.

L'écriture telle qu'elle se déploie d'un livre à l'autre, évoque la fragmentation et l'errance, des retours et des développements, cela-même qui rappelle la structure rhizomatique, telle que la conçoivent Deleuze et Guattari. Chaque élément de la « toile autobiographique »¹⁹⁹ est lié, de près ou de loin, aux autres motifs narratifs. L'organisation textuelle rappelle la définition du rhizome « comme tige souterraine (qui) se distingue absolument des racines et radicules. Les bulbes, les tubercules sont des rhizomes, des plantes à racines ou radicule peuvent être rhizomorphes à de tout autres »²⁰⁰. Ainsi, l'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech se fonde sur les « principes de connexion et d'hétérogénéité »²⁰¹. Dès lors, l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est une cartographie de souvenirs épars et divers, « lignes de fuite » qui s'ouvrent au gré d'une mémoire sélective et prolifique.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Cf. *Insomnia*.

¹⁹⁹ Nous reprenons ici le titre de notre mémoire de Magister.

²⁰⁰ Gilles Deleuze, , Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris, éd. de Minuit, 1980.

²⁰¹ Ibid.

L'organisation rhizomatique des récits autobiographiques de Rosie Pinhas-Delpuech se vérifie ainsi au plan thématique, mais pas seulement. En considérant les dimensions spatiale et temporelle, la même configuration se dessine avec une absence totale de chronologie à la faveur de la segmentation et de la répétition que l'on reconnaît aussi à l'espace ouvert à l'errance entre continents et villes.

Le principe du rhizome appliqué à l'écriture d'une autobiographie déroge aux règles classiques du genre. Il est ce par quoi se désigne la liberté en écriture qui élit le principe de la déterritorialité :

Partir au milieu, par le milieu, entrer, sortir, non pas commencer ni finir. (...) renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. (...) c'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse.²⁰²

La structure de la déterritorialité réfléchit l'instance du sujet parlant.

Dans *Insomnia, une traduction nocturne*, la mémoire s'avère un réseau de liens serrés entre le métier de traductrice signifiant l'épaisseur du savoir livresque et la vocation d'écrivain, ce qui donne naissance à un texte où se superposent et s'interpénètrent les différentes lectures de l'auteure ainsi que les motivations qui nourrissent son goût pour l'écriture. Ce récit en particulier se présente comme un assemblage d'hypertextes : un thème en appelle à un deuxième, puis un troisième, et ainsi de suite sans ordre préconçu ni hiérarchisation.

En outre, il y a une autre forme de rhizome qui se présente dans *Suites byzantines*, c'est le rhizome linguistique. Nous le constatons à partir du traitement réservé aux langues que Rosie Pinhas-Delpuech parle, écrit et par le biais desquelles elle traduit. Ainsi, il y a une pratique autoportraitiste qui met en scène l'auteure enfant, traductrice et autobiographe. Rosie Pinhas-Delpuech a préféré superposer de façon diachronique ses souvenirs relatifs à ces différentes périodes de sa vie, en favorisant l'espace environnant et les langues apprises progressivement. La notion rhizomatique se situe dans cette stratification à la fois thématique et linguistique : nous sommes en présence d'un « Je » écrivain/narrateur/narrataire, qui revient sur les traces des langues qui structurent la narration et qui exposent une identité multiforme, se définissant selon les langues maîtrisées.

²⁰² Ibid.

Dans *Anna, une histoire française*, le procédé rhizomatique se reconnaît dans la jonction/entrelassement de l'autobiographique et du biographique : la frontière entre le « moi » et les « autres » est à la fois nette et confuse : parler de Soi exige le détour de parler des autres (Anna et d'autres personnages) car l'écrivaine utilise sa propre vie comme toile de fond pour ressusciter des vies passées ou réinventer des mémoires ensevelies.

A cet effet, ce que nous verrons dans ce qui suit, à savoir dans le premier point de ce chapitre, c'est comment s'entend la superposition rhizomatique dans cette œuvre, tout en étudiant les procédés littéraires à travers lesquels s'effectue l'emboîtement thématique, qui privilégie une certaine fragmentation de la mémoire. Nous avons constaté que Rosie Pinhas-Delpuech préfère attribuer une dimension métaphorique à son récit, surtout *Insomnia*, un texte confectionné en clair-obscur, qui permettrait surtout à la narratrice de dévoiler ses pensées intimes dans une figure de style choisie expressément pour voiler l'aspect confidentiel du récit.

Ensuite, nous verrons comment le processus de fragmentation se produit quand il est question d'autoportrait. Ainsi, le déploiement de la narration se fait dans un espace rhizomatique qui est défini par « la variabilité et la polyvocité des directions », un espace « propice à la déterritorialisation »²⁰³ mais en référence perpétuelle à la figure de l'auteure. La voix de la narratrice se caractérise par cet aspect référentiel propre à l'autobiographie puisqu'il y a une représentation de soi qui se fait de façon pertinente.

Par ailleurs, une autre stratégie littéraire est mise à profit dans cette écriture renouvelant les frontières formelles de l'autobiographie : il s'agit d'une mise en abyme de soi qui se constitue à partir des deux procédés précédemment cités. Ainsi, à partir de l'écriture métaphorique dont le ton figuratif pourrait être une reconsidération de Soi qui s'éloignerait éventuellement des codes délimités par Lejeune²⁰⁴, la mise en abyme de soi s'effectue à la lisière de ces deux stratégies. Nous l'analyserons ultérieurement.

La fragmentation se fait hybridité à travers les multiples stratégies littéraires, soutenant une écriture qui dessine un moi déterritorialisé de son espace autobiographique clairement

²⁰³ Nous citons Afifa Bererhi dans son article consacré à M. Dib intitulé « Sur l'espace 'Lisse' du *Désert sans détour* : un exemple topique de 'nomadisme' », in Actes du colloque International de Djanet, 2009 : *Les littératures africaines ; Écriture nomade et inscription de la trace*, Blida, éd. Du Tell, 2010.

²⁰⁴ Et qui sera recadrée par l'aspect référentiel spécifique à l'inflexion relative à l'autoportrait.

défini par Lejeune, de telle manière qu'elle se retrouve transcendée, d'où l'aspect rhizomatique qui lui est attribué. Ce que nous verrons par la suite.

1.1 Le Je en fragmentation

Le fragment, du latin « *frangere* », évoque la brisure²⁰⁵. En littérature, dans le cadre générique qui nous préoccupe, la fragmentation est au journal intime semblable à l'agenda du diariste. Que recouvre la fragmentation lorsqu'elle devient le fait de l'écriture autobiographique ?

Assujetti à l'ordre journalier, l'agenda du diariste est comme un reliquaire car il ne peut atteindre une totalité à cause de cette fragmentation obligatoire. Or, en ce qui concerne la biographie ou l'autobiographie, nous avons l'impression que le discours rapporté dans la narration est lié par une forme de continuité. Ainsi, autobiographie et biographie ne sont en fin de compte qu'un montage de fragments, des fragments qui prennent l'aspect de souvenirs marquant les étapes d'une vie et les événements qui la composent en somme. De plus, nous ne pouvons omettre de mentionner les fragments oubliés, ceux que l'auteur ne met pas en place, voire même néglige inconsciemment.

Ginette Michaud soulève, dans sa thèse de doctorat²⁰⁶, la complexité de l'exigence fragmentaire. On y apprend que l'écriture du fragment ne peut être élaborée ni comprise à partir d'une seule définition. Car le propre du fragment est bien, selon toujours la même auteure, de ne pouvoir être pleinement saisi ; d'où l'intérêt croissant qui lui est accordé dans les études littéraires.

²⁰⁵ Cette notion s'applique à la littérature comme à d'autres domaines de réflexion. Nous la retrouvons par exemple en philosophie quand une théorie est fondée sur certaines visions du monde qui finissent parfois par se compléter. Nous la retrouvons aussi en études génétiques surtout lorsqu'il s'agit d'analyses scientifiques sur l'ADN, qui est au départ fragmenté afin que ses composants soient isolés. L'HISTOIRE aussi peut être aussi sujette à la fragmentation. En effet, le fragment est intimement lié à l'Histoire de l'Humanité, une Histoire racontée que grâce à un montage minutieux de fragments. Un fragment, c'est également ce qui aide un policier à entamer une enquête à propos d'un meurtre, il est aussi ce qui reste d'un accident, d'une interruption, de ce qui tombe et se brise. En d'autres termes, tout ce qui est fragmenté demeure parcellaire

En littérature, depuis l'Antiquité, les textes qui nous sont parvenus sont en majorité sous forme de fragments. De même que certaines œuvres sont par définition fragmentaires, comme le dictionnaire ou l'encyclopédie qui sont composés par des entrées, rassemblées pour l'un sous l'égide alphabétique donnant sens à des mots figurant dans une langue et pour l'autre sous forme d'articles complémentaires constituant un savoir thématique.

²⁰⁶ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions HMH, collection « Brèches », 1989.

Notre intention dans ce chapitre est de donner, dans le contexte de notre lecture de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, aux mots fragment et fragmentaire une signification qui s'inscrit dans l'optique singulière du rhizomatique, afin de mettre en relief l'interaction de l'écriture autobiographique avec ce morcellement propre à l'intention et la pratique du fragmentaire.

D'après nos recherches, le fragment en littérature s'est conceptualisé à partir du XIX^{ème} siècle et a été mis en avant par le romantisme allemand. Les réflexions de Friedrich Schlegel et celles de Novalis ont permis d'étudier, à cette époque, une forme textuelle inachevée s'ouvrant toujours sur un sens toujours à venir.

Plus tard, au XX^{ème} siècle, Michel Lieris et Roland Barthes furent particulièrement attirés par cette forme d'écriture. En réalisant leurs portraits littéraires respectifs, l'écriture fragmentaire prend sens et s'accomplit au mieux.

A la manière de Roland Barthes, Rosie Pinhas-Delpuech insère dans la relation des souvenirs ses commentaires. Ainsi, un fragment mnémonique se connecte à un fragment discursif. En citant Barthes, nous ne pouvons faire abstraction de son autobiographie, *Roland Barthes par Roland Barthes*²⁰⁷ dans laquelle le talent de l'écrivain s'exprime de différentes manières. Joignant la photographie au texte, le récit est enrichi de commentaires, de renvois, d'explications, et devient une sorte de texte éclaté :

Le fragment est considéré par Barthes comme une écriture précaire [La notion de *fragmentarité* porte atteinte à l'exigence classique de l'œuvre fondée sur la perfection, la cohérence et l'achèvement. Un trait fondamental de la sensibilité postmoderne consiste, selon Lyotard, à remettre en question les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Barthes intitule son dernier fragment "Le monstre de la totalité"²⁰⁸ comme pour nier l'achèvement de son livre qu'il apparente à "un texte sans fin"²⁰⁹. Le discours "totalitaire" est celui d'une « parole continue, sans intermittence et sans vide, parole de l'accomplissement logique qui ignore le hasard²¹⁰ »²¹¹].

Par analogie à Roland Barthes, les récits de Rosie Pinhas-Delpuech déclinent la modernité de l'écriture autobiographique en plein renouvellement.

²⁰⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, collection Ecrivains de toujours, Seuil, 1975.

²⁰⁸ (*R B / R B*, p. 156)

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 233

²¹¹ <http://www.fabula.org/forum/barthes/34.php>

Dans le dyptique *Suite(s) byzantine(s)*, la fragmentation est déjà inscrite en titre par la mention du singulier qui commute en pluriel, Rosie Pinhas-Delpuech présente un récit en continuité : D'abord, elle publie *Suite byzantine*, le premier volet d'une histoire se présentant dans deux ouvrages. Il va être suivi par *Suites byzantines*, le second volet ayant le même titre mais pour lequel elle a estimé judicieux de rajouter le pluriel car dans cet ouvrage, elle raconte une série d'histoires, des épisodes de son enfance passée entre la Turquie, Chypre, et la Grèce.

Ces histoires donc sont le récit de ses vacances, de la période de transition entre l'école turque et le lycée français pour lequel elle manifestait de l'impatience, un récit traversé par une somme de rencontres avec des personnages tout aussi exceptionnels selon elle. Elle devra faire son apprentissage avec eux, un apprentissage multiculturel et polyèdre.

Le fragment se manifeste par des tranches de vie qui se présentent dans le texte comme des instantanés. Ainsi, nous avons constaté que l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est composée de ce que Roland Barthes a appelé les « biographèmes », il dit à ce propos dans *La chambre claire* : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des 'biographèmes' »²¹².

Il est inséré dans le paratexte de la nouvelle « Elle s'appelait Dursineh »²¹³ une photographie de l'auteure, enfant accompagnée de sa grand-mère. Ce qui pourrait être considéré comme un biographème particulier, puisque la nouvelle traite d'un personnage autre que la figure de la narratrice, la domestique au nom de Dursineh. La particularité de ce fragment réside dans le fait qu'il statue sur l'appartenance générique du récit, mais le titre ainsi que d'autres détails du texte affirment autre chose, c'est-à-dire l'aspect biographique du texte. Ces fragments, se déclinant entre biographèmes, narration homodiégétique et lumière sur un autre personnage, montrent un texte aux confluent des genres, avec un aspect parcellaire qui finit par offrir un archipel de souvenirs comme des fractions de la mémoire.

²¹² Roland Barthes, *La Chambre claire, œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995-1996 (trois tomes), tome III, p. 1169.

²¹³ Le titre de cette nouvelle laisse supposer un récit biographique qui ne l'est pas en réalité. C'est juste un prétexte pour l'auteure de revenir sur la période durant laquelle elle a vécu en Turquie, pour montrer aussi que Istanbul, ville de son enfance, est un espace où le métissage culturel trouve tout son sens, puisque les différentes communautés religieuses cohabitaient en toute sérénité. Nous pouvons ainsi considérer le titre de cette nouvelle comme un fragment qui s'inscrit dans une suite générique, puisque la nouvelle sera publiée après *Anna, une histoire française*, le troisième volet de son œuvre, un récit où l'autobiographie glisse subrepticement vers la biographie.

En outre, entre les souvenirs personnels se glissent des commentaires relatifs à l'Histoire que nous considérons comme des fragments puisqu'ils brisent la narration référentielle :

Ce fut un été mouvementé à tous égards, des enfants attrapèrent la polio dans les eaux bleues, des mères égarées de douleur serrèrent leur enfant fiévreux dans les bras, la haine dressa des hommes contre d'autres hommes. Après le défilé militaire et le martèlement des bottes des soldats pour ramener l'ordre, un orage éclata dans l'île.

Il n'y a aucune datation permettant au lecteur de se situer dans le temps, mais on comprend qu'il s'agit des guerres ethniques ayant secoué la Turquie après la Seconde Guerre mondiale.

D'autres commentaires viennent égrener son récit, ceux relatifs aux religions prégnantes dans l'espace dans lequel elle a vécu, elle parlera de l'Islam de ses camarades de classe, celui aussi des voix retentissantes qui appellent à la prière :

Toute petite, j'avais posé la question à ma grand-mère, elle m'avait raconté Ismaël, Mahomet et Allah, c'était triste, obscur et amical. Plus tard, à l'école primaire publique, laïque et obligatoire, seule Juive parmi soixante-douze élèves, j'assistais – parce qu'il n'y avait personne pour me garder – à l'heure hebdomadaire de cours de religion musulmane dispensé par notre institutrice. Les mots du Coran étaient longs, les élèves ânonnaient, trébuchaient, elle me faisait lire pour eux leur crédo, « Lâ ilahe illallah Muhammed'in res'ul Allah », le même que notre « Shema Israël », que le « Notre père ». ²¹⁴

A partir de cet extrait, tiré de la nouvelle « Elle s'appelait Dursineh », nous constatons que l'écrivaine veut adopter une perspective qui prend l'allure de témoignage sur les événements d'une époque, doublée d'une vision assez personnelle de cette situation. L'autobiographie, devient dans ce contexte, un genre quelque peu complexe qui participe en même temps de deux orientations, souvent contradictoires dans le texte : le récit historique et la prose lyrique. Rosie Pinhas-Delpuech nous semble attirée tantôt par l'un, tantôt par l'autre, une contrainte apparemment chargée de stéréotypes, afin de trouver des solutions dans l'organisation de son récit, qui oscille entre confessions et jugements. Ainsi, le « Je » est polymorphe, il est à la fois outil autobiographique et témoin des événements de son époque. La fragmentation se présente sous les traits de cette oscillation.

²¹⁴ *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, collectif réunis par Leila Sebbar, Paris, éd. Bleu autour, 2012. (P273).

Par ailleurs, l'ensemble de l'œuvre nous apparaît comme un retour constant sur ce qui n'a pas été dit, voire même inachevé, ce qui donne au récit cet aspect fragmentaire. Comme une succession de flashes, son écriture suscite un effet de morcellement à partir duquel se construit une sorte de continuum. L'hétérogénéité formelle, structurelle, invite le lecteur à entrer dans le jeu de l'écrivaine et percer le sens transcendantal qui résulte du tissage des fragments.

Ce qui corrobore par ailleurs la fragmentation, c'est que la dimension temporelle s'ordonne selon une "chronologie mémorielle" : passé, présent et futur ne sont pas traités comme dans la trame linéaire des autobiographies traditionnelles. De nombreux sauts en arrière et des retours au présent de la narration structurent le texte. La narration d'un fragment de vie est souvent interrompue et reprise ultérieurement, comme c'est le cas dans *Suite byzantine* et *Suites byzantines*. Si le lien thématique entre les deux ouvrages est celui de l'enfance, le second ouvrage focalise les souvenirs de vacances, les récits de voyage et les rencontres avec d'autres personnages, symbolisant par leur présence dans le texte ce rapport à l'Autre, puisque pour la majorité, ce sont des personnages étrangers, attribuant ainsi au récit une dimension interculturelle.

Beaucoup plus que la seule trame du récit, ce sont en fait la mémoire et la pensée qui ordonnent le déroulement de la narration. Et, puisque 'morcelaires' et ne livrant des informations que par parcimonie, elles conditionnent le récit autobiographique qui devient ainsi fragmentaire.

Rosie Pinhas-Delpuech relate ses souvenirs et ses réflexions à propos d'un seul et même sujet : sa vie en rapport avec le multi-langue²¹⁵ puisque la traduction fut le point de départ de l'écriture. Mais les différents rappels de plusieurs événements, sujets et questions existentielles font bifurquer le récit de Soi vers d'autres sentiers narratifs. Nous pouvons citer quelques thèmes qui en deviennent, de la sorte, des motifs scripturaires tels la condition des juifs au cours du temps, ainsi que l'importance de la religion et de la famille dans son histoire personnelle. De la sorte, la forme même des récits fait souvent surgir des souvenirs dans un ordre non linéaire.

²¹⁵ Nous nous inspirons de la « Bi-langue » d'Abdelkébir Khatibi pour former ce concept.

De plus, la fragmentation se fait par le biais d'une figure de style, qui confère au récit autobiographique un autre aspect morcellaire. Il s'agit d'un « Je » fragmenté qui se dit à travers une écriture métaphorique.

1.1.1 La fragmentation par la métaphore

Dans le récit de Rosie Pinhas-Delpuech, l'inscription de l'intime emprunte une mémoire archéologique afin de mieux cerner son « moi ». La superposition de « plateaux » mémoriels peut être évoquée par le rêve et la discontinuité du souvenir. Ce qui transforme son récit autobiographique en une autobiographie figurative. Nous avançons cette idée puisque la narration dans l'œuvre étudiée se fait en deux tons : d'abord thématique car les différents sujets abordés deviennent des motifs d'écriture propres à l'autobiographie, ensuite, figurative quand elle recouvre tout ce qui évoque le sensible, le perceptible et l'émotion.²¹⁶

Le figuratif se fait d'abord par l'évocation du rêve. Elle révèle dans le passage suivant :

Je m'ennuyais tellement à attendre et chercher ainsi sans même savoir que je cherchais ni ce que je cherchais que pour m'occuper, j'ai rêvé d'un métier de nuit, être routier par exemple. (...) Je m'imagine en train de rouler sur ce ruban de route qui se déroule et se déroule, une très longue nuit, sur une très longue route, une main sur le volant, l'autre sur la radio de mon enfance qui parlait toutes les langues du monde et jouait toutes les musiques. A mesure que le curseur se déplaçait, j'avais l'impression de tourner autour de la Terre et de capter dans un tourbillon, comme sur un carrousel, des bribes de sons et de mots, effluves sonores de ce que je cherchais toutes les nuits et qui sans cesse m'échappait. (P22)

La narratrice se souvient d'un songe qui recouvre différentes manifestations du sensible. Le figuratif recouvre « dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur.» Par opposition, le thématique, lui, « se caractérise par son aspect proprement conceptuel.»²¹⁷ Comme dans une

²¹⁶ Dans l'analyse figurative/thématique, le thème se définit en opposition à la figure. Nous évoquons le travail de Greimas "La sémantique de Greimas, du moins sa sémantique linguistique, est fondée sur le sème, partie d'un signifié. La répétition d'un sème constitue une isotopie. Au palier du texte (ou palier discursif, par opposition aux paliers du mot et de la phrase), les isotopies, comme les sèmes qui les fondent, se classent en figuratives, thématiques et axiologiques". In <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>, consulté le 01-08-2015.

²¹⁷ Joseph Courtès, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991. 302p

archéologie textuelle, les territoires de la narration se superposent : du thème de l'enfance au référent métaphorique du métier de routier, le lecteur est en présence d'un souvenir stratifié, organisé selon deux optiques, thématique et figurative. L'écriture figurative se réalise par le biais de l'imagination, en relation avec le perceptible.

Rosie Pinhas-Delpuech fait partie de ces « écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'engagement de soi »²¹⁸, les glissements répétés du rêve dans la réalité biographique de l'auteure constituent un trait caractéristique de son écriture. Ce qui a pour effet de placer l'œuvre entière sous le signe du figuratif et donc du déplacement autobiographique normé. Ce qui laisse la figure de l'auteure se matérialiser en filigrane dans ses écrits où l'onirisme est signifié par la métaphore. Ainsi, le figuratif se place sur un autre niveau, le métaphorique²¹⁹.

La métaphore s'invite dans les récits de Rosie Pinhas-Delpuech à une telle fréquence et dans un style si particulier qu'ils mettent en évidence la démarcation d'avec les règles classiques de l'écriture autobiographique. Nous proposons donc ici d'illustrer, d'étudier et d'interpréter la place du métaphorique dans l'autobiographique, en saisir la/les fonction(s) grâce à des exemples tirés des ouvrages sus-cités.

²¹⁸ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, éd. Tristram, 2004.

²¹⁹ Il existe de multiples définitions de la métaphore, une figure de style qui a été depuis toujours étudiée, et nous citons Aristote en tête de ces analystes. Ces derniers s'entendent à dire que la métaphore évoque le lien existant entre le *sens figuré* et le *sens littéral*, la définition qui lui est attribuée le plus souvent est celle à travers laquelle on considère cette figure de style comme une comparaison sans terme comparant, sans outil de comparaison. Cette approche ne s'avère possible que lorsqu'il y a deux substantifs liés par une analogie implicite. En fait, la définition la plus courante qui s'est presque instituée en tradition, est celle issue de la réflexion d'Aristote datant de quatre siècles avant J.-C. Ainsi, le philosophe hellénique a rapproché la métaphore de la comparaison dans le cadre de Rhétorique classique, reprise par la suite par Fontanier dans *Les figures du discours* en 1968. Ils la définissent comme une figure représentant une idée par une autre plus pertinente, frappante et plus connue. Autrement dit, il s'agit d'un trope par ressemblance et est caractérisée par un écart par rapport à la norme.

John Searle, quant à lui, étudie les emplois métaphoriques selon la pragmatique. En 1982, dans le cadre théorique des actes du discours, le sens littéral n'a de sens que face à un arrière plan informatif, c'est-à-dire qu'il dépend de la situation et des connaissances du locuteur. La métaphore ne peut donc être comprise qu'en contexte.

Plus tard, en 1989, Sperber et Wilson ont établi une théorie, *La théorie de la pertinence*, affirmant que l'on parle de façon claire et précise, que tout énoncé produit vise à être le plus pertinent possible. Autrement dit, ils conçoivent toute communication en termes de pertinence. Ainsi, les métaphores sont utilisées pour exprimer la réalité plutôt que pour marquer une déviance par rapport au langage littéral.

Toutes ces approches tentent de définir la métaphore vu son important emploi dans la littérature. Mais si nous nous référons aux explications et définitions de la notion, le terme *métaphore* vient du grec *metaphora* qui signifie « transport, transposition », il s'agit d'un procédé de langage où un mot est utilisé, dans son sens premier, c'est-à-dire physique, pour décrire une idée abstraite.

Le désir de s'affranchir de toute norme scripturaire témoigne de son ambition de se libérer des conventions littéraires qui délimitent l'espace de création²²⁰. Il lui semble que même les définitions que produisent les théories littéraires ne sont pas exemptes d'imprécision et d'approximation. Néanmoins, elle avoue avoir « choisi l'autobiographie » à cause de son tempérament rêveur :

Il est peut-être trop tard dans ma vie pour avoir recours à l'artifice de la fiction, des personnages. La littérature bouge, j'essaie de faire à ma manière. L'autobiographie en tant que telle me répugne. Je ne l'ai choisie que parce que je vis peut-être depuis le début ma vie comme un roman : l'enfant égarée dans la rue de *Suite byzantine*, le personnage d'Anna, la camionneuse myope et amnésique d'*Insomnia*.²²¹

Pour elle, sa vie est exceptionnelle, elle relève plus de la fiction que du réel. Cependant, la réalité, chez elle, relève de l'in vraisemblable. Ce qui nous incite à étudier la part de la métaphore, produit de l'imaginaire, dans son autobiographie, ce qui est, en soi, un paradoxe²²² puisque toute autobiographie s'écrit sous l'emblème de la vérité.

Ainsi, L'autobiographie ne peut être considérée comme un roman selon les définitions de Lejeune. Delpuech explique avoir adopté ce genre mais en même temps, avoir choisi des personnages comme dans une figuration de Soi, une projection de sa propre personne, puisqu'ils ne sont pas forcément d'ordre « véridique ». Ils ont, en tout cas, cet aspect référentiel qui serait, en fait, un jeu d'identification entre l'auteure et l'être de papier qui est un « Je » fantasque, une autre façon de métaphoriser son vécu.

Ses souvenirs regroupés sont présentés sous le couvert de la métaphore. Le travail autobiographique par la métaphore vise moins à reconstituer la genèse de la personnalité de l'écrivaine - voyez comment je suis devenue celle que je suis - qu'à faire apparaître comment elle est venue à l'écriture, creusée par son désir d'écrire :

²²⁰ Cf. L'interview qu'elle nous a accordé.

²²¹ Ibid.

²²² Le sentiment de répulsion vis-à-vis de l'autobiographie pourrait être un héritage de ses lectures qui ont nourri, par la suite, son écriture. Les critiques et l'aversion dont a été l'objet autobiographique depuis l'avènement d'un autre genre où le jeu entre réalité et fiction est déterminant, il s'agit bien sûr de « l'autofiction », ont dissuadé ces écrivains contemporains qui voudraient se cacher derrière le sceau de la fiction de peur de la vérité autobiographique, condition *sine qua non* du genre à partir de la période où Lejeune a institué les règles de l'écriture autobiographique. C'est ce qui pousse Rosie Pinhas-Delpuech à constater cette évolution de la littérature, et de tenter de suivre le « mouvement ».

Et c'est ainsi qu'un jour j'ai commencé , « Le père de Goldman est mort, était mort, mourait, pendant que, tandis que, alors que Goldman se suicidait, se suicida, s'est suicidé, s'était suicidé le premier janvier, un premier janvier, juste à un moment où, juste au moment où, au moment même où il lui semblait, paraissait, qu'à force de détachement et de retrait, de repli, une nouvelle période, époque, ère s'ouvrait enfin devant lui... »

Ainsi phrase après phrase, jour après jour et nuit, je suis entrée dans une espèce de longue insomnie entrecoupée de temps de sommeil. Quand je n'étais pas routier la nuit, je me faisais l'effet d'une de ces dames du Moyen Age ou des peintures flamandes. Installée devant le métier à tisser, silencieuse à ma croisée, entourée de brins et de mots de mille couleurs, de dictionnaires en guise de nuanciers, je **filais**, **tissais**, **brodais**, **rêvais** et me **perdais** dans les **méandres** et les **volutes**²²³ de vos longues phrases dont certaines étaient des récits dans un récit et ainsi de suite jusqu'au vertige. (*I.* p39/40)

Les références continuelles à l'œuvre de Yacov Shabtai démontrent combien l'auteure s'en est inspirée. La phrase « Et c'est ainsi qu'un jour j'ai commencé... » prouve formellement qu'elle a commencé à écrire son propre texte comme étant propulsée par le désir d'accéder, par les signes, les mots du texte, à son maître. D'ailleurs, par la suite, elle reconnaît que « phrase après phrase... », elle entrevoyait son projet scripturaire se cristalliser et se concrétiser. En usant de la métaphore du tissage²²⁴, elle explique comment elle est venue à l'écriture. La métaphore, faut-il le rappeler, « repose sur la perception (ou la création) d'une analogie entre deux référents désignés par le comparé et le comparant. »²²⁵. Ici, les deux référents sont la machine à écrire comparée au métier à tisser, ce qui renvoie à l'étymologie du mot texte.

Insomnia est un texte structuré de références et d'images attribuant à la narration une dimension presque fictionnelle. Néanmoins, les renvois et les retours à l'identité de l'écrivaine ne peuvent établir ce statut de fonctionnalité. La métaphore la plus récurrente est celle de la camionneuse :

Le jour, je roulais sur une route balisée, celle du livre que je traduisais ; la nuit, j'essayais de me brancher sur la radio planétaire de mon enfance. Mais je n'entendais que des parasites, je n'arrivais à rien capter parce qu'à perdre ainsi sa musique, on perd son enfance et sa mémoire, on perd tout. Il reste les souvenirs, tous morts, curriculum vitae dactylographié qui fait un bruit

²²³ C'est nous qui soulignons.

²²⁴ Rappelons ici que l'étymologie du mot "texte" vient du latin <textus>, "tissu" et <texere> qui donnera naissance au verbe "tisser".

²²⁵ Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, « Coll. Lettres Sup. ». Paris, éd. Armand Colin, 2006.

de clavier mécanique et régulier. Sans emballements ni ralentis. On se souvient de tout, des pays et des langues, des souffrances et des joies, des grands-mères et de leurs histoires, on n'a rien oublié. Sauf la musique. Une petite musique unique, chacun a la sienne, et quand on la perd, on est perdu. (I. p24)

La métaphore de la camionneuse est utilisée afin de traduire son métier de transporteuse de langues et d'histoires. Les histoires des autres sont reprises pour enfin trouver la sienne qui lui semble perdue et qu'elle tente de reconquérir par l'usage de la langue française.

Son enfance, baignée dans un multilinguisme attesté, a favorisé ce « rêve » de « routier », comme pour voyager dans les langues et cultures qu'elle a côtoyées :

J'ai rêvé d'un métier de nuit, être routier par exemple. Non pas que j'aime conduire, je n'ai même pas mon permis, ni que j'aime ces gros camions. Mais quand je les croise la nuit sur l'autoroute ou sur les aires de repos, ils me font rêver. (P22)

Ici, elle se figure le métier de conductrice comme un métier d'impulsion des rêves. Cette représentation est empruntée au registre du sensible car la narratrice s'intéresse à la conduite comme phénomène lié à l'affect et au songe. Pour elle, conduire c'est diriger l'acte de lecture et de réflexion.

Le sens physique, perçu de prime abord à la lecture du texte, est celui de la conduite. « Conduire » signifie dans ce contexte « traduire », son matériel d'écriture/traduction est le camion, moyen de locomotion à travers lequel elle transporte les souvenirs narrés d'autrui, et dans ce cas précisément, il s'agit de ceux de l'écrivain Yacov Shabtai. Elle dit à ce propos :

Vous n'êtes pas le premier. Enfin, je veux dire que vous n'êtes pas le premier machabée que je transporte dans mon camion. Il y en a eu d'autres avant vous, je les ai traités avec respect, amour et vénération, mais sans jamais aller jusqu'à vouloir les rencontrer au royaume des ombres. Je me suis toujours arrêtée poliment à la porte. (I. p30/31)

Il nous semble ici qu'il s'agit d'une métaphore filée. Selon nos recherches, la métaphore filée s'étend sur un ensemble de mots, tantôt important, tantôt restreint. Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, *Insomnia* est sujet à la métaphore produite par le sème de la camionneuse, une camionneuse de nuit, et de ce fait, tout ce qui est relatif à la noirceur de la nuit est évoqué dans le récit.

Elle dira plus loin :

C'est fou comme la nuit peut vous donner des idées noires. A rouler comme ça toute seule sur cette autoroute avec vous dans mon dos qui ne dites rien. Tenez, je vais allumer pour nous tenir compagnie à tous les deux. Avec un bruit de fond, c'est plus facile de parler. surtout à un...je veux dire, vous êtes...pourtant vous me paraissez tellement vivant, comme lorsqu'on rêve d'un...et quand dans le rêve, il a l'air si charnel et présent qu'au réveil, pendant une fraction de seconde, on croit s'être trompé et on se dit quel cauchemar, j'ai cru qu'il était...Et toujours pendant ce bref instant, quand **les deux mondes se mettent en place et qu'on se retrouve encore à la lisière des deux**²²⁶, on ne sait plus trop si on doit faire un pas d'un côté, vers la douleur d'une absence si réelle, ou un pas de l'autre côté, vers la douleur d'une présence si illusoire. (J. p32)

Par extension au thème de la nuit, surgit la question du genre. La narratrice avoue être à la frontière de deux mondes, et ne pas savoir lequel choisir. Entre le réel qui interroge la présence des proches, et l'imaginaire qui procure un plaisir chimérique, l'indécision de l'auteure implique l'indétermination générique : par l'imaginaire évoqué, l'autobiographie peut se transformer en autofiction, sauf que les codes employés confirment la geste autobiographique, reste la part du métaphorique qui engage le romanesque. Alors, une question se pose, et si c'était une autobiographie romancée ?

Ainsi, la métaphore sert la figuration de Soi et induit l'interrogation générique. Entre l'imaginaire, le dire vrai et la souvenance, la narration se décline par superposition ou entrecroisement des stratégies littéraires. Nous sommes en présence d'un récit où il y a « multiplicité, lignes, strates et segmentarités, lignes de fuite et intensités, agencements machiniques »²²⁷ qui désignent la filiation littéraire du récit entre l'autobiographie et la fiction.

Autrement dit, Rosie Pinhas-Delpuech offre une autobiographie décentrée aux normes classiques du genre où le dire de Soi est métaphorisé.

Par la métaphore, l'écrivaine privilégie les codes de la figuration. En se représentant comme la camionneuse au volant d'un engin traversant une nuit noire, domptant les démons et autres risques cauchemardesques, elle traduit tout simplement l'exercice de l'écriture et ses attributs référentiels et imaginaires.

²²⁶ C'est nous qui soulignons.

²²⁷ Deleuze et Guattari, op.cit.

Dans une telle disposition, Rosie Pinhas-Delpuech en vient à broser son autoportrait plutôt que de se contenir dans un cadre formel – rigide – de l'autobiographie.

1.1.2 La fragmentation par l'autoportrait

L'autoportrait est une déclinaison de la figuration de Soi. L'auteur peut se représenter selon un contexte particulier, une vision et/ou une émotion précises. Sauf que Laurent Jenny oppose « figuration de Soi » et « représentation de Soi ». Il affirme :

Pour opposer **figuration** et **représentation**, on peut, pour résumer, souligner trois caractères spécifiques de la figuration.

- La figuration ne copie pas mais donne forme;
- La figuration fait un choix dans un répertoire de possibilités discursives (par exemple l'autobiographie, le journal intime, le poème lyrique);
- La figuration désigne la réalité qu'elle vise en la saisissant sous certains de ses aspects, sans en épuiser la totalité.²²⁸

Insomnia répond tout particulièrement aux désignations de la figuration de Soi. Rosie Pinhas-Delpuech récuse l'écriture-calque, elle s'emploie dans l'écriture-crédation, peut-être plus apte à traduire sa réalité intérieure, dense et complexe qui pour être, au mieux rendue, emprunte à l'éloquence de procédés stylistiques divers. Outre la métaphore, nous signalons une autre stratégie de figuration de Soi, l'autoportrait.

Natacha Allet, reprenant les travaux de Michel Beaujour, définit l'autoportrait en l'opposant à l'autobiographie. Elle affirme que :

L'autoportrait en littérature se distingue avant tout de l'autobiographie par le fait qu'il ne présente pas de récit suivi. Autrement dit, il ne figure pas une succession d'événements significatifs, il ne reconstruit pas linéairement une existence : il est fondamentalement non narratif. À l'ordre chronologique (ou même dialectique) des faits remémorés et racontés dans l'autobiographie, il substitue un ordre associatif et, pourrait-on dire, thématique.²²⁹

Entre les deux genres, il existe des divergences bien que de prime abord nous pouvons penser que tout deux se fondent dans un seul acte de figuration personnelle. La différence entre

²²⁸ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html>

²²⁹ <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoportrait/apintegr.html>

l'écriture autobiographique traditionnelle et l'autoportrait, selon Beaujour, est que l'autoportrait peut éventuellement ne pas se soumettre à « une succession d'événements », il n'est pas évident de constater une certaine linéarité ou une chronologie particulière respectées dans les interstices de l'autoportrait. Cela peut se faire à travers divers genres, comme l'essai, la poésie, le récit de voyage...etc. l'autoportrait donc, est un genre adaptable à diverses écritures, un genre au sein même d'autres genres. Ce qui rejoint l'idée d'imbrication des genres à l'intérieur d'un même récit.

Cette esquisse définitionnelle de l'autoportrait s'adapte à l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech dont nous avons déjà dégagé les caractéristiques marquantes. Dans la posture de l'autoportraitiste²³⁰, l'écrivain procède à sa propre figuration en même temps qu'il se fait témoin de son temps. La fonction de l'autoportrait est de se situer dans son environnement. Lisons conjointement Jean Giono et Jean-Paul Sartre : « L'écrivain (...), l'artiste témoin de son temps est une invention, et pour le besoin d'une cause, il n'est que le témoin de lui-même (...). L'écrivain (...) est avant tout un homme qui se montre. Qu'il se cantonne dans son art ou qu'il s'engage, il fait son portrait. »²³¹ Ou encore « la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent. (...) C'est notre tâche d'écrivain que de représenter le monde et d'en témoigner. »²³² Ainsi, nous saisissons mieux le principe de Rosie Pinhas-Delpuech de se figurer en convoquant l'Histoire et les histoires des autres, ceux de sa Communauté. Par l'autoportrait, elle dit son adhésion au groupe dont elle se fait le témoin.

L'autoportrait est doublé d'une introspection fondée sur la garantie de l'autopsie, d'une mémoire qui est ressuscitée et continuellement interpellée. L'autoportrait fait ainsi

²³⁰ On peut aisément évoquer l'existence d'œuvres qui se donnent explicitement pour des autoportraits, et pour lesquels, à vrai dire, la référentialité est évidente : l'auteur y affirme sans ambages son désir de « s'exhiber ». Nous citerons l'exemple des *Essais* de Montaigne, les *Mémoires d'Outre-tombe*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Les Mots*, *L'Age d'Homme*, qui permettent de confirmer la propension de ces auteurs à se peindre par écrit. L'étude de ces œuvres permet de définir les formes et les motivations diverses de cette écriture en miroir.

La littérature maghrébine regorge d'exemples d'auteurs qui se sont illustrés dans l'autoportrait. Mouloud Feraoun dans *Le fils du pauvre*, Albert Memmi dans *La statue de sel*, ou encore Yasmina Khadra dans *L'écrivain* consacrent une partie, voire même tout l'ouvrage, à croquer leur propre portrait, ils saisissent des détails de leur personnalité à un moment de leur vie pour savoir comment ils sont au moment même où ils écrivent. Ainsi, pour M. Feraoun ou A. Memmi, leurs ouvrages continuent à expliquer comment ils sont devenus ce qu'ils sont désormais, opérant un glissement générique, des oscillations évidentes passant d'un genre à un autre, c'est-à-dire de l'autoportrait à l'autobiographie.

²³¹ Jean Giono, Préface au *Tableau de la littérature française*, Paris, Gallimard, 1962.

²³² Jean-Paul Sartre, in *Situation de l'écrivain, Qu'est-ce que la littérature*. Situations II, éd. Gallimard, coll. Idées n° 58, 1947. Rééd. Folio Essais, 1985.

partie d'un catalogue bien ordonné, d'une forme de taxinomie des réminiscences évoquées ; il doit être net et précis malgré le risque des blancs de la mémoire.

Quand j'étais petite, au fond du couloir obscur et froid, j'avais peur. (...) Je quittais la chaleur et la lumière et, le cœur battant, je m'enfonçais dans le noir, le silence et le froid. C'est ainsi que je me figurais la mort. J'avais très peur. J'arrivais dans la chambre, je tâtonnais dans l'obscurité à la recherche du tricot, je m'arrêtais un instant et je pensais soudain au cercueil du petit frère mort. L'image surgissait toute seule, je n'y pouvais rien. Alors, saisie d'effroi, je me sentais collée au sol, paralysée, pétrifiée. (I. p87)

Ici, l'autoportrait se charge de sentiments, il est description et examen de soi. Cette double représentation, celle de la description proprement dite dont la fonction autobiographique est attestée, jointe à un référent existant par des mots dont le renvoi se fait à travers la lecture de tout le texte, peut être considérée comme une *ekphrasis*. Selon Georges Molinié, elle revêt différentes fonctions : « elle consiste en un modèle codé de discours qui décrit une représentation. (...) Cette (dernière) est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. »²³³ En d'autres termes, puisque l'auteure se présente constamment à travers son récit, le code autobiographique est, ici, maintenu et se double d'un commentaire descriptif de l'état psychologique du sujet du discours, ce qui constitue donc une forme d'autoportrait, un redoublement d'informations déjà fournies par l'objet décrit.

Par ailleurs, l'autoportrait que nous livre Rosie Pinhas-Delpuech se dévoile avec des contours mouvants. Georges Gusdorf, dans son ouvrage intitulé *Auto-bio-graphie*²³⁴ signale combien sont liées l'émergence de l'écriture de soi et la conscience que chaque individu est un être unique, profondément riche, singulièrement distinct : un être remarquable, dont le moi, tant physique, social, qu'intellectuel et moral, est digne d'être exploré :

L'art du portrait, la signature de l'artiste, l'autoportrait et le genre littéraire de la biographie, l'autobiographie, proposent des signes convergents d'une nouvelle conscience de soi, caractéristique de l'anthropologie moderne, telle qu'elle se développe à partir de la Renaissance, qui intègre la préoccupation humaniste du patrimoine culturel de l'Occident. (p339)

Dans le passage suivant, nous remarquons cette volonté de mieux se connaître en se peignant :

²³³ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, L.G.F, « Le Livre de Poche », 1992, p 121.

²³⁴ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 2*, Paris, éd. Odile Jacob, 1991.

De mon premier jour d'école en français, je ne garde aucun souvenir précis. Il se confond avec les jours que j'ai passés pendant huit ans à me plonger sans limites dans l'apprentissage de la langue. Pourtant, l'événement avait le caractère inaugural et sacré d'une initiation. P31

Le portrait que fait l'auteure de sa propre personne n'est pas forcément d'ordre physique, il est dressé en référence mémorielle par rapport au souvenir de son premier jour d'école et à l'apport de la langue qui y était apprise. L'autobiographie, d'une manière plus large, peut être définie comme l'histoire ou le portrait d'une vie. Mais à l'intérieur d'une autobiographie, l'auteur nous propose souvent un portrait de sa personne qui doit répondre à la dictée de la mémoire.

Ainsi, comme dans l'écriture autobiographique, le portrait s'appuie sur trois pactes : d'abord, le pacte autobiographique qui signale au lecteur l'identité triple du « je », à savoir celle de l'auteur-narrateur-personnage. Ensuite, le pacte référentiel qui certifie que l'objet du livre est bien le déroulement de l'existence de l'auteur lui-même. Et enfin, le pacte de lecture qui exige de nous que nous acceptions les propos tenus sur la ligne de vie retracée par l'auteur. Il est dit à propos du portrait dans *Le portrait littéraire* : « La complétude du portrait se réalise à partir d'une prosopographie, puis d'une éthopée, toutes deux assorties d'informations diverses, de nombreuses expansions prédictives, fondées sur la rhétorique de la synecdoque et la méthode de l'introspection. »²³⁵ Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, la prosopographie²³⁶ de son portrait se fait par tranches de vie composant la totalité de son œuvre. Il s'agit de montrer, à travers cet exposé, le rattachement à la communauté d'origine.

Plus loin, dans *Anna, une histoire française*, elle peint le portrait de cette parente :

Elle était petite, menue, avec des cheveux fins, longs et gris, retombant sur les épaules, une raie sur le côté et une petite pince noire pour retenir la mèche. Dans mon enfance, cette petite pince, qui traverse le temps et survit encore sur les têtes des enfants d'aujourd'hui, portait dans la famille un nom bulgare : *chtipka*. Mets ta *chtipka*, disait-on quand la mèche de côté retombait sur les yeux. Grandir permettait, entre autres privilèges, de refuser de mettre la *chtipka* d'enfant sage. (P182-183)

²³⁵ Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, éd. Hachette supérieur, 2003.

²³⁶ Selon le dictionnaire Larousse, une prosopographie est : « elle a longtemps été une science auxiliaire de l'histoire dont l'objectif était d'étudier les biographies des membres d'une catégorie spécifique de la société, le plus souvent des élites, sociales ou politiques, en particulier leurs origines, leurs alliances et leurs environnements familiaux. De nos jours le terme s'est en partie généralisé et désigne la description poussée d'un aspect physique d'un personnage plus particulièrement dans le domaine théâtral. Par métonymie, « prosopographie » désigne également l'ouvrage dans lequel les personnages sont classés par ordre alphabétique et notices individuelles, avec une description des traits retenus pour l'étude.

Le portrait d'Anna est, certes, une digression au sein du récit autobiographique, mais c'est un procédé qui sert à l'auteure de se rappeler et de mettre en exergue ses souvenirs d'enfance. Le portrait de la tante est composé de détails relatifs à la personne du « Je » autobiographe, et qui peuvent être considérés comme une prosopographie puisque ces informations inscrivent le sujet décrit dans un contexte donné, celui de l'enfance de l'auteure.

L'éthopée²³⁷ dans ce passage consiste à valoriser le personnage d'Anna selon les mœurs de l'époque. Nous reviendrons à la description d'Anna plus tard dans notre travail puisque nous lui consacrerons d'autres pans d'analyse.

L'autoportrait porte à notre connaissance la présence d'un individu singulier ; l'objet du portrait se dessine sous nos yeux, selon sa propre perception, et ne se rattache pas forcément à une description physique :

Un jour, dans les années quatre-vingts du XX^e siècle, à l'université de Beer-Sheva, enfermée dans un bureau sans fenêtres, au centre d'une bibliothèque universitaire du désert du Néguev, je cherchais les mots. La page s'est ouverte à « textile », dérivé du latin « textus », dont le dictionnaire me dit : « tissu, enlacement, (...) enchainement d'un récit, (...) ce qui est tramé, tissé. » Je l'ignorais, je n'ai pas appris le latin, il me manque. Mais il a surgi là-bas, dans l'hébreu ambiant, pour me rattacher par le texte au texte familial. (A. p184)

Le sens de l'autoportrait reste très ponctuel et fortement lié au temps, si fugace et si labile. Il faut alors à l'écrivaine trouver un autre temps, temps intermédiaire entre le temps de la saisie immédiate et le temps éternellement suspendu de l'écriture. C'est pour cela qu'elle autoportraitise l'écrivaine qu'elle est devenue sans s'attarder sur l'autoportrait physique. Il est pour elle, nous semble-t-il, plus important de se décrire en tant qu'écrivain, comme une sorte de signature de légitimation littéraire. Pour elle, il n'est nullement important de se peindre physiquement alors même que dans une autobiographie, la description physique n'est pas en reste.

²³⁷ L'éthopée est une figure de style qui comporte des traits de personnages ou un groupe de personnages en peignant leurs mœurs et leurs passions.

Ici, l'auteure met en exergue des traits d'exception, considérés comme une spécificité de cet autoportrait. Ils s'articulent en mouvement, dans une figuration rhizomatique. Comme nous le voyons dans l'extrait suivant :

Un matin, car c'était un matin, je me souviens, j'étais assise devant votre texte et le mien, en train de vous traduire. J'étais environ à la moitié du livre et je vivais à son rythme, je le suivais pas à pas, aveuglément. A mes pieds, la radio était restée allumée ce matin-là. D'habitude les deux musiques s'excluent mais ce jour-là, était-ce à cause de ce qui se jouait ou parce que mon envie d'écouter était trop forte, je n'avais pas éteint. J'avais baissé le son, il était à peine audible, mais je l'entendais. Je ne me souviens plus avec précision de ce que j'étais en train de traduire. (...) La traduction a aussi ses jours inspirés, envolés, et d'autres plus plats, plus laborieux, comme ceux de l'écrivain, calqués sur son rythme peut-être, sur les pulsations du texte, sur son cardiogramme. (...) (P55)

Nous comprenons qu'il s'agit d'un autoportrait qui se construit par interaction des éléments traduits. Procédé qui semble bien plus suggestif de la psychologie de l'auteure/traductrice compositeur de récits figuratifs.

Dans cette perspective, l'autoportrait, tel que conçu par Rosie Pinhas-Delpuech, s'avère une stratégie d'écriture adaptée au genre autobiographique. Il en est l'un des « plateaux » qui la composent et participent de son sens. L'autoportrait s'entend alors comme un fragment autobiographique.

La fragmentation est aussi un effet de la mise en abyme telle qu'elle s'exerce dans les récits de Rosie Pinhas-Delpuech et que nous proposons d'étudier.

1.1.3 La fragmentation par la mise en abyme

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyme" ». ... Ainsi apparaît pour la première fois, l'expression « mise en abyme »²³⁸ dans le *Journal* d'André Gide en 1893. Elle désigne la relation de similitude qu'entretient un élément avec un autre, voire un fragment de l'œuvre qui l'inclut.

²³⁸ *Abîme* (subst. Masc. Français, XII^e siècle) du latin chrétien *abyssus*, devenu *abismus* ; du grec *ἄβυσσος* : *abussos* : « sans fond », composé du privatif *-* et *βυσσο* : « fond de la mer ». *Abyme* et *abisme* sont des formes archaïques ou archaïsantes conservées en héraldique. In http://phototheoria.ch/up/metaphotographie_3.pdf

Le concept s'est imposé dans le monde des Lettres depuis le Nouveau Roman, il appartient à la vaste problématique de la réflexivité (autoreprésentation, autoréférence) et est un des outils de base de la métafiction qui est une écriture (un commentaire) sur l'écriture mais aussi sur la lecture²³⁹.

Lucien Dällenbach décrit la mise en abyme comme un « procédé de surcharge sémantique permettant au récit de se prendre pour thème ». Dans ce cas, nous pouvons parler de « métatexte » qui pourrait être considéré comme le résultat de cette « accumulation » de texte(s). Par ailleurs, Jean Ricardou analyse la mise en abyme comme « la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient »²⁴⁰ pour montrer comment une référence incluse dans une entité textuelle peut, à son tour, déstructurer ou recentrer le texte autour de cet élément. C'est dans ce sens que la mise en abyme imprime au texte autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech son caractère rhizomatique.

Nous avons donc pensé qu'il serait judicieux de recenser les différents passages où se manifeste ce « je » rhizome, un « je » objet d'écriture mais interpellant d'autres sujets qui lui font cependant écho, comme dans une forme dialogale.

Ainsi, parler de mise en abyme revient, pour Lucien Dällenbach à penser le récit enchâssé comme un double du récit enchâssant, une image reflétée dans un miroir, un supra/infra récit. Dans l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech, l'effet de miroir se réalise par la convocation d'autres figures mémorielles afin de mieux rendre compte du « Je » écrivant. Démarche mise en œuvre dès *Insomnia, une traduction nocturne* lorsque l'auteure évoque ceux qui l'ont séduite et incitée à écrire sa propre œuvre en se confondant en eux. Aussi, la citation des personnalités du monde de la littérature tient lieu de mise en abyme de tout ce qui préside à l'avènement de l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech. Implicitement, elle renseigne le lecteur sur la similitude existante entre elle et les écrivains lus et traduits. La similitude propre au « caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir »²⁴¹.

La métaphore du miroir sur laquelle Dällenbach met en évidence, au plan théorique, la reproduction plutôt que la réfraction, le même plutôt que l'altération. Aussi, lorsque Rosie Pinhas-Delpuech évoque, cite ses écrivains de référence, par la simple inscription de leur nom ou par le dialogue indirect qu'elle instaure avec eux, elle procède finalement à la mise en abyme du contenu de leurs œuvres, de leur rhétorique, de la pensée

²³⁹ Ou sur sa représentation dans le cas du métathéâtre.

²⁴⁰ In *Problèmes du Nouveau Roman*.

²⁴¹ Référence

qui les traverse. Ce qu'elle écrira en sera le reflet. De la sorte, elle tisse sa filiation tant littéraire que spirituelle.

Ce dernier rebondissement romanesque que vous lancez comme une planche de salut à Goldman et au lecteur, je m'y suis accrochée aussi. Au fil des pages, j'avais une telle sympathie pour lui, comme s'il était Bouvard et que j'étais Pécuchet – chacun en écoutant l'autre retrouvait des parties de lui-même oubliées –, que j'étais prête à aller jusqu'au bout de sa vie, à vivre avec lui ses derniers jours de traduction, d'insomnie, de détachement et de repli. (I. P73-74)

Cette mise en abyme, en s'insérant dans le premier récit, restitue l'éclosion de la figure de l'écrivain. Ainsi, en écho au texte centreur, le récit enchâssé ne cesse de produire d'autres significations en mettant en relation le premier récit qui retrace l'histoire de Goldman, et le second qui raconte l'intérêt de la traductrice-lectrice qui deviendra écrivaine par la suite.

Figure spéculaire, la mise en abyme est répertoriée en trois types : il y a les mises en abyme prospectives, celles rétrospectives et enfin rétro-prospectives. Ces trois types de mises en abyme sont repérables dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Nous nous proposons de les exploiter pour identifier leur incidence dans le processus d'écriture autobiographique.

La mise en abyme prospective, qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » ; est « pré-posée à l'ouverture de ce récit, (elle) «double» la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé.»²⁴²

Cette mise en abyme qui réfléchit avant terme le récit, en intégrant des éléments prédicateurs qui balisent le chemin de la lecture, se manifeste souvent dans les textes de Rosie Pinhas-Delpuech pour dire la reconversion statutaire :

Et c'est peut-être à ce moment-là, presque à la moitié du livre, que quelque chose a commencé à forcer la surface, l'enveloppe du sens, des mots et des phrases, quelque chose s'est mis à frapper au carreau. (I. p45)

Comme une nébuleuse, l'écriture se présente en miroir convexe à la traduction, elle révèle du texte ce qui est absent et le présente en tout petit, en allusion. La mise en abyme dans ce passage montre ce qui est profond chez la narratrice comme une duplication entre le sentiment

²⁴² Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. Seuil, 1977.

et le procédé littéraire. Autrement dit, le désir d'écrire est tapi dans les profondeurs abyssales de l'être de la narratrice-écrivaine et dans le texte, il se présente en mise en abyme, lieu de fragments dispersés qui se révoltent de façon structurelle dans l'espace du récit.

Une autre mise en abyme repérée dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech met en scène d'autres aspects du récit de façon enchâssée ; la mise en abyme rétrospective qui « réfléchit après coup l'histoire accomplie ». Elle se manifeste dans les textes à l'étude sous la forme de souvenirs ou de retours à des récits d'enfances de la part du personnage principal ou les autres personnages. En effet, dans *Insomnia, une traduction nocturne*, la narratrice ne cesse de revisiter l'espace de sa mémoire. Rosie Pinhas, afin de lutter contre l'oubli, rappelle que ces terres où s'est bâtie l'histoire de ses ancêtres lui appartiennent, elle devait les restituer dans son œuvre :

Tout en traduisant, ces « vastes espaces de la toundra » s'étaient superposés à « l'horizon lointain » de la tasse posée à côté du jeu d'échecs, les deux femmes chinoises à l'expression peut-être triste étaient devenues plus mongoles, plus russes, si bien qu'à mesure de la lecture, cette tasse à café en porcelaine avait pris des proportions planétaires sur lesquelles se projetaient les steppes d'Asie centrale et les plaines de Sibérie. Et toujours aussi attentive et perdue dans les motifs de la tasse et de vos phrases, j'avais de nouveau levé la tête de mon ouvrage et regardé longuement par la croisée vers la ville de mon enfance, aux portes de l'Asie, de la Russie, port d'accueil des réfugiés russes, albanais, hongrois, qui avaient fui les révolutions et nous racontaient les massacres auxquels ils avaient échappé. Je m'étais rappelé l'histoire que j'apprenais à l'école, où l'Asie faisait figure de terre fondatrice, originelle, de mère mythique et lointaine dont se réclamait un peuple et sa langue. Et les sonorités des mots yakoute, Yakoutie avaient soulevé une nuée d'autres mots familiers, *yourt, yol, yayla, kar, kayak, ok*, Turkmènes, tachkent, Timurlenk, tous ces *y* mouillés et ces *k* rocailleux d'une langue étrangère que toute petite j'avais apprise avec ravissement comme un avant-goût du grand large et de la rue... (I. p 44/45)

A cet effet, nous remarquons que les mises en abyme rétrospectives fonctionnent sur le mode de l'auto-interprétation qui facilite des retours en arrière, incessants, afin de revisiter une narration suspendue et lui apporter d'autres indications qui permettent de la compléter :

Suivant votre regard chargé du poids de toutes les histoires emprisonnées dans la décoration de cette tasse, j'avais moi aussi levé les yeux et regardé longuement l'horizon lointain de mon enfance. Elle avait ranimé en moi tout un pan de mémoires des objets familiaux. Les services des jours de fête rangés dans la pénombre du buffet, endimanchés et distants, la vaisselle fêlée et précieuse dont on gardait tout de même des pièces comme de vieilles tantes hospitalisées à

vie, et les motifs peints sur la porcelaine, répétitifs, obsédants dont je ne parvenais pas à détacher mon regard pendant que les grandes personnes parlaient, que les déjeuners de famille traînaient, que les mêmes sujets de conversations s'enroulaient avec la même sourde obstination que les motifs de fleurs et de guirlandes sur le bord des assiettes. C'était l'agacement et l'ennui des dimanches après-midi, l'angoisse des devoirs pas encore faits et du lundi matin si proche, où il fallait se lever dans le froid et quitter son lit et son livre pour aller à l'école.

Les mots « service tchèque » que j'avais écrits sous votre dictée et surtout ces deux femmes qui regardaient « peut-être les montagnes ou l'horizon lointain avec une expression triste » avaient détaché et libéré mon regard de l'objet qui le tenait captif, de la contrainte linéaire des mots que j'alignais sur l'horizon myope des lignes et de la page, j'avais longuement levé la tête et rêvé, comme lorsque j'étais enfant et qu'en pleine lecture fiévreuse, un mot me plongeait soudain dans une songerie sans fin. D'association en association, je me retrouvais soudain à des lieux de ma lecture, en train de me demander comment j'étais arrivée jusque-là et, plus grande, je m'exerçais à revenir pas à pas en arrière et quand j'y parvenais, j'étais secrètement très fière. (I. p 41/42)

Les temps verbaux sont ici très importants car ils permettent au lecteur de distinguer l'alternance entre le récit centreur et le récit enchâssé. Il est question dans cet extrait de revenir sur les traces de l'enfance de la narratrice puisque l'activité mémorielle est enclenchée par l'acte-même de la traduction. Cette précision temporelle sert à éclairer la lecture et la mise en abyme s'effectue en fonction des souvenirs. Ainsi, les faits sont réactualisés selon l'écriture lacunaire de la narratrice qui ne se base pas sur l'événement instantané mais sur ce que l'auteure a déjà vécu.

Elle dira dans *Anna, une histoire française*, en se souvenant de son enfance :

Assise dans l'ancien hôpital de fous d'Edirne, j'ai continué de tourner les pages de ce livre qui s'était trouvé miraculeusement sur mon chemin : l'histoire des quartiers d'une petite ville de la planète où une enfant, toquée de romans, était simplement inscrite sur un registre et qu'elle mettait pour cela au centre non seulement du cosmos mais de l'univers tout entier. (A. p60)

La mise en abyme s'effectue par la lecture et le livre. Nous sommes en présence d'une histoire dans une autre histoire, puisque grâce à l'action de « tourner les pages (d'un) livre », elle se replonge dans le passé. Ainsi, le passé se retrouve dans le présent par un jeu de flash-back, une sorte de mise en abyme par souvenir instantané.

Le dernier type de mise en abyme, distingué par Lucien Dällenbach, et appelé rétro-prospective, elle « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les

événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit. »²⁴³ Ce genre de mise en abyme intervient à travers une narration par rétrospection au cours de laquelle apparaît un événement ultérieur de la diégèse. A titre d'exemple : dans *Insomnia*, la vocation de l'écrivain est concomitante et incluse dans l'action de la traduction. Le récit rétrospectif intervient pour compléter le profil dressé par l'auteure elle-même :

Un matin, car c'était un matin, je me souviens, j'étais assise devant votre texte et le mien, en train de vous traduire. J'étais environ à la moitié du livre et je vivais à son rythme, je le suivais pas à pas, aveuglément. A mes pieds, la radio était restée allumée ce matin-là. D'habitude les deux musiques s'excluent mais ce jour-là, était-ce à cause de ce qui se jouait ou parce que mon envie d'écouter était trop forte, je n'avais pas éteint. J'avais baissé le son, il était à peine audible, mais je l'entendais. Je ne me souviens plus avec précision de ce que j'étais en train de traduire. (...) La traduction a aussi ses jours inspirés, envolés, et d'autres plus plats, plus laborieux, comme ceux de l'écrivain, calqués sur son rythme peut-être, sur les pulsations du texte, sur son cardiogramme. (...) (P55)

Ainsi, le texte reprend partiellement les mêmes événements pour, à chaque fois les réécrire ou les reproduire, tout en voulant en ajouter d'autres ou revenir sur d'autres détails dans le but de les parfaire ou de les préciser. Cette volonté de détailler les choses, fait que le texte progresse dans une rupture perpétuelle revenant, chaque fois au point de départ, à savoir le métier de traductrice et la vocation de l'écrivain, qui sont, au final, les termes clé de l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech :

Entre humilité et démesure, il faut bien que je le dise, j'avais une illumination. A chacun la sienne, ce n'était pas celle de Pascal, Chateaubriand ou Beckett, il n'y avait ni transe mystique, ni grand vent, ni grand noir, mais une toute petite illumination. Celle d'une traductrice. Avec la radio à mes pieds, votre livre à gauche, le dictionnaire à droite et le clavier au milieu.

Les fées de mes nuits d'enfants étaient de nouveau à mes côtés : celles de la musique, des mots et de la mort. (P61)

En effet, tout ce qui concerne l'écriture ou la traduction revient inlassablement. Ces deux thèmes sont présents comme repères autobiographiques qui fixent l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech. Ce jeu de rappel ou de miroitement ponctue le temps qui oscille, à son tour, entre le passé, le présent et le futur.

²⁴³ Lucien Dallenbäch, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op.cit.

Ce mouvement entre les temps influe sur la narration des événements présentés en bris de mémoire tel un miroir brisé. Il est aussi souvent question de répétitions comme pour dire une obsession existentielle qui fait ancrage dans le dire autobiographique.

Les mises en abymes sont aussi une autre forme de répétition, elles redoublent le récit-pivot et l'enrichissent de sens nouveaux. Les différentes mises en abyme produisent aussi des effets de régression ou d'anticipation, qui brouillent la chronologie du récit. Passé et présent s'enchevêtrent, peut-être pour suggérer une certaine immuabilité des faits. La répétition est aussi le fait de l'intratextualité qui préside en partie à l'unité de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

La mise en abyme réalise une sorte de réverbération qui permet au lecteur de créer une stratification de sens, l'effet rhizomatique se manifeste à travers cette situation ce qui implique une fonction phatique assurée par la narratrice, le double de l'auteure. Cette réflexivité laisse entrevoir la figure de l'auteure qui éclaire le lecteur et crée avec lui un pacte de lecture implicite, et finalement, garantit le contrat autobiographique.

Dans le chapitre suivant, nous passerons à un autre poncif de l'écriture autobiographique et qui se présente, aussi à son tour, de façon rhizomatique. Il s'agit, bien entendu du traitement de l'espace.

1.2 Espace et identité

« Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident. »²⁴⁴

La carrière littéraire de Rosie Pinhas-Delpuech²⁴⁵, qui s'est déployée en de multiples lieux, Turquie, France et Israël, aux contacts de langues toutes différentes, suggère un itinéraire et un rapport au monde bien singulier. Nous pouvons croire que l'auteure défait les frontières et s'ancre dans l'universel culturel. Son espace serait celui des confluences qui façonnent sa personnalité, son écriture et son style jusqu'à paraître toute singulière et au point de dire « Je suis un No man's langue ».

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est perçue comme le tracé d'une formation identitaire au contact des lieux habités, visités, ou ceux que l'histoire retient. Ainsi, appréhender l'espace est un moyen de circonscrire une identité, celle du « Je » auctorial. Nous choisissons d'étudier l'espace seulement dans *Suites byzantines* puisqu'il nous semble que ce récit particulièrement se prête à une analyse spatiale car les lieux de vie constituent la pierre angulaire de la narration autobiographique. Notre choix a été motivé par le fait que ce récit en deux parties porte, déjà en son titre une référence spatiale : la Turquie de l'enfance, les îles aux alentours où y passer les vacances, et enfin, le rêve de l'ailleurs qui se cristallise à partir du contact avec d'autres personnages, étrangers pour la majorité. Ainsi, la délimitation de l'espace correspond à la réalité vécue par l'auteure. Nous pensons que l'analyse des lieux, des espaces et du fait géographique, tels qu'ils sont mis en présence dans le récit permettra d'arriver à de nouvelles conclusions sur la stratégie littéraire et identitaire de cette auteure dont l'écriture est engagée dans une perspective autobiographique.

Tantôt morphique, tantôt métaphorique, le recours à la notion d'espace en littérature est une pratique courante. Ce fait s'explique, entre autres, par la prédisposition du langage spatial à « pouvoir s'ériger en un métalangage capable de parler de toute autre chose que de

²⁴⁴ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, éd. Galilée, 1974, rééd. 2000.

²⁴⁵ Nous précisons ici que nous parlons des textes traduits et de l'œuvre personnelle.

l'espace »²⁴⁶, en témoigne, par exemple, *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot qui emploie le terme au sens figuré. Pour lui, l'espace littéraire — se déployant entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre — constitue un univers clos et intime où « le monde "se dissout" »²⁴⁷. La notion d'espace littéraire introduite par Blanchot est donc investie d'un sens très spécifique et diffère, nous allons le voir, de celle mobilisée par les approches dites géocentrées que nous exposons dans notre travail. Leurs démarches consistent plutôt à éclairer la fonction de l'espace — au sens géographique — au sein du texte littéraire, en l'occurrence celui de Rosie Pinhas Delpuech.

Nous parlerons des réflexions autour du *spatial turn* qui se manifeste dans les sciences sociales et humaines dès les années 1990. Le *spatial turn* s'appuie sur les signes que l'espace est impliqué dans toute construction du savoir²⁴⁸ faisant en sorte que les chercheurs « have begun to interpret the *spatiality* of human life in much the same way they have traditionally interpreted [...] the *historicality* and *sociality* of human life »²⁴⁹ (italiques dans l'original). Les nouvelles approches en littérature réfutent l'idée reçue que l'espace soit simple décor, arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une fonction de désignation ou une scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice de sens, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles et médium permettant aux auteurs d'articuler par exemple une critique sociale. Notre objectif est de présenter l'impact de la représentation de l'espace dans le discours autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech en tant que motif d'écriture de soi, mais surtout, à travers ses différentes nuances textuelles, comment se déploie-t-il en cartographie spatiale où il est question de reproduction, invention et originalité propres à l'œuvre. Il sera question surtout de montrer comment l'espace, producteur de significations, s'agence dans et par le texte.

Selon Henri Mitterrand, « c'est le lieu qui fonde le récit », puisque « l'événement a besoin d'un **ubi** autant que d'un **quid** ou d'un **quand** ; c'est le lieu qui donne à la fiction

²⁴⁶ Alonso Aldama 2009 citant Greimas 1976 : Alonso Aldama, J. 2009. « Espace et métalangage : défense du territoire ». *Nouveaux actes sémiotiques* (en ligne : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2893>, consulté le 19-11-2014.

²⁴⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*. Paris, éd. Gallimard, 1955. P46

²⁴⁸ Cosgrove, D. « Mapping Meanings ». D. Cosgrove (dir.). *Mappings*. London : Reaktion. 1-13, 1999.

²⁴⁹ " Les chercheurs ont commencé à interpréter la spatialité de la vie humaine, de la même façon, ils ont traditionnellement interprété [...] l'historicité et la socialité de la vie humaine" in Soja, E.W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, UK ; Malden, Moyen Âge : Blackwell Publishers, 2000.

l'apparence de la vérité. »²⁵⁰. En effet, si l'espace est ainsi la constituante de tout récit, il l'est aussi bien pour l'œuvre autobiographique. Ch. Achour et A. Bekkat expliquent que « l'espace est à la fois indication d'un lieu et création fictive : du décor qu'il a planté, le parcours de l'histoire peut faire surgir de nouveaux espaces signifiants. »²⁵¹

Cependant, le rapport au réel est particulièrement différent selon le genre du récit : si l'espace diégétique – celui représenté par le récit, dans lequel s'inscrivent les faits racontés – est créé et plus ou moins imaginé par le romancier, l'espace de l'autobiographie est imposé par le vécu de l'auteur et renvoie essentiellement, du fait du « pacte autobiographique »²⁵², à un référent réel. Toutefois, il n'est pas la copie conforme de ce référent, il est le produit de la mémoire, impulsé par le désir de l'autobiographe d'en faire un lieu d'habitation relatif à un souvenir donné. Achour et Bekkat affirment : « L'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire de l'artiste. »²⁵³

L'œuvre de Delpuech ne déroge pas à cette règle. Son identité, son appartenance culturelle au monde turc, son parcours intellectuel de francophone et ses origines juïques influent nécessairement sur la conception de son récit de vie et sur la représentation spatiale qui s'y exprime.

Il nous semble qu'à travers la structuration des souvenirs dans le récit, l'auteure dresse un portrait d'elle-même en une infatigable nomade, une voyageuse qui erre entre ses propres souvenirs, ses lieux de mémoire, conférant au récit une valeur initiatique.

L'élément principal qui nous incite à l'étude des lieux chez Rosie Pinhas-Delpuech est le fait qu'ils soient toujours en liaison avec un souvenir, qu'il soit intime ou d'ordre collectif. C'est-à-dire que dans son histoire personnelle, ainsi que dans celle de sa communauté, il y a continuellement un lieu de référence. Qu'elle évoque la traversée de son enfance ou qu'elle explore des espaces séculaires réinventés, la situation du « Je » dans l'espace est particulière, elle dit une sensibilité singulière. Quelle en est la raison ? Pourquoi l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech est-elle cadrée dans une sorte de géographie des lieux ?

²⁵⁰ Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, éd. P.U.F. Ecriture, 1980, 266 p.

²⁵¹ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Blida, éd. Du Tell, 2002, 170p.

²⁵² Selon Ph. Lejeune, in op. cit.

²⁵³ In op. cit.

Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, la narration crée le mouvement. Le voyage, dans son acception la plus large, qu'il soit déplacement dans des lieux référentiels qu'indique le paradigme des toponymes, ou mémoriels lorsque l'Histoire est convoquée, ou encore onirique quand l'imagination s'ébranle et que s'ouvre l'espace métaphorique, le voyage s'impose comme motif thématique majeur. Il a cette particularité d'induire la fragmentation : chaque lieu est un noyau narratif qui se développe à la manière d'un rhizome.

Appréhender l'espace dans le cadre des récits analysés, c'est se confronter à un principe de dispersion significatif. D'abord du destin d'errance physique et intellectuel de l'écrivaine et, plus largement, de sa communauté. Le principe de dispersion participe du processus de la quête pour la reconstitution d'une mémoire éparpillée afin de pouvoir dire « Je », indissociable de l'ensemble communautaire. La saisie de la pluralité spatiale a pour finalité de dire l'unité d'une mémoire dont chaque lieu porte la trace. En effet, Wesley A. Kort indique : « The language of place and space is always a part of narrative discourse and can be a principal locus of a narrative's power and signification. Places in narrative have force and meaning. »²⁵⁴

Le choix des lieux et la description des espaces représentés dans l'œuvre révèlent un intérêt particulier pour la géographie de son enfance, la Turquie des ancêtres et les différents lieux fondateurs de son identité, comme Israël et la France, qui constituent à ce stade de la narration des espaces cette perception générale de l'espace dans les récits de l'écrivaine, nous proposons de la développer dans ce qui suit.

1.2.1 L'espace réel

La notion d'espace que nous aborderons dans ce point se doit de répondre à cette interrogation : comment le récit interpelle-t-il l'espace ? En ouvrant une perspective d'intérêt narratologique et en montrant le réalisme convoqué dans la description.

Notre réflexion sur la spatialité, lieux où se déploie et s'articule l'histoire narrée, nous mène nécessairement vers l'étude de l'espace référentiel comme stratégie littéraire de l'acte autobiographique.

²⁵⁴ "Le langage du lieu et de l'espace est toujours une partie du discours narratif et peut être un lieu principal de la puissance et de la signification d'un récit. Les lieux du récit ont de la force et produisent du sens", Wesley A. Kort, *Place and Space in Modern Fiction*, éd. University Press of Florida, 2004.

L'espace se présente comme le lieu du déroulement de la narration qui engendre une certaine toposémie à étudier en vertu des lieux signifiants tout au long du roman. A la suite de nos lectures, nous considérerons l'espace comme une structure sociale déterminée par un type de représentations particulières. Ainsi, dans notre corpus, il s'agit, d'abord, d'un espace familier constituant un cadre d'expression et de production de la parole autobiographique. Toute répartition de ce dire y est liée au compartimentage spatial fondé sur le rapport avec le souvenir : « Quand j'étais petite, couchée dans mon lit au fond d'un couloir obscur et froid, j'écoutais » (*I.* p13) ou encore « La maison était froide, obscure et silencieuse, j'avais peur, j'étais triste et j'avais la nostalgie » (*I.* p15) Ces souvenirs mettent en évidence un espace qui, à son tour, construit le dire autobiographique. Selon la définition du terme « espace », il désigne une étendue, concrète ou non, à partir de laquelle se vit une expérience singulière. En outre, Le terme « lieu » renvoie à un endroit précis, une localité, autrement dit, à une portion de l'espace. L'extension de sa charge sémantique peut s'appliquer à des composantes, à des entités tout aussi diverses, indiquant ainsi une ville ou une pièce. Ici, il s'agit d'un lieu qui établit un espace où le « Je » se complait à raconter un souvenir d'enfance.

Ainsi, dans le récit de Rosie Pinhas-Delpuech, ces deux acceptions sont employées selon la représentation du souvenir. Ses souvenirs en liaison avec l'espace où se déroulent différentes expériences expriment l'importance de l'espace dans sa perception identitaire, et ainsi, la font apparaître comme un « être au monde » selon le concept heideggérien. En fait, le propre du récit de l'auteure interagit avec un environnement géographique, un espace qui l'entoure et dont elle fait partie. Elle se souvient du premier lieu de socialisation ; la rue, et elle dit dans l'incipit de *Suites byzantines* :

Poyraz sokak. Si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit.

Poyraz sokak est une rue en pente raide où s'engouffre le vent du nord, où la neige tourbillonne à gros flocons en hiver. La rue du vent du nord, c'est ainsi qu'elle s'appelle. Et c'est ainsi que l'enfant l'entend quand elle ne sait encore aucune langue et qu'elle parle comme elle respire, sans savoir encore qu'elle parle ni quelle langue elle parle. (P11)

L'espace de la rue de son enfance est fortement lié à l'affect avec lequel elle appréhende son environnement. Gaston Bachelard, dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*²⁵⁵, explique que le lien entre lieux, imagination et sensibilité est inextricablement solide, que l'être humain développe des sentiments particuliers pour des lieux intimes tels que la chambre ou la maison. Il révèle que l'espace : « saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination ». ²⁵⁶ Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech, à travers le personnage de l'enfant, ne perçoit pas l'espace relatif à ce moment de sa vie comme une entité neutre et inerte, mais bien au contraire investi par sa propre subjectivité. Etant donné la charge émotionnelle inhérente à son rapport avec la rue de son enfance, l'auteure ne peut qu'investir ce lieu de façon profondément subjective. La rue est l'espace des premiers apprentissages, et celui aussi des premiers souvenirs d'enfance remémorés dans le récit de vie.

Par ailleurs, ce même lieu renvoie à un espace confiné, douillet et protecteur, à savoir celui de la maison familiale :

Dans cette rue en pente raide, il reste une maison ancienne en bois, perchée au sommet comme un nid d'oiseau. A l'intérieur, il fait chaud, il y a un père, une mère et, de temps en temps, une grand-mère, pendant que dehors il neige et qu'on peut mourir de faim ou de froid. Avec la douce mouillure du « poy » et froid tranchant du « raz », *Poyraz sokak* c'est tout cela : une maison douillette dans une rue en pente raide balayée par le vent.

Dans cette maison, au commencement, l'enfant a le souvenir de sons. C'est le soir, le père est assis dans le cosy bleu marine près des livres et de l'abat-jour. Il écoute la radio au grand œil vert qui se dilate ou rétrécit. L'enfant est blottie dans ses bras. (P12)

Dans ce passage, il y a une double focalisation pour dire l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. Le dedans, intime et chaleureux est rassurant. Le dehors, inconnu et froid est menaçant.

Un autre espace est évoqué dans l'œuvre, celui désigné comme un espace romanesque que les études narratologiques ont défini et qui confère au texte un décor, un lieu d'action et qui a, à son tour, une incidence sur le propos autobiographique.

²⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, éd. Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1957. rééd. PUF, 2009.

²⁵⁶ Ibid.

Pour Henri Mitterrand et Jean Weisgerber, l'espace romanesque est le lieu « où se déroule l'intrigue »²⁵⁷ ou encore « l'espace-fiction », voire les « coordonnées topographiques de l'action imaginée et contée »²⁵⁸. Étudiant le roman moderne du XVIII^e siècle, Weisgerber²⁵⁹ définit l'espace en termes relationnels. Il révèle l'idée que le récit se construit à partir de structures spatiales binaires telles que gauche/droite, haut/bas ou encore avant/arrière. Celles-ci se rattachent également à un jugement de valeur ou à des significations particulières dépassant alors le domaine spatial²⁶⁰. Pour lui, « [l']espace romanesque est un espace vécu par l'homme tout entier, corps et âme, et dès lors voisin de ceux que représentent le peintre et le sculpteur, qu'invoquent les prêtres, qu'étudient sociologues, linguistes, géographes, psychologues et ethnologues »²⁶¹. L'espace romanesque est « jonché d'obstacles, criblé de fissures, défini par des directions et lieux de privilégiés, bourré de sons, de couleurs, de parfums »²⁶². En outre, Weisgerber conteste la relégation de l'espace aux sphères du décor et de la description. La théorie littéraire traditionnelle ne lui conférerait qu'une fonction ornementale ou d'encadrement, l'excluant de la sorte de toute progression chronologique, de l'avancement de l'intrigue, de l'évolution des personnages et de la production de sens²⁶³. Synonyme de mode de description, l'espace produisait essentiellement un « effet du réel ». Weisgerber, en revanche, élève l'espace au même rang qu'un personnage. Qui plus est, l'espace est, d'une part, le produit d'un processus dynamique impliquant plusieurs points de vue (narrateur, personnages, lecteur) et, de l'autre, la base d'un modèle qui s'étend à tous les niveaux du récit. Par conséquent, l'analyse de l'espace « donne accès à la signification totale de l'œuvre »²⁶⁴. Dans un passage de *Insomnia* :

La ville de mon enfance qui était un grand port tendu entre deux continents, accueillait depuis des siècles des vagues de réfugiés dont nous faisons partie ainsi que les Russes qui avaient fui la révolution d'Octobre. (P50)

Evoquant Istanbul, l'écrivaine ne s'attache pas prioritairement à sa topographie mais à un pan de son histoire qui correspond à la sienne propre, celle de sa situation d'étrangère en une terre d'accueil séculaire. L'espace ici est déterminé par le rôle des personnages du récit, ainsi,

²⁵⁷ Weisgerber, J. *L'Espace romanesque*. Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1978. P227

²⁵⁸ Mitterrand, H. 1980. *Le Discours du roman*. Paris : Presses Universitaires de France. P192

²⁵⁹ In op. cit.

²⁶⁰ In op. cit. p15-17

²⁶¹ In op. cit. p11-12

²⁶² In op. cit. p19

²⁶³ Brosseau, M., *Des Romans-géographes. Essai*. Paris, éd. L'Harmattan. 1996. P84-87

²⁶⁴ In op. cit. p227

Henri Mitterand le définit comme le « champ de déploiement des actants et de leurs actes, comme circonstant, à valeur déterminative, de l'action romanesque »²⁶⁵, de la sorte, Rosie Pinhas-Delpuech se considère comme « actant » et agit sur la narration tout en lui conférant un aspect autobiographique puisque la description est portée par le souvenir de la ville d'enfance.

Dans *Anna, une histoire française*, plusieurs lieux sont décrits : des lieux de l'enfance, des lieux visités et des lieux de vie constitutifs du récit, ils déterminent le lien entre la narratrice et l'histoire qu'elle raconte. De la sorte, ces lieux ne sont pas seulement de l'ordre du descriptif mais engendrent une interaction entre la narration, le personnage, le temps et l'action. L'extrait suivant révèle particulièrement cette situation :

J'ai tourné le dos à Paris et franchi le seuil de l'arche, vers ce qui ressemblait à des taches de verdure, peut-être les arbres d'un cimetière. Arrivée à l'extrême bord de l'esplanade, j'ai aperçu en contrebas une vieille porte de fer condamnée, des arbres, des allées, des rangées de tombes. A moitié enterré sous un échangeur d'autoroutes, le cimetière, anachronique, semblait avoir échappé de justesse aux greffes des pelleteuses. (...)

Les noms de famille se succédaient et les dates précoces ou anciennes de morts glorieuses ou méritantes, autant d'ébauches de romans que j'imaginai pas à pas. Je marchais lentement, avec appréhension.

Au milieu des morts et du silence des pierres, le temps se dilue, l'espace devient irréel, j'avais presque oublié que j'étais et pourquoi je me trouvais là, quand brusquement le nom juif familial a surgi en lettres d'or sur marbre gris, aux pieds même de l'Arche. (...) (p13-14)

Dans ce passage, la narratrice rappelle son statut de « enquêteur » puisque dans *Anna*, elle est à la recherche d'une vérité détenue par cette parente morte et pourtant idéalisée jusqu'à en écrire un livre. La description du cimetière n'est pas purement topographique, elle dégage des valeurs symboliques, idéelles, qui germent déjà dans les premiers volets de l'œuvre à l'étude. Dans son article²⁶⁶, Bourneuf déploie trois angles différents mais complémentaires pour aborder le sujet de « l'espace dans sa relation avec l'auteur, avec le lecteur, avec les autres éléments constitutifs du roman », nous dirons que dans le cas de cette auteure précisément,

²⁶⁵ In op. cit. p190

²⁶⁶ Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », in *Etudes littéraires*, Vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 77-94. <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/1970/v3/n1/500113ar.html>, consulté le 06-05-2014.

l'espace constitue un élément déterminant dans l'écriture autobiographique, puisqu'il renforce le pacte de lecture sous-tendant l'œuvre en question.

Dans un autre extrait, il est dit :

Le lycée avait été construit à l'identique de la maison mère à Paris, rue Notre-Dame-des-champs. Est-ce cette similitude qui poussera Anna, un jour de 1942, à en franchir la porte pour aller chercher secours auprès du père Devaux ? Le bâtiment était imbriqué entre une église et ses multiples annexes, une suite de cours intérieures, de cloîtres, de chapelles, d'aumôniers, de passages dont on ne savait lequel appartenait à qui. C'est dans cet espace paradoxal, îlot catholique discret au sein d'une république laïque de tradition musulmane, que se déployaient les mots du français familial dont les marques juives avaient commencé à s'estomper dès la fin du XIX^e siècle. Et c'est dans ce même espace qu'Anna, adolescente, orpheline de mère dès la naissance, avait été éduquée. (P34)

La description de l'espace invite à un voyage temporel à travers des paysages topographiques familiers. L'espace est à la fois porteur et significatif d'une histoire et d'une culture familiale. Les lieux, les personnages – dans ce passage précisément, il s'agit du « Je » narrateur et d'Anna – et les relations qu'ils entretiennent entre eux produisent une interférence autobiographique avec l'auteure. Ainsi, le récit de Delpuech ne se réduit pas seulement à une introspection ou à un témoignage de sa propre vie, il revêt un sens plus important car il englobe l'histoire familiale.

Nous lisons, en filigrane de ce passage, que le premier aspect de l'espace est à considérer comme l'a proposé Bachelard²⁶⁷, comme une perception et une signification psychologique initiées volontairement par l'auteure. Le second aspect renvoie à une interférence de l'espace mémoriel et de l'univers réel du lecteur déjà identifié. Michel Butor, dans « L'espace du roman » explique que « le lieu romanesque est (...) une particularisation d'un 'ailleurs' complémentaire du réel où il est évoqué »²⁶⁸

Delpuech dira dans un autre passage :

Des derniers vestiges du *mahalle* à la turque, il me reste un souvenir lointain, neigeux : le gardien ou *bekçi* faisait sa tournée nocturne en sifflant dans son sifflet, d'autres *bekçis* lui répondaient de loin en loin et, entre rêve et cauchemar, je m'endormais. Aujourd'hui, les quartiers des grandes villes du monde ont la taille des villes de nos enfances. Entre 1520 et

²⁶⁷ Op. Cit.

²⁶⁸ Ibid. p43

1530 à Edirne, Ratip Kazancigil recense 145 *mahalle* qui abritaient 3.338 foyers musulmans, 522 foyers chrétiens et 201 foyers juifs. Les quartiers étaient fondés par des notables dont ils portaient le nom – personnalités religieuses, derviches, savants coraniques, dames de la noblesse – qui faisaient don d'une mosquée, d'une fontaine, d'un marché autour desquels s'aggloméraient et commerçaient les humains. (...) Ce noyau humain très structuré avait sa morale, son honneur, ses rapports de voisinage. (P55-56)

A travers le « tamis de la mémoire »²⁶⁹, la topographie forme des repères qui sont nécessaires pour l'enchaînement de l'autobiographie et pour le déclenchement du récit historique. Ici, nous sommes en présence d'un passage descriptif où il est important de démontrer, par le biais de la sociologie de la ville, la cohabitation pacifique entre les différentes ethnies religieuses, l'exemplaire hiérarchisation communautaire dominée par le respect et la tolérance. Ainsi, le décor est installé mais il n'est pas à lire comme un lieu statique, il est un parcours qui assure des ressources dynamiques à diverses composantes : d'abord le réel du discours autobiographique, ensuite la mémoire du lieu comme un soubassement historique au récit de soi.

Nous constatons que l'espace, en tant que lieu référentiel, peut être considéré comme participant à « l'intrigue », un élément constitutif du texte autobiographique : il reconstitue la topographie du récit pour que l'on puisse identifier la forme globale, planter les lieux de vie de l'auteure-narratrice et organiser, en toile de fond, la conception du monde traduit par l'espace « romanesque ».

Ainsi, nous finissons par distinguer, à partir de cet espace réel, deux types de représentation des lieux : un espace-cadre et un espace-décor qui accompagne la narratrice, lui sert d'environnement pour en conditionner le récit. Il est, de la sorte, un espace-acteur qui sous-tend la narration et transmet plus aisément les références autobiographiques.

Un autre espace est à analyser dans le corpus. Il s'agit d'un espace transfiguré par une démarche plus créatrice révélée par des procédés littéraires qui transposent des images spatiales.

²⁶⁹ Expression de Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, éd. Gallimard, 2007.

1.2.2 L'espace fantasmé

La représentation spatiale se fait à travers des procédés narratifs qui pourraient bouleverser l'ordre chronologique du récit, sans pour autant le déstructurer, en exhibant en simultané des scènes ou des événements qui confèrent au récit plusieurs dimensions.

Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, la notion d'espace se réfère, parfois, à un modèle qui prend un sens métaphorique, puisqu'il se lit comme un système de dimensions, de relations analogiques ou en opposition, qui déterminent l'espace de façon synchronique.

Dans cette perspective, l'espace dans son œuvre se manifeste par le biais d'un réseau fortement autoréférentiel puisqu'il renvoie à la figure de l'auteure-narratrice. Il est aussi représenté avec une dimension fantasmagorique qui mêle savamment métaphore et imaginaire de circonstance. De plus, les lieux de vie forment une spirale à travers laquelle la narration s'enroule comme une boucle : nous sommes en présence d'un espace enchevêtré et imbriqué dans la sphère autobiographique, pour lire ainsi un récit herméneutique, nécessitant chez le lecteur une grande connaissance du sujet, ou du moins, l'œuvre au complet.

Nous allons analyser comment cet aspect de l'espace se prête à une interprétation fantasmée à travers l'existence de fils narratifs simultanés ou des allers-retours entre événements et/ou la narratrice/personnages déployant de la sorte un espace « qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »²⁷⁰. Si l'on se réfère à cette manière d'appréhender l'espace chez Genette, nous ne pouvons faire abstraction de la présence de l'intertextualité, pouvant sous-tendre les dispositifs spatiaux.

Michel Foucault²⁷¹ souligne :

L'œuvre – immense – de Bachelard, (...) nous (a) appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais au contraire, dans un espace qui est chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantasmes ; l'espace de notre perception première, celui

²⁷⁰ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p47.

²⁷¹ Dans une conférence datant de 1957. <http://www.articule.net/wp-content/uploads/2008/11/mfoucaultdesespacesautres.pdf>, consulté le 12-05-2014.

de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques.²⁷²

Ainsi, l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech requiert non seulement un rapport référentiel entre imaginaire et réalité, mais aussi une forme singulière, composée de références extra-textuelles. L'extrait qui suit peut en être l'illustration :

(...) L'avantage de l'école sur la maison est qu'on y apprend à fixer avec du noir sur du blanc les paroles glissantes, piquantes, écumantes, fugitives. Même si Atatürk impose du haut du tableau son buste et son regard omniprésents, on y apprend à dessiner des cartes de géographie, à placer sa ville dans le pays et le pays dans le monde, l'Allemagne des ogres et des sorcières, la France du père, la vaste Russie avec la neige, les tsars et la Sibérie, le plus magique de tous les pays, juste de l'autre côté du Bosphore, et l'âge de pierre, le feu, la roue, la Terre qui est ronde grâce à Colomb, et, tout en escaladant de ses petites jambes les rues qui grimpent, l'enfant sent la rondeur de la Terre sous ses pas, voit la ville avec ses hommes, ses maisons, son feu, ses roues. (P74)

L'espace de l'école est valorisé car espace d'apprentissage, d'ouverture sur le monde, et ce monde-là est découvert grâce à la carte géographique qui lui permet de situer les lieux de son histoire, surtout celle de sa famille. On y voit l'importance de la figure d'Atatürk dans l'école turque qui, après la rue, est l'autre espace de sociabilisation.

Dans ce passage, Rosie Pinhas-Delpuech mêle fantasmagorie et réalité, en passant par l'Histoire. Cet aspect de l'écriture se traduit aussi par le plaisir d'évoquer ces lieux, espace de souvenirs individuels ou collectifs qui prennent ici la forme de visions brèves, tels des instantanés, rappelant le cliché photographique.

La seconde partie de *Suites byzantines* s'inscrit dans cette dimension référée au fantasme et à l'imaginaire, en rapport étroit avec l'espace ambiant. Intitulée « Entre les îles », la première impression que nous inspire cette désignation c'est le mouvement, le va-et-vient entre différents lieux, créant ainsi une dimension spatiale ambivalente, comme l'identité de l'écrivaine. Elle révèle :

²⁷² Ibid.

Je quittais la maison au moment où le bateau quittait la première île. En grec, elle s'appelait Proti, la première, comme le préfixe « proto » en français. C'était l'île des Arméniens, chacune avait sa population dominante. Son nom turc était Kinah, du mot « henné », peut-être à cause de sa terre rouge que l'on voyait de notre île, la deuxième. (...)

Les quatre îles se suivaient à peu de distance l'une de l'autre, elles étaient habitées sur la partie visible depuis le bateau, le versant invisible était sauvage et impraticable, couvert de forêt de pins, d'arbousiers et de chêne-liège, on y déversait des déchets, on imaginait des mystères, les mouettes y tournoyaient en permanence à grand bruit. Au début du XX^e siècle, des faux-monnayeurs avaient tranquillement imprimé des faux billets à l'extrême pointe de notre île, cachés dans un rocher creux. (P117)

Le lecteur est ici invité à suivre le regard de la narratrice et ses explications, il est appelé à faire l'expérience du lieu à travers cette description réaliste et minutieuse qui réussit à faire ressentir la grâce et la beauté du paysage environnant. L'espace est lisible, car il se compose de signifiants (l'étymologie, les populations, les arbres, etc.) qui chargent le récit de sens, et finissent par le transformer par la magie du verbe. Les différentes descriptions enrichissent le récit de sensations qui transportent le lecteur dans un univers fantasmé. Les descriptions spatiales sont comme déterritorialisées par la parole poétique.

L'espace insulaire semble augurer de nouvelles découvertes, bien qu'il ne s'avère pas étrange à la narratrice. De là, nous pouvons distinguer clairement une sorte d'identification avec la géographie des lieux : la représentation de l'île apparaît comme le prolongement de sa propre identité hybride. Le recours à la signification en français et en turc des noms des îles en est la démonstration. Presque une déformation professionnelle, la traductrice supplante par moment l'écrivaine.

L'hybridité de la communauté vivant dans ces îles indique celle à laquelle se réfère Rosie Pinhas-Delpuech. Elle explique :

La deuxième, la nôtre donc, s'appelait Antigoni, ou Burgaz. A majorité grecque jusqu'en 1956, où le conflit chypriote avait troublé l'équilibre naturel de sa population mêlée, c'était l'île de l'écrivain Sait Faik, du comédien Genjo Erkal, du pêcheur Costas, de l'épicier Haralambo, du marchand de glaces bosniaque, du gardien de nuit Nuri, d'Esma la folle, des libellules qui vivaient leur vie brèves dans un étroit passage en pente raide appelé *Steno*, des chiens errants que le gendarme abattait d'un coup de pistolet, des chats borgnes et pelés que l'on empoisonnait, j'en avais vu un se raidir dans un dernier soubresaut, c'était donc ça la mort. (P181)

Rosie Pinhas-Delpuech se fait anthropologue et géographe : la référentialité permanente qui accompagne sa description de l'espace double le récit d'une dimension documentaire qui se lit dans une construction discursive, structurée par l'information historique et l'écriture romanesque.

Rosie Pinhas-Delpuech se complait dans cette situation d'altérité, elle dit dans ce sens « Je courais, courais, du lieu-dit Paradisios où nous habitions près du sommet de l'île. » p118, la désignation « Paradisios » est la métaphore du paradis comme demeure, un paradis avec toutes ses composantes incarnant la culture riche et hybride de l'écrivaine. Ainsi, la métaphore spatiale est un outil privilégié chez Rosie Pinhas-Delpuech. Elle permet de faire passer des images fortes, porteuses de sens.

La maison familiale, maison des origines, occupe une place centrale dans la mémoire de la narratrice, et ce, pour les mêmes raisons que la description de la rue de domiciliation d'abord, ensuite de l'île, symbole de toutes les rencontres. Selon Gaston Bachelard, chaque groupe humain marque de son empreinte sociale et culturelle les espaces géographiques et les lieux qu'il occupe. L'espace domestique reflétant selon lui, la structure et l'organisation sociale et culturelle du groupe qui l'occupe²⁷³. Maurice Halbwachs va dans le même sens et remarque que : « Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, (...) il s'enferme dans le cadre qu'il a construit ». De plus d'après lui,

(...) quand les membres d'un groupe sont dispersés et ne retrouvent rien, dans leur nouvel entourage matériel, qui leur rappelle la maison et les chambres qu'ils ont quittées, s'ils restent unis à travers l'espace, c'est qu'ils pensent à cette maison et à ces chambres. (...) Ainsi s'explique que les images spatiales jouent un tel rôle dans la mémoire collective.

Ajoutant par ailleurs que

Le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. (...) Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable.²⁷⁴

²⁷³ Op. Cit.

²⁷⁴ Yves Déloye et Claudine Haroche (dir.), *Maurice Halbwachs. Espaces, mémoires et psychologie collective*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004

Ces remarques sont significatives car elles situent de nouveau la mémoire collective et individuelle en termes spatiaux. Ceci est d'autant plus important pour l'écrivaine, que pour elle, la mémoire de la maison natale lui permet de préserver et de reproduire dans le texte une identité culturelle en rapport avec son lieu d'habitation. Se souvenir de la maison signifie donc s'enraciner de manière symbolique dans un contexte humain et un espace géographique bien défini. Cette idée d'enracinement se lit par exemple, dans l'évocation de l'atelier de filature du père :

Dans cette maison, (...), l'enfant a le souvenir de sons. L'oreille contre (le) cœur (du père), elle écoute (...). Les bruits du corps. (...) Le corps fait le même vacarme que l'atelier de filature où il l'a emmenée pour lui montrer les rangées de bobines qui tournent à toute allure et forment du fil qui s'enroule et s'enroule. Comme si le soir le père continuait de porter en lui son atelier. (P12)

L'enracinement est symbolisé ici par la description des rangées de bobines, du fil s'enroulant à l'infini comme un lien indéfectible, rappelant celui unissant les membres d'une famille. Cette évocation de la maison donne une impression de rêve, d'imagination relayée par d'autres aspects descriptifs de la maison : « A l'abri du séjour dont les murs, et le tapis aux motifs entrelacés, gardent la mémoire de la musique et des mots de la nuit, l'enfant descend prudemment du tabouret, le traîne à l'autre bout de la pièce et le pose devant la radio. » (P25). Les motifs rassemblés rappelant la musique et les mots métissés dans lesquels a grandi l'enfant permettent à la narratrice de se situer culturellement. Elle continue dans le même passage, à se remémorer la place prépondérante que tenait la radio dans ses jeux d'enfant :

Elle sait l'allumer toute seule. C'est son jouet préféré, presque son unique, sans compter la poupée avec laquelle elle ne joue jamais. Elle enfonce un bouton, et c'est comme une scène de théâtre. A gauche et à droite, deux écrans éclairés par des ampoules, parfois elles s'éteignent, il faut les changer. Derrière le verre des écrans, une ligne rouge qui se déplace de haut en bas et de bas en haut. Entre les deux écrans, au milieu, une rangée verticale de petits boutons noirs comme sur un manteau. Quand on enfonce l'un ou l'autre – chacun porte un nom inscrit en lettres majuscules, Leipzig, Stuttgart, Dresden, Düsseldorf, Berlin, Hamburg – on entend de la musique, des mots ou des parasites. Et au sommet de la rangée de boutons noirs, bien au milieu, le grand œil vert de cyclope, qui oscille, rétrécit ou se dilate. *Blaupunkt*, c'est en allemand – l'enfant l'entend ainsi – et c'est faux parce que ce n'est pas un point bleu mais un énorme œil vert et parce que derrière les villes allemandes il y a des villes turques, Leipzig c'est Ankara, Stuttgart c'est Istanbul et, à la place de Hamburg, il y a même Monte-Carlo où on parle le français, mais seulement le soir.

L'enfant passe beaucoup de temps devant cette radio. Le père lui a expliqué qu'en déplaçant le curseur on va de ville en ville, de pays en pays. On entend toutes sortes de musiques et de langues. C'est magique. (P25-26)

La radio est donc le moyen de franchir les frontières, de rencontrer l'autre, une façon de s'évader tout en découvrant d'autres espaces, et le fait d'en avoir l'exclusivité parmi ses jouets d'enfant lui octroie un statut privilégié. Voguer entre ces stations est une métaphore renvoyant aux désirs de mobilité précoce vu le jeune âge de l'enfant qui, par le biais de la voix de la narratrice, choisit de décrire un déplacement dans l'espace, ne serait-ce qu'à travers l'imagination. Ce qui préfigure de l'avenir de l'auteure appelée à se déplacer d'un pays à l'autre, à naviguer entre les langues, comme elle le fait aussi dans son métier de traductrice.

Si l'on reproduisait sur une carte les stations radio citées, c'est l'Allemagne frontalière de la Turquie qui se dessine, qui n'est pas sans évoquer un référent historique sur lequel elle témoigne. A travers ces itinéraires, on voit apparaître un espace totalement quadrillé, revisité par le vécu de l'écrivaine : l'Allemagne des « menteurs » qui dévoile, peu à peu, les origines, sans oublier les racines turques et francophones, celles du père, figure tutélaire indéniable. On pourrait ainsi considérer qu'il ne s'agit pas là d'un phénomène fictionnel, mais bien une retranscription des réalités vécues au moyen de la litote. Dans ce cas précis, la figure de style replace le récit dans l'autobiographie.

Il est évident que l'autobiographie joue ici un rôle prépondérant, et que si Rosie Pinhas-Delpuech n'avait jamais quitté sa maison, le récit serait vraisemblablement différent. Cependant, il est certain que l'auteure, tout en puisant dans le matériau de l'expérience vécue, en accentue quelques traits. Ce récit de vie sélectionne des lieux de souvenir, et ce choix s'avère révélateur du rôle de la mémoire. De ce fait, la symbolisation de l'espace constitue une réorganisation du vécu destinée à en accentuer l'aspect formateur, sans omettre l'enrichissement qu'il apporte.

Si l'on suit la pensée de Michel Collot, c'est-à-dire que « (l'espace) exprime le sujet, mais il le déborde, et l'ouvre ainsi à une dimension inconnue de lui-même et du monde », on voit comment Rosie Pinhas-Delpuech utilise l'espace comme moyen d'inscription de sa propre subjectivité. L'auteure, en nous présentant des lieux qui interagissent avec la narratrice/l'enfant, semble en effet bien faire coïncider explorations spatiale et identitaire.

Pour développer cette idée, nous nous intéresserons à la symbolique des couleurs, la prédominance du bleu et du blanc, dans la description de l'espace. Elle dit : « Ils mettent de l'ordre sur la table de la salle à manger. Elle est couverte d'une nappe bleue brodée de motifs blancs. Des tiges, des feuilles et des fleurs blanches. » (p34), plus loin, elle décrit : « D'ailleurs la crique où elle se baigne s'appelle Paradisios. Avec ses pins bleus, (...) ses galets blancs, Antigoni est aussi belle qu'une déesse grecque surgie des eaux. » (p27), ou encore : « Le regard de ce Dieu juif qui voit tout, caché sous la prunelle verte de la Blaupunkt bleue qui capte tout, plonge l'enfant dans un silence sidéré. » (p30), cette alliance des deux couleurs est significative dans le cas de l'écrivaine, car ils symbolisent les principales couleurs du châle de prière que portent les hommes lors de cérémonie religieuses juives : « Je ne l'ai jamais vu porter son châle de prière en soie bleu et blanc, ou très mal, très peu, comme s'il n'en avait pas le droit ou que le vêtement le brûlait. Je ne sais pas si c'est le sien ou celui de son père. » (P164), intégrer ces couleurs dans la description de l'espace jusqu'à ce que cela devienne un motif d'écriture, un leitmotiv scriptural est en fait, une manière de prouver, encore une fois, son appartenance religieuse et culturelle.

La description qui se donne pour référentielle, porte l'empreinte d'un imaginaire marquée par des signes culturels, bleu et blanc seraient des couleurs totem, ceux du châle de prière, mémorisées, intériorisées, habitant le « Ça » qui surgit comme par effraction.

Après ce tour d'horizon, il nous est possible d'affirmer que la narratrice doublée du personnage de l'enfant a un rapport particulier à l'espace et qu'elle fait donc preuve de sensibilité spatiale intense. Rosie Pinhas-Delpuech met en scène une narratrice qui réduit aussi la distance entre auteur et narrateur devenu son double, son miroir. Un artifice de l'énonciation qui joue à la fois de l'éloignement du « je » et d'une grande proximité avec l'instance auctoriale.

Cela permet à l'écrivaine de recréer et d'explorer dans sa prose l'expérience sensible de la mouvance, du déplacement et malgré tout, du sentiment d'enracinement. L'écriture autobiographique dans ce cas peut être qualifiée de spatiale, non seulement car elle s'attache à montrer les liens entre la subjectivité de l'écrivaine et l'espace qui l'entoure(ait), mais aussi, une sorte d'hommage à tous les déracinés comme elle, étant perpétuellement sous le charme du lieu et se cherchant inlassablement un lieu de référence. Ce qui est une stratégie d'énonciation qui signale une particularité de l'écriture de l'auteure :

Les mots du français lui aménagent un îlot, un radeau où se poser dans cette mer hostile. Ils ont une forme, un contour dans l'espace, comme le jeu de construction avec lequel le père construit des palais que l'enfant n'arrive jamais à refaire. Quand elle essaie d'assembler les pièces de bois, tout s'écroule. (P 20)

Rosie Pinhas-Delpuech privilégie la dimension référentielle de l'espace en même temps que son aspect esthétique. Le lien entre identité et espace est largement mis en évidence dans ce récit à la première personne. Le récit autobiographique est donc bien prétexte à cette référence à soi mais avec cet ancrage collectif, en représentant l'espace du souvenir personnel, élargi aux autres. Ainsi, se lit en filigrane du texte, l'un des axes majeurs du genre autobiographique : la révélation d'une identité.

On peut d'ores et déjà estimer que l'exploration et la représentation fantasmée de l'espace dans le récit est un outil d'exploration identitaire. Cependant, elle révélerait un autre aspect de l'espace, celui qui se lit comme un produit mémoriel dont la construction participe à élaborer un discours de la spatialité et d'un itinéraire autobiographique. Delpuech décrit les lieux de vie comme des lieux de mémoire propice à une valorisation historique, qui s'inscrit dans la continuité identitaire. Ce que nous allons voir dans la suite de notre travail.

1.2.3 L'espace mémoriel

Cette partie de notre travail sera consacrée à la dimension mémorielle de l'espace. A travers notre lecture de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, nous avons constaté une oscillation entre la mémoire individuelle – fait avéré puisque le texte se caractérise par son aspect autobiographique – et la mémoire collective, qui a pour effet de brouiller les plans, de mêler les différentes lignes historiques, et finalement, de synthétiser les vécus, aboutissant à un espace concentré sur une dialectique entre lieux topographiques et lieux de mémoires.

L'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech devient ainsi réminiscence et met en œuvre son corollaire, le pèlerinage vers les lieux de portée symbolique, nécessaire à une compréhension de l'histoire. Nous allons voir comment se présente cette rétrospective, tantôt intime, tantôt collective.

Elle décrit l'Anatolie avec son talent de traductrice qui, semble-t-il, est utile dans ce texte :

Anatolie : le mot vient du grec *anatolé*, le Levant. En turc, cette vaste terre qui est la vraie Turquie s'écrit *Anadolu* et se dit « anadolou » : découpé en syllabes, *ana* veut dire mère et *dolu*, plein. A l'oreille, cela sonne comme une terre pleine de mères, ou bien une mère pleine. Le ventre plein d'enfants, comme les photos des plaines d'Anatolie dans le livre de géographie. De cette terre-mère fondatrice, vaste et lointaine, les paysages de la ville ont une nostalgie que module le son sec et brûlant du *kaval*. A travers eux et leurs histoires, elle a très tôt la perception de cette douleur lancinante, la nostalgie d'une terre-mère lointaine ou inaccessible, et perdue. (S. b. P76)

La terre-mère, créatrice et nourricière, se perd au profit de nouvelles contrées constitutives de l'histoire de l'auteure-traductrice. L'espace est envisagé comme un prétexte à la mise en présence de son histoire personnelle mais de façon tantôt distanciée, tantôt plus intimiste :

J'avais de nouveau levé la tête de mon ouvrage et regardé longuement par la croisée vers la ville de mon enfance, aux portes de l'Asie, de la Russie, port d'accueil des réfugiés russes, albanais, hongrois, qui avaient fui les révolutions et nous racontaient les massacres auxquels ils avaient échappé. Je m'étais rappelé l'histoire que j'apprenais à l'école, où l'Asie faisait figure de terre fondatrice, originelle, de mère mythique et lointaine dont se réclamait ce peuple et sa langue. (I. p44)

L'usage du « je » confère à ce passage cet aspect confidentiel : son histoire est entremêlée à des conjonctures historiques avérées. La terre-mère est à l'origine de cette Histoire tourmentée, qui est désormais récupérée par l'auteure. Comme dans un tissage, la figure de la terre fondatrice, le rapport à cet espace, l'émulation du « je » sont des éléments d'un seul univers rhizomatique qui se lit encore tout au long de l'œuvre.

Dans un autre passage, elle révèle :

On m'avait dit que le nouveau cimetière de Neuilly était à la Défense, aux pieds de la Grande Arche, où je n'étais jamais allée. J'apercevais à l'horizon ce grand bloc qui me faisait penser à la mystérieuse érection imaginée par Stanley Kubrick dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, les mots Défense, Grande Arche et Parvis, que j'associais à guerre, triomphe et religion, affublés de leurs pompeuses majuscules, produisaient sur moi un effet dissuasif. L'école française m'a appris, entre autre chose qui me sont chères, la discrétion orthographique et l'usage modéré des majuscules. Et, pendant toutes les années où je le regardais de loin, j'ignorais évidemment qu'une part importante de mon histoire française gisait aux pieds de ce portique imposant. (P11-12)

La mise en rapport qu'institue la description de ce lieu avec la référence cinématographique ainsi que le souvenir personnel implique qu'on a affaire à un ensemble d'informations constituant un certain nombre de codes symbolique, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée la mémoire de l'auteure. D'abord la référence intertextuelle, ensuite la référence personnelle en ce qui concerne le souvenir de l'école française. Des souvenirs réels, racontés pour mettre en place l'espace décrit.

Autrement dit, il n'est pas de description de l'espace sans apport mémoriel, sans cette hybridité de souvenirs, de syncrétisme d'un réel déjà annoncé. Ici, l'écrivaine ne fait pas de distinction entre l'explicatif et le descriptif, l'intime et l'historique.

Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech investit profondément son texte d'informations relatives à sa mission, celle de mettre en texte un espace et le commémorer :

Et, si j'ai eu des intuitions qui se sont vérifiées, la rue Ibni Arap et son quartier m'ont fuie : il n'y a plus à Edirne de rue portant ce nom. J'ai demandé aux anciens de la ville mais, non, personne ne la connaissait ni n'en avait le moindre souvenir. Que les villes soient remodelées, que des quartiers entiers disparaissent, que les guerres et les régimes politiques effacent la mémoire des espaces urbains, tout chercheur en traces en fait l'expérience un jour ou l'autre.
(A. P43)

Cette rue tant recherchée, au nom symbolique, alimente son désir de retrouver ce « lieu de mémoire » selon l'expression de P. Nora²⁷⁵. La mémoire est à reconsidérer à travers cette volonté de « chercher des traces ». L'espace est ainsi balisée par une temporalité propre, il est scandé par un nom, par un souvenir et un rappel des temps passés et qui constituent un temps épique, un retour aux origines, au légendaire urbain.

Dans un autre extrait, elle se souvient de l'organisation de la communauté juive dans l'espace, de la Turquie d'antan :

Au XVIII^e siècle, les inscriptions dans les quartiers désignent surtout les groupes soumis à l'impôt. C'est cette levée d'impôts qui sert de lien entre le rabbin et l'imam. En effet, partout où les Juifs vivaient en exil depuis des siècles, ce sont leurs communautés dirigées par des notables qui s'acquittaient des taxes. A Edirne, les expulsions successives d'Europe avaient donné naissance à treize communautés distinctes, ou *kéhilot*. Chacune vivait dans son quartier, autour de sa synagogue et de son rabbin. Les *kéhilot* portaient le nom de leur lieu d'origine :

²⁷⁵ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, éd. Gallimard, 1984-1986, vol 3.

Catalogne, Portugal, Allemagne (ou Alaman), Espagne, Apulie, Tolède, Aragon, Sicile, Italie, Buda (Hongrie). (A. P57)

La description de l'espace s'articule ici à travers la mémoire collective. Elle est chronologique et distanciée. Elle est, de plus, informée par un savoir historique dominée par la mémoire du pays. Cependant, elle a son usage spécifique puisque elle est relative à un groupe particulier, celui des Juifs exilés. Le rapport à l'espace est en relation intrinsèque avec la mémoire du groupe. Et de la sorte, des siècles plus tard, l'auteure le décrit dans ce récit intime en commémorant les traces des aïeux, en le conservant à son tour, donnant à cet espace valorisé un aspect symbolique, mêlant les lieux, les dates et les traumas.

Dans un autre passage, elle explique ce rapport prégnant à l'espace et à l'Histoire de la communauté à laquelle elle appartient :

J'avais voulu revenir à l'instant d'avant ce pas qui résultait d'une succession d'autres pas, et c'est ainsi que j'avais été prise d'une frénésie de lectures sur les migrations des Juifs, leur dissémination en Europe, leurs expulsions successives à partir des Croisades et leur recherche incessante d'un havre où se mettre à l'abri. (A. p59)

Hormis le désir de revenir sur l'Histoire, la mémoire individuelle fonctionne à la façon de la « Madeleine » de Proust, par associations ou par mobilisation d'une référence déjà exploitée. Seul compte pour Rosie Pinhas-Delpuech le sens à donner aux mouvances du passé, et par conséquent, expliquer le présent en décrivant par le même geste, l'espace.

L'écrivaine s'institue gardienne des valeurs, de la tradition et de l'interprétation du passé du groupe. Ce que nous étudierons, plus tard, dans un autre chapitre de notre thèse.

Nous continuons à explorer ce périple textuel à travers la mémoire tantôt individuelle, tantôt collective. Dans le passage suivant, il est dit :

Ainsi ai-je découvert, au moment où, désespérée, j'étais sur le point de refermer le livre et de quitter la ville, que *Ibni Arap* était devenu *Veled'i Arap* et que mon adresse n'était pas répertoriée à la lettre I mais à la lettre V. De plus, une table de concordances entre 1529 et 1990 donnait une nouvelle traduction de ce nom qui, entre 1890 et 1920, prend une coloration nettement nationale pour devenir « fils de Turc », *Türkoğlu*. Dans le même temps, le quartier fusionne avec d'autres quartiers limitrophes et, bien que géographiquement repérable, disparaît nominalement des registres récents et de la mémoire des habitants. (A. p61)

Racontant sa propre épopée, la description de l'espace se fait dans un récit « panégyrique ». Rosie Pinhas-Delpuech se félicite de cette trouvaille et se confie en même temps dans cette floraison d'informations comme points d'appui du vécu.

Elle continuera à révéler :

On ne sait pas d'où vient ce fils d'Arabe qui donne son nom à un quartier où s'installent des Juifs dès le Moyen Age. Il semble être très ancien et situé en bordure d'une boucle du fleuve Tunca à l'intérieur de laquelle se trouvait l'ancienne citadelle d'origine byzantine. Au cours de mes recherches fiévreuses et extravagantes, de note en référence, de bibliothèque en centre de recherches, j'avais découvert une série d'études en hébreu sur Andrinople à ses débuts et sur l'arrivée successive des Juifs Romaniotes, ceux qui après la chute du Temple se sont réfugiés à Byzance et ont essaimé dans la Thrace toute proche. A ceux-là s'est ajoutée une deuxième vague d'immigrants d'Europe, principalement des Juifs ashkénazes originaires d'Allemagne et même de France. Les premières mentions de ces immigrants remontent au XV^e siècle, mais il n'est pas impossible – suppose Simon Marcus, un docte chercheur hébraïsant – qu'un petit nombre soit arrivé « à une époque antérieure ». Puis ces deux groupes ont été rapidement submergés par l'immigration massive des Juifs d'Espagne et du Portugal à partir de 1492 et de 1496. Et jusqu'à la moitié du XVI^e siècle dans l'histoire familiale, cette prudente hypothèse de chercheur avait suffi à me faire remonter, avant même l'expulsion d'Espagne, jusqu'à ces Juifs ashkénazes franco-allemands arrivés – peut-être dans le quartier d'Ibni Arap – « à une époque antérieure ». (A. p61-62)

Nous constatons donc cette inscription de l'Histoire de la communauté juive dans la description de l'espace. Les mouvements migratoires des Juifs strillent l'espace dans lequel ils s'installent, ce qui peut être lu comme une mémoire à la fois collective et culturelle.

Le savoir historique de Rosie Pinhas-Delpuech développe un espace multi-dimensionnel, où s'imbriquent discours explicatif, métadiscursif, argumentatif et cognitif. L'espace devient polyphonique et à polyfonctionnel. Dans l'ordre narratif, il figure comme un cadre dans lequel se meuvent les traces de ceux qui l'ont traversé et un dispositif qui débouche sur le récit de vie, puisque il est aussi celui du « je » de la narratrice.

Après avoir descendu la colline de Yıldırım, on traverse une vallée fertile, un peu le potager de la ville : des champs cultivés à la main, à la herse, avec la charrue tirée par l'âne et le mulet, de temps en temps, un vieux tracteur cinquantenaire et, sur le bord de la route, des fruits et légumes à profusion, rutilantes de fraîcheur. « Je vous le dis, la Turquie est un pays d'abondance où, si vous le voulez, vous trouverez le repos », écrit Itshak Tsarfati du Nord. (A. P71)

Le passé est fixé dans le sol, et ainsi dans l'espace du texte : l'Histoire de la communauté juive est profondément liée à l'Histoire de la Turquie. Le passé est commémoré parce qu'il y a une pesanteur de la mémoire. Nietzsche, dans les *Considérations intempestives*, écrivait : « L'Histoire est le bien de l'homme qui veut conserver et vénérer le passé, de celui qui jette un regard frileux et aimant vers les origines, vers le monde où il a grandi. Par cette piété, il s'acquitte en quelque sorte de sa dette de reconnaissance envers le passé. »²⁷⁶

C'est ce qu'entreprend Rosie Pinhas-Delpuech dans son autobiographie. L'organisation spatiale assure la manifestation mémorielle, l'exposé des souvenirs collectifs indispensables aux données historiques du texte. Dans notre travail, nous consacrerons une autre partie à cette écriture de la mémoire pour mettre en évidence cette interaction entre le destin individuel et l'Histoire de la communauté.

Cependant, la description des lieux et ce qu'elle suppose comme discours est révélatrice d'une certaine histoire avec ses faits déterminants, tantôt dans la vie de l'auteure, tantôt en rapport avec la collectivité. Ainsi, à travers notre lecture de la représentation spatiale, nous nous sommes parvenue – croyons-nous – à dévoiler quelques interprétations qui permettent de toucher au système profond de l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech.

En effet, le choix du sens donné à l'espace relève de trois significations : le premier est d'ordre réel puisque le projet assigné à la narration est de rendre compte des lieux de vie de l'auteure. Récit de nature autobiographique, il était indispensable à Rosie Pinhas-Delpuech de revenir sur l'espace de son enfance, d'abord comme lieu de narration ensuite comme prétexte de commémoration des lieux de mémoire.

Ensuite, il était question pour nous d'analyser l'espace fantasmé, un espace imbriqué en grande partie dans l'imaginaire de cette écrivaine, ce qui donne à lire un récit métaphorique, ce qui est, en fait, une sorte de transgression du cadre narratif pour atteindre une réflexion philosophique qui suscite l'observation des différents aspects de l'imaginaire de l'auteure.

Enfin, toutes ces considérations nous ont amenée à amorcer notre étude autour des recherches, investigations et méditations de Rosie Pinhas-Delpuech à propos de l'espace de

²⁷⁶ F. Nietzsche, *Considérations intempestives*, cité par A. Finkielkraut, « Âge de l'idéologie, âge des cultures », in J. Halpérin & G. Lévitte, *Mémoire et histoire, données et débats*, Actes du XXV^e Colloque des intellectuels juifs de langue française, Paris, éd. Denoël, 1986, p. 110. In <http://enquete.revues.org/116>, consulté le 10-09-2014

vie, qui est en fait, un espace de mémoire. Il incite à une ouverture sur soi et sur les autres, ceux qui ont précédé, mais surtout il est abordé comme un critère pertinent d'historicité. C'est à partir de cet élément que des liens étroits se sont tissés entre la communauté et les territoires choisis. Nous avons constaté que cette instrumentalisation de l'espace chez l'auteure est, en réalité, une façon de canaliser la lecture vers un discours mémoriel et une vision commémorante de l'Histoire de la communauté. L'espace est, ainsi, perçu comme un paramètre socio-culturel, ce qui revêt une importance symbolique considérable dans la mesure où toute la communauté élabore un ensemble de liens spécifiques avec l'espace où elle vit, d'où cette tendance notifiée de toujours citer lieux de vie à partir de critères affectifs, ethniques, sacrés ou historiques.

Pour conclure ce point, nous dirons que la description de l'espace repose sur les conjonctures du récit autobiographique et historique, les sèmes liés à l'espace se focalisent sur l'intention de l'hommage aux origines.

1.3 Dire les autres pour se dire : jeu de miroir entre autobiographie et biographie

Si les deux premiers récits de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech s'inscrivent assez franchement dans la veine autobiographique, avec *Anna, une histoire française* une démarcation générique s'instaure, déjà annoncée par le titre qui cible l'objet de la narration. On pressent l'effacement du « Je » à la faveur de « Anna » qui prend la dimension du personnage focal dans la narration.

Pourquoi cette commutation qui n'est pas sans incidence sur la désignation générique ? *Anna, une histoire française* s'annonce comme une biographie. Quelle est sa fonction au sein de la totalité de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, assurément autobiographique. Pour répondre à cette question, nous retiendrons d'une part que dans la cartographie de l'œuvre, *Anna, une histoire française* est un rhizome, et d'autre part, que la mémoire personnelle de l'instance auctoriale se fond et se confond avec la mémoire collective, abolissant ainsi la frontière entre le Moi singulier et le Moi autre qui envahit l'imaginaire aux commandes de l'écriture :

Seule dans cette ville mythique où mes ancêtres avaient vécu après leur expulsion d'Espagne, et peut-être même avant, j'étais à la recherche d'une direction, d'une bonne voie, d'un bureau d'adresses perdues, d'une description dont je me demandais si elle n'était pas tout aussi mythique. Que les morts deviennent des personnages de fiction dans un espace imaginaire, j'en faisais l'expérience depuis mon enfance. (A. P44)

L'espace narratif s'ouvre à la résurrection des ancêtres morts :

Avant de savoir lire, mes premiers romans avaient été les albums de photos pleins de personnages, absents ou morts, dans des décors de monde qui avaient fait naufrage. Passe encore qu'une imagination enfantine précoce eût une propension naturelle à lire le monde comme une fiction, un leurre ? Et ces documents collectés par Anna, témoin de l'horreur qui l'avait fait échouer au pied de l'Arche de la Défense ? Entre ces deux pôles, j'étais suspendue dans le vide : d'une part une histoire qu'un être humain peut avoir envie ou besoin de raconter, de se raconter un jour croyant bien faire, croyant combler des vides, restituer une mémoire, enterrer les morts, tromper les morts, apaiser les démons ; de l'autre l'angoisse noire et sans mots qui pesait sur une langue lisse, élégante, sans taches, sans blessures, dans laquelle je vivais, écrivais, traduisais, une langue cosmétique, mensongère, dans laquelle il n'y avait pas de place pour les documents dont j'étais lestée. (A. p44-45)

La quête filiale obsédante et angoissante s'impose comme une nécessité pour la construction/reconstruction de Soi, c'est-à-dire pouvoir dire « Je ». Pour gagner cette autorité, il fallait à Rosie Pinhas-Delpuech de passer par la galerie des portraits biographiques pour combler les trous de sa mémoire, dénoncer l'écheveau de l'(H)(h)istoire et voir clair en elle. Dans cette démarche, l'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech institue un code qui emprunte les marques des autres écritures du Moi et même à la fiction puisque tout aussi bien l'imaginaire se structure au contact du réel.

Nous nous proposons donc d'examiner le processus de déplacements qui s'opère à l'intérieur du récit autobiographique. Nous nous attacherons essentiellement aux personnages : Anna, pivot familial, Itshak le français, plus largement représentatif de la Communauté juive et Dursineh, comme figuration de l'interculturel.

1.3.1 Anna

Ce personnage est présenté dans le récit selon trois stratégies littéraires : l'épistolaire, le portrait et la métalepse.

L'insertion de la correspondance d'Anna, entretenue avec plusieurs personnalités de son vivant octroie au récit cette authenticité dont a besoin notamment le discours autobiographique. Les lettres sont, en fait, dépositaires d'une vérité, d'une réalité, d'une objectivité mais elles sont, surtout consacrées comme des documents intimes. Nous avançons l'idée que, partant de cette authenticité et puisqu'elles nous semblent dotées d'une fonction documentaire, le récit personnel mettant en valeur le souvenir collectif est un tour de parole, certes géré par une seule narratrice, mais qui donne, cependant, la voix à d'autres membres de la famille dont elle fait partie et qu'elle valorise, ce que nous considérerons comme un principe dialogique à expliquer dans ce cas précisément.

Ainsi, cette étude sera entamée selon un double mouvement, nous reviendrons d'abord sur l'importance de la correspondance afin de reconnaître ses différentes manifestations au sein de notre corpus. Puis l'étude des lettres nous permettra d'aborder cette théorie selon un angle particulier, celui de l'authentification du récit autobiographique dans la mise en scène du souvenir familial et son positionnement au sein de la narration comme un dialogue entre le « Je » et ce qui l'entoure.

La lettre est une pratique séculaire considérée comme un objet de confiance, un moyen de partage et de révélation. L'aspect dialogique, selon Bakhtine, désignant un phénomène d'intertextualité, c'est-à-dire d'interaction entre plusieurs textes, réside dans le fait que la lettre, mise au service de l'autobiographique, installe ce rapport d'interférence entre ces textes.

Dans *Esthétique de la création verbale*²⁷⁷, Bakhtine explique qu'

(...) Un énoncé est rempli des échos et des rapports d'autres énoncés auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot « réponse », nous l'entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte sur eux. P298

Ainsi, nous pouvons constater que l'énoncé est bi-directionnel :

(Il) est tourné non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet. La plus légère allusion à l'énoncé d'autrui donne à la parole un tour dialogique que nul thème constitué purement par l'objet ne saurait lui donner ». (P302)²⁷⁸

La lettre, dans *Anna, une histoire française*, sert d'appui corroborant les affirmations de l'écrivaine sur le destin de sa tante, elle révèle :

Anna, ou Anne ou Anne-Marie, selon les lettres, vit dans une élégante pension de famille au 7, avenue du Président-Wilson. Elle continue de faire marcher le magasin du 1, cité Paradis avec ses tissus précieux. (...)

André reste caché à Briouze-sur-Orne. Menacé par la tuberculose comme autrefois sa mère, il a pour devoir de manger, de se reposer et de ne pas venir à Paris, sa mère le souligne à plusieurs reprises de ses lettres. (Il) mène une activité souterraine dans la Résistance et se prépare pour le grand jour. (...) Puis vient le 6 juin 1944, le débarquement de Normandie. Là, surprise, tout bascule. Dans une lettre datée du 8 juin, Anna conjure son fils de rentrer à Paris, de ne pas faire « le Don Quichotte » :

S'il t'arrivait quelque chose, lui dit-elle, ton père serait fou de douleur. Ne fais pas de bêtises, reviens, crie-t-elle comme Monsieur Seguin à sa chèvre, reviens à Paris par les chemins de campagne, ici tout est tranquille, (...) éloigne-toi de la zone de combat, et surtout reste à l'écart de tout, ne te mêle à rien (souligné par Anna). Mon enfant chéri, sois prudent et garde-toi bien, tu sais que je n'ai que toi au

²⁷⁷ Michael Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, éd. Gallimard, 1984.

²⁷⁸ Ibid.

monde et que j'en mourrais s'il t'arrivait quelque chose. Et ton père, pense à son désespoir s'il ne te retrouverait pas ! Il est donc de ton devoir de faire attention doublement et d'être prudent. Je ne puis te donner de directives précises, tu seras meilleur juge sur place, mais si tu peux reviens auprès de moi. (...) Si tu n'arrivais pas à me rejoindre et si des événements plus forts que nous nous séparaient, fais toujours ton possible pour me donner de tes nouvelles. Au revoir mon enfant chéri, que Dieu te garde, te protège et te guide. Je t'embrasse de tout mon cœur, ta maman, Anne pp147-149

Ce passage est clairement composé de deux textes : le premier est celui de la présentation de l'auteure, comme une sorte d'introduction à la lettre d'Anna adressée à son fils, en plus des indications historiques, correspondant aux dates du début de la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors que le second est celui de la mère à travers lequel sont exprimés le désarroi et la crainte de la perte de l'enfant chéri.

Dès lors, il semble que le dialogisme ne se restreint pas aux répliques d'un dialogue qui ne sont que « l'aspect extérieur le plus évident et le plus simple du rapport dialogique »²⁷⁹. Le rapport dialogique « ne coïncide nullement avec le rapport qui existe entre les répliques d'un dialogue réel – il est plus étendu, plus varié et plus complexe » (P334)²⁸⁰. De ce fait, il parcourt le passage de l'intérieur, l'innerve pour ainsi dire, en y faisant entendre – ou résonner – les voix antérieures qui ont impulsé l'écriture de cette lettre et en y laissant entrevoir les réactions ou les inflexions de voix que le lecteur manifeste. C'est ce que Bakhtine appelle le « dialogue intérieur »²⁸¹.

Rosie Pinhas-Delpuech, intervient à nouveau dans le récit et raconte :

Les lettres de la mère et du fils se croisent. André lui écrit le jour même du débarquement, mais la tonalité est toute autre, on dirait les voix entrecroisées des opéras de Mozart sous lesquelles la mort chemine toujours en filigrane.

Mardi 6 juin 44

Chère maman,

Ne t'inquiète pas pour moi, je reste ici pour le moment, d'ailleurs impossible de rentrer, nous sommes presque en état de siège. (...) Quant à moi, je suis sûrement mieux ici qu'à Paris. Si ça barde ou que le front vienne ici, je verrai où changer d'air. Je te souhaite bonne chance et que Dieu te garde, espérons que cela ne durera pas trop longtemps. Préviens Paulette si tu peux et dis-lui que je pense à elle et que je n'oublie pas, que c'est peut-être la fin de notre cauchemar. Vive la liberté. Si par hasard nous étions

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

coupés par le front, je sais ce qu'il me reste à faire, tu comprends, je prendrais ma revanche dans d'autres rangs. Ne t'inquiète pas si ça va mal, je suis assez grand pour me débrouiller et je sais où te retrouver : Marcille, Père Devaux ou à la pension, ou bien Paulette. Fais bien attention à toi et dis à Paulette d'en faire autant pour que nous puissions tous nous retrouver après la tourmente. (...) (p149)

Nous constatons que la réponse qu'André envoie à sa mère est anticipatrice. Les événements qui suivront sont pressentis et exposés sur le ton des adieux. Il nous apparaît que la dimension dialogique est cette manifestation d'événements qui traversent la lettre, car elle contient les traces de l'inquiétude d'André et suscite l'évocation de faits à venir (la fin de la tourmente).

La lettre de la mère et la réponse du fils composent une sorte de « *chœur dialogique* »²⁸², il sera signifié par le courrier échangé entre les responsables du régiment dans lequel était engagé donc André, et Anna, mère endeuillée par la perte de ce fils unique, il est dit :

Le 4 janvier, Anna écrit d'une main assurée au maire de Boofzheim :

Monsieur le Maire,

La mairie du 16^e arrondissement vient de m'annoncer la douloureuse nouvelle du décès de mon fils. (...) Je vous serais très obligée de vouloir bien me donner toutes les indications concernant sa sépulture afin de pouvoir la retrouver aussitôt que possible. Je prie également de demander au prêtre du village qui s'est occupé de l'Inhumation de mon cher fils de bien vouloir m'écrire deux mots pour me parler de la dernière cérémonie.

Le sergent de mon fils que j'ai retrouvé blessé dans un hôpital à Paris m'a dit que mon cher enfant, aussitôt tombé, a été porté dans l'église de Boofzheim. J'ai donc l'espoir d'avoir par vous tous les renseignements que je désire(...). (P162)

En parallèle au deuil d'Anna, la narration se construit sur ce dialogue entre l'événement exposé dans la lettre et l'espace biographique mis en place. La dimension dialogique s'effectue notamment au niveau de la toile de fond, c'est-à-dire les indications sur la vie d'Anna au moment de la survenue de l'événement, et la présence de l'Histoire à travers la guerre comme contexte de la mort d'André.

La forme épistolaire enrichit le texte de Rosie Pinhas-Delpuech en y introduisant une relation interpersonnelle intime. Cela pourrait se justifier par certaines aspirations à atteindre les lecteurs à travers les sentiments de son personnage.

²⁸² Selon Bakhtine in op. cit.

Dans une lettre envoyée quelques temps avant la disparition du fils, Anna se confie dans un ultime geste de désespoir :

Paris, le 26 décembre 44

Mon cher enfant

Les jours s'écourent et toujours aucune nouvelle de toi, je ne sais plus quoi penser ! Au reçu de la présente, tâche si tu peux de m'envoyer une dépêche, il paraît que cela est permis à présent. Je ne puis plus tenir tellement je suis inquiète. Tout le monde reçoit des nouvelles sauf moi, ta dernière lettre date du 9 novembre, tu te rends compte !

Figure-toi que j'ai trouvé au Val de Grâce ton sergent Abou Badra. Il va beaucoup mieux et, hier Noël, nous avons été avec Paulette le voir. Je lui ai apporté gâteaux et tabac. (...)

Mets dans tes papiers une feuille indiquant mon nom et adresse pour qu'on me prévienne en cas de blessure.

Dieu te garde mon chéri, bonne chance, bon courage, à bientôt...p159

Dans cette correspondance, Anna ne disserte pas sur la guerre et l'armée, elle voudrait simplement avoir des nouvelles de son fils et tient à le rassurer que tout va bien désormais pour elle et qu'elle attend qu'il lui manifeste sa présence, qu'il est encore en vie. Evidemment, l'aspect dialogique n'est pas très prégnant dans ce passage car la lettre restera sans réponse, une correspondance qui devient unilatérale. Pourtant, elle contient des éléments dialogiques dans le fait que la narratrice, à travers l'insertion de ce courrier, cultive la vie d'Anna. De lettre en lettre, au gré de ses interlocuteurs – du fils aux responsables de la mairie en passant par ceux du régiment – Anna se confie avec une profondeur inédite sur ce qu'elle ressent. Cet éclairage intime, dont l'intérêt documentaire et biographique est indéniable, confère un aspect dialogique justifié par la compilation des faits réels et des sentiments d'Anna.

Nous pouvons dire que la conception du dialogisme telle que nous avons tenté de la comprendre à travers l'étude du récit de Roise Pinhas-Delpuech, a contribué à découvrir un modèle interculturel et un processus idéologique comme un trait commun à plusieurs écrivains issus d'espace enchevêtré, hybride culturellement et composite linguistiquement.

L'écrivaine révèle :

Le choix de la France et du français allait de soi. La famille vit et commerce en français, qui devient la langue d'éducation dès la fin du XIX^e siècle. D'autres langues sont parlées : l'espagnol, le bulgare, l'allemand, l'anglais. Mais c'est le français qu'ils habitent progressivement et sans réserve. Les lettres d'Anna, d'André, le journal intime de ce dernier, le billet de Momy écrit de Drancy, tout ce drame qui se déploie et se raconte dans les mots à l'orthographe et à la syntaxe irréprochables le montre cruellement : le français – langue, culture, projection utopique, identification patriotique comprises – est habité par une naïveté quasi infantile, comme on s'abandonnerait à une mère, à une langue maternelle (...). Comme ici cette langue ne pouvait pas tromper, celles qui la parlent non plus. (P128)

Autrement dit, la confiance a été plus aisée à travers le français, et par le biais de la confiance, que ce soit celle de l'écrivaine par la voix de la narratrice, ou celle de Anna, grâce à la retranscription de ses souvenirs par la nièce devenue auteure, le dialogique est une communication perpétuelle à travers l'histoire personnelle, l'Histoire de l'Europe mais surtout celle de la communauté, ainsi que, génériquement parlant, entre les différents modes de l'écriture intime.

Le troisième volet de la trilogie autobiographique s'annonce comme une ode à sa famille. Le consacrant à Anna, cette parente éloignée mais non moins adulée au sein du foyer, qui accompagnera Rosie Pinhas-Delpuech dès sa tendre enfance.

Héritière d'une tradition millénaire, notre écrivaine devient biographe l'espace d'un récit. Un récit qui se veut personnel mais qui se lit comme un récit de filiation. Elle expliquera comment elle est venue à raconter l'histoire de cette tante honnie par la communauté et révélera sa fascination pour cette femme exceptionnelle :

Si mon père a honoré à la manière française, catholique, la mémoire des deux morts qui lui sont échus en héritage, c'est parce qu'ils n'étaient plus juifs. Convertis pendant la guerre pour échapper aux nazis – ce qui n'était pas gagné – ou pour d'autres raisons obscures que je me sens tenue d'explorer, ils étaient restés au sein de l'Eglise qui les avaient accueillis et protégés.

A la mort de mon père, ces deux tombes familiales sont restées orphelines, sans personne sur terre pour penser à eux. Ce qui est pire encore qu'être sous terre.

Quelques années plus tard, à un de mes anniversaires, je les ai reçus à mon tour en guise de cadeau, sous forme de documents rangés dans une enveloppe comme des bijoux de famille, avec en prime un troisième, disparu sans laisser de trace, envolé en fumée. Une histoire lourde dont les survivants, s'ils survivent, mettent des années à lever le secret, quand ils ne l'emportent pas avec eux, laissant sur terre le poids de leur silence. (A. p10)

Et c'est ainsi que l'auteure dévoilera son projet. Une forme de justification qui fait office de pacte avec le lecteur afin de conditionner sa lecture. En déployant les souvenirs intimes de sa famille, Rosie Pinhas Delpuech entreprend une action de rédemption post-mortem pour restaurer l'image d'Anna.

Le « Je » autobiographique, l'écrivaine le transformera en « Je » narrateur-biographe-documentaliste. Dans les méandres du récit, la narration en « je » qui se transmue en « elle » modifiera l'autobiographie de l'intérieur, elle exhibera ce qui, à l'origine, se dissimulait à l'ombre des secrets farouchement gardés. Le biographe s'émancipe peu à peu du « je » et promet un parcours qui n'est plus le sien.

Elle abandonne donc, pour un moment, le statut d'autobiographe et dévoile :

Chargée de ces trois noms, j'ai commencé sans le savoir une nouvelle vie. Au début, je les ai rangés dans un tiroir de mon bureau, au dessus des passeports, de mes vieilles cartes d'étudiante, de résidente temporaire, puis permanente, de travailleuse immigrée, traces de mon parcours sinueux entre langues et pays, identités administratives et nationalités. Comme s'il y avait un lien entre ces documents et les miens.

Les années ont passé. J'ai continué de faire circuler des mots d'une langue dans l'autre, de m'aventurer toujours plus loin dans l'hébreu qui me construit à mesure que, mot à mot, je le fais passer dans le français, dans mon français. Comme s'il en avait besoin, ou que je comblais un trou d'amnésie.

Quand et pourquoi s'est produit le déclic, je ne saurais le dire. (A. p10/11)

Le « Je » de l'auteure identique à celui de la narratrice se réalise en tant que tel à travers le projet biographique qui fait exister pour soi un autre personnage. Ce projet permet au « Je » de se réaliser par médiation.

Elle ira visiter la tombe d'Anna et retranscrira dans le récit ce qui est inscrit sur sa stèle²⁸³. Elle révélera :

Anna, devenue Anne après sa conversion, était la sœur aînée de mon père. André était son unique enfant. Son mari, Nissim, sans sépulture, était mort à Auschwitz. Par un de ces mariages endogamiques fréquents dans les communautés fermées sur elles-mêmes, Anna avait

²⁸³ Voir annexe.

épousé son cousin germain du côté maternel et, perdant par mariage le nom de son père, avait retrouvé le nom de jeune fille de sa mère, dont elle était orpheline de naissance. A. p15

Nous pourrions citer Leonor Arfuch qui, dans son article intitulé « Autobiographie et Mémoires traumatiques »²⁸⁴, affirme en se référant à Mikhaïl Bakhtine que l'autobiographie peut être prétexte à la biographie, et que ce processus participe à un dialogisme manifeste :

Dans la tonalité qui caractérise cet espace discursif, la valeur biographique - qui suppose, selon Mikhaïl Bakhtine, la mise en ordre de la vie de celui qui raconte et, corrélativement, de celle de son destinataire, mais aussi la nécessaire visée éthique de la vie en général - n'est pas la seule à compter. Il faut ajouter ce que nous pourrions appeler *la valeur mémoriale* menant au présent de la narration, quel qu'en soit le support, la remémoration d'un passé avec sa charge symbolique et souvent traumatique dans l'expérience individuelle et/ou collective.

C'est dans ce sens que notre écrivaine a choisi de raconter le destin tumultueux de sa parente. Elle ne pouvait passer sous silence l'histoire d'Anna qui a tant pesé dans les conversations de ses parents, et par conséquent, sur ses souvenirs d'enfant. Elle se rappellera d'un souvenir à travers lequel ses parents parlaient de cette tante qui a voulu l'adopter :

C'est dans cet espace paradoxal, îlot catholique discret au sein d'une république laïque de tradition musulmane, que se déployaient les mots du français familial dont les marques juives avaient commencé à s'estomper dès la fin du XIX^e siècle. Et c'est dans ce même espace qu'Anna, adolescente, orpheline de mère dès la naissance, avait été éduquée. Belle, riche, frileuse, narcissique, un peu phtisique, ce pour quoi toute la famille faisait avec elle des séjours dans les montagnes suisses, mystique, pragmatique, polyglotte, plus présente encore par son absence, nourrie de photos et de phantasmes familiaux, elle revêtait, à mesure de mes lectures et au fil des années, les traits d'Emma Bovary, de Cathy Heathcliff, d'Anna Karénine, de Sissi l'impératrice, de Madame Chauchat aux yeux bridés et des dames crépusculaires du cabinet de Freud.

Un soir, alors que j'étais au collège, les chuchotements ont repris sous les violons, alto et violoncelle de Blaupunkt familiale, non plus dans l'allemand des secrets familiaux mais en français : «... tu as lu la lettre...elle veut l'adopter...en faire son héritière...chez les demoiselles de la Légion d'honneur...tu sais ce que ça signifie...il paraît qu'elle traîne comme une clocharde, on l'a aperçue près de chez elle...rue Saint-Dominique, au Champ de Mars...en train de nourrir des pigeons...pauvre femme...trop dur pour une enfant... » (...) Mes parents ne m'ont pas dit tout ce que cette adoption impliquait et qui ne se disait pas en mots. J'ai

²⁸⁴ Revue *Tumultes*, édition Kimé, 2011/1- n° 36.

compris bien plus tard, en creux dans la langue : conversion. Ils ont gentiment décliné la proposition, j'ai été déçue, croyant avoir raté la chance de ma vie. A. p35/36

Devenue adulte, elle racontera à l'aide de documents officiels et avec une rétrospective et volonté de recherche pointues, le parcours de reconversion de la famille d'Anna, la déchéance et le malaise vécus à la fin de sa vie.

En outre, les techniques du portrait servent d'embranchages à ce récit mémoriel. Elle révèle :

J'avais devant moi une femme ordinaire, réelle. Pourtant, quand je relis dans ma mémoire cette première image d'elle, je la vois chargée de la longue histoire que j'ai découverte en voulant la ramener à son berceau. Anna, la dernière des Guéron, le dernier spécimen d'une culture disparue. (A. p184)

Elle explique, à chaque fois, ce désir impétueux de lui rendre hommage. Par ailleurs, c'est la rencontre avec cette parente qui est à l'origine de ce texte. Elle dit à ce propos :

Un dimanche après-midi de l'année 1975, à l'heure du thé chez mes parents, j'ai rencontré Anna pour la première fois. Elle voulait faire ma connaissance. (...) A quelques pas en arrière, à la lisière entre l'entrée et le séjour, Anna. Elle n'avait pas attendu que nous allions vers elle mais s'était levée, avait traversé le séjour et nous attendait, debout à quelques pas. (P182)

La rencontre avec Anna est décrite dans ses moindres sentiments : excitation et empressement ponctuent cette entrevue. Anna est entourée d'une aura tellement exceptionnelle qu'il semblerait au lecteur que c'est presque une figure divinisée :

Je me souviens de la montée dans l'ascenseur et de mon cœur que j'entendais battre jusque dans mes oreilles. Qu'allais-je lui dire ? Qui était-elle ? Que pensait-elle ? On la disait gaulliste loyale, et catholique. J'étais du parti de l'étranger et de sa part juive. N'allions-nous pas nous heurter ? N'allais-je pas être déçue ? (A. p182)

Le mystère autour d'Anna – comme signe de la valorisation de l'individu – inspire à l'auteure le devoir de lutter contre l'oubli, mais avant, le désir de savoir plus à propos de son histoire. Car en définitive, elle répond à une question toute simple : qui était la défunte ? Quelle trace a-t-elle laissée dans l'histoire de la famille ou de la lignée ?

Rosie Pinhas-Delpuech entreprend de raconter le parcours d'Anna parce qu'elle a un sentiment de reconnaissance nous semble-t-il, une dette envers celle qui a subi longtemps l'opprobre familiale : Le chagrin, au moment de la perte de Anna dans la solitude, ou plutôt son exclusion de sa propre famille doublée du sentiment de culpabilité et de regret, avaient entaché son souvenir :

Je l'ai rencontré d'autres fois, toujours chez mes parents, mais l'essentiel avait été dit cette première fois, dans la sympathie. Elle a continué à s'informer des étapes de ma vie. Ensuite, je suis repartie en Israël, dans le désert du Néguev. (...) Et je suis revenue en France l'année de sa mort, en 1984. (...) Ainsi est morte Anna, laissant derrière elle peu de biens, et ces archives volumineuses dont j'ai longtemps ignoré l'existence. (A. p 185/186)

La volonté de perpétuer le souvenir du parcours de cette défunte relève de son devoir d'écrivaine dont l'inspiration est en premier lieu l'histoire. Histoire personnelle mais aussi histoire familiale. Or, dans ce cas précisément, ce texte est à lire comme un viatique, un mémorial de famille.

Cet état de fait souligne bien la question de la place de l'individu dans la mémoire familiale et son importance. Transmettre ainsi le souvenir d'une individualité bien marquée, c'est sous-entendre le préjudice de sa perte, mais aussi, le désir de perpétuer son parcours comme une morale familiale.

Le récit de la vie d'Anna constitue, à notre sens, une forme de thérapie libératrice. Anna a vécu des moments éprouvants, voire insoutenables. Des drames ont jalonné sa route, plus que pour d'autres membres de la famille. Blessée, affaiblie, elle a tout de même réussi tant bien que mal à survivre. Dans ce cas, se souvenir devient une épreuve terrible pour elle, contrairement à sa nièce, Rosie Pinhas-Delpuech, pour qui le destin plus ou moins opaque de cette parente constitue un réel mystère à élucider. Le relais sera pris donc par elle, la descendante qui devra retranscrire son vécu afin de lui rendre justice. L'écriture dans ce cas devient salutaire. En effet, se remémorer les périodes douloureuses du passé peut constituer une thérapie pour l'auteure et sa parente. Le biais de l'écriture permet d'instaurer une distance avec les événements pénibles de son passé. Cette distanciation permet de faire le point et d'essayer de tirer le meilleur parti de son histoire.

Raconter sa vie en disant « Je » est l'un des principes indiscutables du discours autobiographique. L'auteur-narrateur emploie le « Je » qui est en fait l'unique garant de sa subjectivité et donc de l'appartenance générique du récit. Par ailleurs, se dire n'exclut pas le fait de retracer le parcours des autres, mais quand la narration oscille entre le « Je » individuel et le « elle » de l'autre, voire même le « ils » des autres, il ne s'agit plus de réaliser un récit autobiographique car le pacte n'est pas suivi.

Cependant, une citation de G. Gusdorf nous a interpellée :

A vouloir trop se rapprocher du foyer de son être, celui qui se cherche sur la voie des écritures intimes risquerait de se brûler à la flamme qu'il a allumée ; le langage humain ne supporte pas de trop violentes sur-charges énergétiques ; il arrive qu'il fasse sauter les fusibles et mette le feu aux circuits du discours.²⁸⁵

Avec cette métaphore relative aux bifurcations des instances du discours dans les écritures de l'intime, Georges Gusdorf sous-entend que le « Je » de la narration peut être éventuellement supplanté par d'autres voix qui marquent une certaine remise en question des identités du récit.

Rosie Pinhas-Delpuech déploie ainsi une autre forme de narration autour de la figure du « Je » représentée, afin de retracer le parcours de sa famille. De ce fait, ce que nous voulons montrer dans cette partie du travail, c'est comment s'opère la digression du récit intime vers celui prenant en charge d'autres personnages, et comment la stratégie du glissement générique participe notamment à la quête identitaire, une problématique au centre de l'œuvre de l'écrivaine. Le processus de remémoration gravitant autour de figures familiales est en fait, une entreprise de réhabilitation de l'image d'Anna, doublée d'un désir de démêler les écheveaux identitaires individuels.

Nous pensons que les autres personnages entourant la figure auctoriale servent d'éléments qui font le contrepoids avec l'identité de l'auteure : d'abord raconter tout en expliquant l'arbre généalogique, pour ensuite dire la différence avec l'Autre et confirmer sa singularité. C'est ce que nous tenterons de voir dans le point suivant.

²⁸⁵ Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi: lignes de vie I*, éd. Odile Jacob, 1991, p. 45

1.3.2 Itshak le français

Le personnage d'Itshak Tsarfati, en français « Isaac le français », incarne l'histoire ancestrale, l'aïeul qui fut responsable de l'exil turc devenu salvateur pour sa descendance.

La narratrice endosse le costume de l'historien malgré les doutes et les interrogations pour restituer à travers archives familiales et documents d'époques les expériences du passé. Il nous semble que dans cette investigation, le passé n'est pas l'objet d'un savoir à reformuler mais l'objet d'un désir de faire revivre une expérience pour pouvoir apporter des réponses à la descendance. Entre remémoration et volonté d'empathie, il importe de saisir l'aspect littéraire de ces aveux puisque nous notons, à travers le glissement générique, la parenté avec le récit de filiation que nous définirons au fur et à mesure de notre étude.

Dans un passage, il est dit à propos de cet ancêtre :

Des lettres échangées en hébreu entre rabbins témoignent de l'arrivée à Andrinople d'un groupe de Juifs d'Allemagne sous la direction d'un certain Itshak Tsarfati, qui en hébreu signifie Isaac le Français. Les dénominations sont trompeuses : l'homme était en fait un Juif d'Allemagne d'origine française. Le groupe se trouva si bien en terre ottomane qu'Itshak Tsarfati lança un appel à ses frères d'infortune restés en Europe pour qu'ils viennent les rejoindre. (A. P65)

Itshak Tsarfati est représenté dans le récit à travers la métalepse²⁸⁶, son destin est raconté donc dans le troisième volet de l'œuvre de l'auteure. Nous pensons que le récit de *Anna, une histoire française* est une narration d'événements qui s'organise selon deux niveaux parfaitement distincts : le niveau de la narration, à savoir le présent de l'auteure, et celui des événements narrés, c'est-à-dire ceux passés et remémorés et qui sont en relation avec le destin des parents. Il s'agit, nous semble-t-il, d'une contamination continue d'un niveau par un autre, comme un enchâssement perpétuel d'un niveau dans l'un autre, et ce serait de cette façon que le récit autobiographique glisse subrepticement vers d'autres genres.

²⁸⁶ Tantôt classée comme une figure de style, précisément comme un trope, une sorte de variété de métonymie se basant sur une relation chronologique, tantôt classée dans les figures de pensée, comme une énonciation qui n'aurait pas suivi son cours directement. Nous préférons la première acception, qui privilégie le rapport à la métonymie, d'ailleurs, il est stipulé dans l'*Encyclopédie Universalis* : « La métalepse est une sorte de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit, pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède, pour faire entendre qui suit : elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, afin que vous passiez d'une idée à une autre. C'est l'antécédent pour le conséquent, ou le conséquent pour l'antécédent et c'est toujours le jeu des idées accessoires dont l'une éveille l'autre ». Article « Métalepse » de l'*Encyclopédia Universalis*.

Comme dans un récit tentaculaire, Rosie Pinhas-Delpuech revient sur l'arbre généalogique et révèle à travers des souvenirs touffus, l'histoire de toute la famille :

J'étais bien la fille de mes parents. Mon père n'était pas roi, ni ma mère, reine-marâtre, encore que...Le lieu de naissance indiqué était sans autre précision d'adresse la ville d'Istanbul où l'on peut se perdre. Un syndrome précoce de Petit Poucet m'avait fait demander à mes parents où j'étais née, à quelle adresse, où ils habitaient à ma naissance. Ils me l'avaient précisé. J'avais posé ces questions parce que la deuxième partie du document – une page entière – était troublante. Elle ne comportait qu'une adresse longue et très précise, celle du lieu où était entreposé le registre familial de la lignée paternelle, où étaient consignés les naissances, les mariages, les morts et autres événements marquants de la vie d'un citoyen. Ce système de registre familial et patriarcal porte en turc un nom, *kütük*, qui signifie trône. Congénitalement dépourvue de racines territoriales, je n'imaginais pas, en lisant ce mot de mon enfance, le tronc d'un arbre avec ses longues racines souterraines et les nombreuses branches ramifiées d'un bel arbre généalogique s'élançant fièrement vers le ciel, mais un gros et vieux registre à la reliure si vieille qu'elle avait fini par prendre la forme de l'écorce épaisse d'un vieux tronc d'arbre. (p20/21)

La narratrice tente d'expliquer le contexte dans lequel cet ancêtre s'est établi en Turquie tout en le présentant aux lecteurs :

(...) Les préjugés et l'opposition entre Orient et Occident sont si tenaces que l'appel pathétique de ce premier turcophile juif allemand laisse sceptiques, voire railleurs et dédaigneux, nombre de chercheurs contemporains qui prennent ce lointain ashkénaze, chef d'une communauté hybride aux portes de l'Orient, pour une espèce d'hurluberlu, de Tintin égaré chez les Turcs. (P67)

Cette présentation certifie l'appartenance à la communauté Ashkénaze et les origines diverses de ce personnage renvoient à celles de la narratrice/auteure. Bien que ce portrait porte des traits qui sont plus ou moins condescendant, la narratrice le réhabilite, de façon implicite puisque l'avenir donnera raison à ses choix décisifs dans le destin de la Communauté.

Se profilent, selon la définition de ce genre, les caractéristiques du récit de filiation ou roman familial. Les études littéraires fournissent une multitude d'outils pour dire l'imbrication de la narration de Soi et l'investigation d'un héritage biographique.

Dans un article qui fait office désormais de définition, Dominique Viart²⁸⁷ décrit l'émergence de ce genre en proposant d'abord sa désignation. Il rappelle que ce récit s'écrit dans le souvenir des gestes généalogiques proposées par les mémorialistes ou les auteurs des fresques familiales comme Zola. Le critique propose de lire ces récits comme des symptômes de l'époque et comme autant de portes d'entrée pour saisir les traits esthétiques de la littérature contemporaine :

En effet, le moment contemporain, après des moments de rupture avec le passé, renoue avec les époques révolues, moins dans le souci d'y puiser une nostalgie que dans le désir d'y interroger nos inquiétudes et d'en trouver la trace effacée. Cette archéologie que mène la littérature contemporaine, à travers le prisme familial, n'est donc un récit mythique des origines, qui fonde une identité, mais le lieu d'une interrogation et d'une inquiétude.²⁸⁸

Or, ce retour en amont s'accompagne selon le critique d'une exploration inventive des formes et des langues du passé, dans une intertextualité qui nous semble à la fois investigation généalogique et filiation littéraire.

En outre, sur le plan poétique, nous avons remarqué que le récit de filiation emprunte des codes et les transgresse en même temps, notamment ceux du roman familial selon Freud, le roman des origines de Marthe Robert, ou encore le roman généalogique.

Le tableau²⁸⁹ suivant distingue les stratégies empruntées à celles mises en texte par le récit de filiation :

²⁸⁷ <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. Consulté le 14/11/2014.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Nous l'avons, nous-mêmes, conçu après nos lectures de divers travaux, entre autres ceux de Laurent Demanze, in *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, éd. José Corti, 2008, 403p.

Romans / genres en références	Stratégies empruntées	Stratégies inédites
Le roman familial (S. Freud)	Un mode de narration qui met en texte les rapports entretenus par le sujet avec le monde familial, oscillant entre réel et fiction.	Il privilégie la forme biographique : vies, parcours, biofictions...en tentant de restituer le destin d'un être à travers les moments de son histoire, ce qui conditionnera éventuellement son devenir.
Le roman des origines (M. Robert)	Un entrecroisement entre la mémoire familiale et la mémoire intertextuelle.	Il est le fruit d'une investigation/enquête et peut se présenter sous une forme inachevée.
Le roman généalogique	Un récit qui s'étend sur une longue durée, reprenant l'arbre généalogique.	Il ne raconte pas l'histoire d'une famille chronologiquement.
		Il s'écrit depuis le présent.
		Il se lit comme une interrogation du passé plus qu'une intrigue romanesque.
		Il est considéré comme un récit.

Ces caractéristiques du récit de filiation nous permettent d'appréhender le corpus et d'en déterminer les spécificités. Il est à préciser notamment que l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech se définit par l'appartenance autobiographique et tel un rhizome, son écriture s'éclot et s'ouvre à d'autres éléments du récit pour revenir vers le sujet parlant. Son œuvre donc s'articule selon trois axes : l'héritage issu du passé familial, celui de ses recherches documentaires, et en dernier, sa propre perception du travail d'écriture.

Archiver les vies révolues, inventorier les origines de soi, c'est ce à quoi s'adonne la narratrice/double de l'auteur. Elle emprunte la stratégie de la correspondance pour mieux assoir cette filiation générique :

La célèbre missive datée de 1428 n'aurait pas sa place ici si le nom d'Itshak Tsarfati n'était pas associé à celui des ancêtres d'Anna :

Je sais les terribles malheurs, plus amers que la mort, qui accablent nos frères d'Allemagne, les décrets tyranniques, les baptêmes sous la contrainte et les ordres de bannissement qui sont leur lot

quotidien. Lorsqu'ils fuient un endroit, me dit-on, un sort plus tragique encore les attend ailleurs [...] Frères et maîtres, amis et connaissances ! Moi, Itshak Tsarfati, bien d'ascendance française, je suis né en Allemagne où j'ai grandi aux pieds de mes vénérés maîtres. Je vous le dis, La Turquie est un pays d'abondance où, si vous le voulez, vous trouverez le repos d'ici, la route vous est ouverte vers la Terre sainte. (P65-66)

La narratrice est donc un sujet qui ne saurait penser son récit autobiographique sans le détour par une ascendance qui construit son identité à travers l'enquête sur les traces de la vie consommée d'Itshak Tsarfati. Ce dernier s'approprie et assume les propos de la lettre tout en interpellant ses coreligionnaires. Par la date et le rappel du contexte dans lequel a vécu ce parent, le ton historique détermine l'affiliation au récit de filiation.

Dans le texte, la narratrice commente la correspondance :

La lettre fait supposer qu'Itshak Tsarfati se trouve depuis un certain temps à Edirne, mais que les informations circulent et qu'il « sait » le « sort tragique » des « frères et maîtres, amis et connaissances » qu'il a laissés derrière lui. Certains là-bas ne savent peut-être plus qui il est : il faut du temps, peut-être celui d'une génération, pour la longue traversée de l'Allemagne et de l'Europe, les avatars du trajet, puis la lente et prudente installation dans la ville, l'observation de la vie locale, et enfin la conviction qu'un appel peut être lancé à ses coreligionnaires en détresse. (P66)

L'usage des guillemets atteste la reprise des propos de la lettre et le commentaire suivi se lit comme un éclairage sur l'histoire familiale voire communautaire pour comprendre ce dont ils ont hérité. C'est une forme de quête qui concerne tous les individus de cette génération qui s'interroge sur ses racines, son legs et sa transmission.

Pour raconter ses souvenirs, Rosie Pinhas-Delpuech doit passer par ceux de sa famille ainsi que ceux de sa Communauté. Ce troisième volet de l'œuvre vise à laisser un témoignage intéressant pour autrui sur l'époque dans laquelle a vécu Anna et avant elle, sa propre famille. C'est comme si l'écrivaine désirait poursuivre un combat, vaincre quelques idées reçues. Ainsi, l'auteure délivre « une notice de vie ». De plus, la valeur d'un tel témoignage ne se limite pas au cercle familial. L'étude transversale de ce texte permet d'avoir une vision globale de la vie à une époque bien définie, car les faits explicités, les descriptions événementielles, les détails historiques forment les fils d'un canevas particulier, celui du récit historique aux accents intimes :

En 1394, (les juifs sont expulsés de France). Cette fois-ci, on suppose qu'une partie se dirige vers le jeune royaume ottoman où le sultan Murat II a besoin d'artisans et de commerçants pour peupler et dynamiser la ville d'Andrinople, conquise par son prédécesseur Murat I^{er} en 1317 et promise à devenir la capitale. Edirne avait une position entre Occident et Orient, sur la route de la soie et des épices, à égale distance de trois mers –la mer Noire, la mer de Marmara et la mer Egée – et de ports permettant d'acheminer des marchandises et d'accueillir des voyageurs et immigrants. Entouré de trois fleuves, qui fertilisent ses terres et font office de protection, cet avant-poste à 250 kilomètres à l'ouest de Byzance est propice au peuplement. Et les Turcs venus d'Asie et d'Anatolie sont, dit-on, tolérants à l'égard des populations locales, ils les laissent vivre suivant leurs us et coutumes. Un auteur anonyme, contemporain des Croisades et de Murat I^{er} (1359-1389), témoigne de leur tempérament dans *Le livre des faits du bon messire Jean le Meingre dit Bouciquaut* :

Amurat, le père de Bassat, dit-il au sujet du conquérant d'Andrinople, est un homme merveilleux. Il n'est pas cet être cruel, mécréant, toujours prêt à attenter aux sentiments religieux des chrétiens, ni cette bête cruelle que dépeignent les partisans des Croisades. Les turcs ne sont pas méchants. Ce sont des cavaliers qui ont un autre drapeau, un autre pays, un autre Dieu, mais ce sont de preux chevaliers, des croyants avec lesquels on peut prendre langue, aux côtés desquels on peut se battre. (...) Le monde ottoman est civilisé et nourri d'une culture puisée à deux traditions anciennes et solides : Byzance et l'Extrême-Orient. (P63-64)

Le second récit ou récit enchâssé, qui est aussi appelé récit métadiégétique, entretient avec le récit qui le contient à la fois une fonction explicative et une fonction thématique. Ainsi, par ces effets de contamination, l'acte de narrer pour l'écrivaine assure en même temps la fonction de souvenance et d'information. A cet effet, la métalepse s'établit entre deux diégèses, celle de l'histoire racontée d'abord par l'écrivaine, ensuite par le recours au second texte, qui illustre son propos précédent. Ce passage d'un niveau narratif à l'autre, d'une histoire à une autre, constitue alors une métalepse selon ce que nous avons saisi de nos lectures.

Il nous paraît évident que Rosie Pinhas-Delpuech, par ces flashbacks remontant au XIV^{ème} siècle, chercherait à expliquer comment sa famille s'est établie en Turquie, à l'époque terre accueillante pour les juifs chassés d'Europe. Elle dira :

La nouvelle de cet asile inespéré se répand peut-être en Europe. La situation des Juifs en Allemagne, en France, en Angleterre, en Espagne était catastrophique. Il restait cette contrée lointaine mais accessible par voie de terre, à mi-chemin entre l'Europe et la Terre promise. (P65)

Ce qui est dit dans ce passage rend compte des événements subis par les Juifs du temps de l'Inquisition qui dura 600 ans, c'est l'un des malheurs les plus dramatiques de l'Histoire de la chrétienté et de l'Europe réunies. Elle a débuté à la moitié du XIII^{ème} siècle, punissant les hérétiques, et est le résultat de l'alliance entre l'Eglise et l'Etat, alors que la première chassait et jugeait ces dissidents, le second les condamnait souvent au bûcher.

Itshak Tsarfati s'exile en Turquie, espace bienveillant à l'époque, où il a retrouvé la paix tant recherchée après une longue période d'errance. Les autres doivent le suivre sur cette terre mahométane, où ils peuvent exercer le culte judaïque en toute sérénité, à côté des musulmans qualifiés de loyaux et de tolérants.

L'invocation de ce personnage, Itshak Tsarfati, crée simultanément un autre univers spatio-temporel, totalement différent de celui dans lequel la narratrice/personnage se situe lorsqu'elle aurait lu la lettre. En effet, la métalepse se définirait selon la narratologie comme étant « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui qu'on raconte »²⁹⁰ c'est-à-dire que le narrateur circule intentionnellement entre les différents niveaux narratifs, tenant sous son contrôle le fait énoncé et le registre de l'énonciation.

Ces oscillations entre un texte et un autre, considérés comme des mouvements métalpetiques sous-jacents, nous montrent que l'écriture autobiographique se retrouve renforcée par ces différents rappels historiques. Il s'agit d'expliquer, en filigrane des déplacements narratifs, l'origine turque et l'installation, au final, dans cet espace.

Par ailleurs, le récit métaleptique se retrouve octroyé d'une autre fonction, hormis celles thématique et explicative, celle que l'on appellera fonction didactique à travers des références intertextuelles. En fait, l'auteure, par le biais de la citation de quelques spécialistes de la question juive, informe le lecteur sur les traditions et les coutumes hébraïques, elle révèle :

Au XV^{ème} siècle en Allemagne, écrit Léon Poliakov, toute ornementation, toute recherche de fantaisie dans les vêtements étaient proscrites : hommes et femmes portaient des habits noirs ou gris, à une époque où la couleur et la bigarrure vestimentaire régnaient en maîtres, au point que les chrétiens en vinrent à croire à une prescription religieuse interdisait aux Juifs, le port de couleurs vives et claires, ce qui n'était aucunement le cas. (P67)

²⁹⁰ Genette, *Figures III*. op. Cit.

Ainsi, la métalepse servirait d'embrayage entre « le récit autobiographique » et « le récit historique », il nous apparaît évident que le récit autobiographique est la continuité du récit historique. De la sorte, la métalepse explique ce qui précède afin de mieux comprendre ce qui est vécu dans le présent. Néanmoins, en répertoriant les différents descendants de Itshak Tsarfati, l'auteure arrive à Anna, personnage principal qui volerait la vedette au « Je » autobiographique dans ce troisième volet de l'œuvre :

J'ai pensé à Isaac le Français, à ce paysage qui l'accueille au bout du chemin et conserve encore aujourd'hui des traces de ce qu'il fut il y a près de six cent ans : le murmure de l'eau, le bruissement des arbres, « l'existence paisible à l'ombre du figuier et de la treille... » dont ma grand-mère maternelle, habitante de la ville jusqu'à l'âge de trente-quatre ans, en 1915, avait toute sa vie gardé la nostalgie. (...)

Les diverses chroniques témoignent de la présence des Juifs dans la ville dès sa conquête en 1317. (...) Il est dit aussi que, dès 1391, les Guéron furent Gérone, leur ville d'origine, et qu'ils sont des notables accueillis par Murat I^{er}. (...)

Un siècle plus tard, après l'arrivée massive des expulsés d'Espagne, chantres juifs et derviches tourneurs composent ensemble à Edirne les *maftirin*, des chants religieux juifs inspirés de la musique soufie. C'est dans ce contexte de spiritualité que le sultan Murat II confie à Itshak Tsarfati la responsabilité religieuse, morale et sociale des communautés juives d'Andrinople (...). Cette charge reste dans la famille Tsarfati pendant près de trois siècles, jusqu'en 1722, quand le dernier descendant, Abraham Tsarfati, meurt sans laisser de fils. Mais une de ses deux filles épouse le fils d'une très ancienne famille sépharade, Abraham Guéron, ancêtre nominal de Anna. Ce dernier reprend la charge de son beau-père et la famille Guéron gèrera la vie communautaire pendant cent soixante-dix ans, jusqu'en 1889. Ce curieux mélange donne sûrement une tonalité particulière à ces juifs des Balkans, proches à la fois des cultures allemande, française, autrichienne, espagnole, italienne, dans un environnement musulman lui aussi singulier, celui des Turcs anatoliens et asiatiques. (A. P73-75)

Il est notamment indispensable pour l'écrivaine de revenir sur les traces du passé pour élucider les trames du présent. Elle traduit l'histoire des descendants dont elle fait partie en expliquant la place importante qu'occupaient ses ancêtres. En fait, Rosie Pinhas-Delpuech fait une immersion dans les archives de la mémoire, par exploration des vestiges de l'Histoire communautaire, elle est donc l'historienne qui se transporte dans le passé qu'elle cherche à représenter et opère ainsi cette « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation »²⁹¹ qui définit ce que Gérard Genette appelle une métalepse narrative, qui

²⁹¹ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 14

introduit une sorte de distance concrète entre le temps de représentation – celui de la narration – et le temps représenté – à savoir le temps raconté –.

Le glissement dans le récit de filiation invite donc à élargir le spectre de l'écriture de Soi qui compte pléthore de formes ou de sous-genres dans cette œuvre : l'autoportrait, l'épistolaire et le biographique... Rosie Pinhas-Delpuech propose des éléments de réponse à son destin. Si le passé intime constitue souvent une mémoire inépuisable, les souvenirs familiaux en héritage contribuent à élaborer une œuvre en hommage à l'Histoire communautaire.

Du « Je » autobiographique se cherchant des réponses dans les archives du passé comme en une remontée du cours temporel à la métalepse mettant en scène cette recherche historique aux prises avec ses sources, les procédés littéraires mettent ainsi l'accent sur la phase documentaire du travail de l'autobiographe doublé de celui d'historien. Ce dernier, se soumettant aux documents, implique par ailleurs la rencontre de l'intimité de l'autre, et dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, il s'agit de valoriser la correspondance d'Anna, une autre stratégie littéraire dans cette perspective du traitement du souvenir familial, ce que nous allons analyser dans la suite de cette étude.

1.3.3 Dursineh et autres personnages étrangers

En construisant son œuvre par référence à plusieurs personnages, Rosie Pinhas-Delpuech fait interagir constamment son « Je », pivot de la narration, avec des sujets culturels, sociaux et religieux puisque le Moi mis en texte est en réalité un 'Moi' social enchevêtré dans les méandres de l'architecture culturelle.

D'abord le personnage de Dursineh, une gouvernante de confession musulmane qui, tantôt, fascinait la narratrice/enfant/double de l'auteure, tantôt était un prétexte pour mieux mettre en exergue les particularités de son destin et celui de sa communauté.

Dans la nouvelle « Elle s'appelait Dursineh », tous les éléments du paratexte, hormis le titre, se prêtent à une lecture autobiographique²⁹² : la photo de l'écrivaine avec sa grand-mère

²⁹² Il faut savoir que le recueil de nouvelles dans lequel ce récit est publié est de nature autobiographique puisque Leila Sebban a pris l'initiative de collecter les souvenirs de ces auteurs, juifs essentiellement, afin qu'ils racontent leur enfance dans l'espace en partie musulman qu'est la Méditerranée. Op. Cit.

paternelle à l'âge de quatre ans, à Istanbul, ainsi qu'un certificat d'études turc lui appartenant délivré en 1957.²⁹³

Dursineh est décrite, en premier lieu dans le texte, selon l'espace qu'elle habite, et la communauté à laquelle elle appartient. Elle se souvient :

Hors des villes, la Turquie était une vaste contrée inconnue des citadins. (...) Le lien avec ce vaste espace national se faisait par le truchement des bonnes qui venaient travailler à la ville pour gagner quelque argent qu'elles remettaient ensuite à leur seigneur et maître : le mari. Elles racontaient le village, la cuisine simple à base de farine, d'œufs et de laitages, les animaux, les mariages forcés à des vieillards, la nuit de noces dans toute sa crudité, le drap brandi à la fenêtre le lendemain matin devant tous, l'amoureux secret qu'elles n'épousaient jamais, les chèvres et les moutons qu'elles conduisaient aux pâturages, les loups qui descendaient des montagnes. Elles sentaient le yaourt et le fromage de brebis, elles étaient l'Anatolie qui me fait rêver encore aujourd'hui. (P271-272)

La servante évoque le monde rural, elle rappelle aussi la tradition dont elle est issue qui semble pour la narratrice désuète et archaïque. Cependant, elle éprouve une fascination pour ce mode de vie qui marque une rupture avec le sien. Nous notons, en filigrane du texte, le commentaire subjectif qui supplée la description : entre prise de position féministe et discours anthropologique, le récit met en place la divergence entre l'espace originaire de la narratrice et celui de Dursineh, essentiellement rustique, ancré dans les traditions.

En second lieu, la narratrice brosse son portrait :

L'une d'elles s'appelait Dursineh, elle était grande et belle, droite de corps et d'âme. Je l'imaginai descendante des Turkmènes, elle savait monter à cheval, était fière, indépendante, claire comme l'eau de sa rivière, mais enchaînée par la loi et la coutume à son vieillard. (P272)

Le lexique utilisé pour la peindre dénote une certaine admiration qui tranche avec celui employé pour désigner les coutumes auxquelles elle est encore assujettie : femme soumise et dévote, elle est l'esclave de la tradition, non de ceux qui l'emploient.

La polysémie descriptive s'étend jusqu'à des références intertextuelles : « Nous parlions d'elle le soir à table, et la comparions tour à tour à la Mariane (Telle est l'orthographe de ce prénom dans la pièce de Molière) du Tartuffe ou à Chimène que je découvrais au collège. »

²⁹³ Nous donnerons ces deux documents dans l'annexe de notre thèse.

(P272). Ces héroïnes sont connues pour leur destin particulier, entre fatalisme et passivité, la narratrice fait le parallèle avec ces deux figures féminines de la littérature française.

Elle sera aussi décrite à travers sa confession :

Le vendredi, à la fin de sa journée de ménage, Dursineh se lavait, changeait de fichu, nouait autour de son visage aux pommettes rouges et aux yeux bleus un voile de batiste d'un blanc rayonnant qui retombait sur son dos, et dans le coin du salon orienté au levant, sur un coin du grand tapis, en chaussettes tricotées et longue jupe fleurie, elle faisait son *namaz*, sa prière. Je connaissais le mot de tout temps, comme je savais parler. (P272)

La pratique de la prière est minutieusement détaillée. Ce qui est un prétexte pour la narratrice/auteure de s'exprimer à propos du Judaïsme :

Toute petite, j'avais posé la question à ma grand-mère, elle m'avait raconté Ismaël, Mahomet et Allah, c'était triste, obscur et amical. Plus tard, à l'école primaire publique, laïque et obligatoire, seule juive parmi soixante-douze élèves, j'assistais – parce qu'il n'y avait personne pour me garder – à l'heure hebdomadaire de cours de religion musulmane dispensé par notre institutrice. Les mots du Coran étaient longs, les élèves ânonnaient, trébuchaient, elle me faisait lire leur credo, (...) Je revenais à la maison et le répétais, on encourageait mes connaissances. (P273)

L'ouverture affichée atteste d'une certaine volonté de paix qui se contredit avec les termes employés pour dire la religion musulmane. Etant seule juive parmi les autres, elle se démarquait, par obligation et parce qu'elle n'avait pas d'autre choix, des autres élèves par sa confession, son esprit sous-entendu brillant et la tolérance de ses parents.

Le rapport à Dursineh marque la différence culturelle et identitaire de la narratrice. Elle prend conscience dès son jeune âge des spécificités culturelles marquant son identité, et surtout, de son altérité considérée comme exemplaire. Nous constatons, ainsi, que le portrait de la servante contribue à l'écriture autobiographique dans le texte.

D'autres personnages habitent l'œuvre et consolident les aspects typiques relatifs à l'identité de l'auteure, instaurant ainsi une dimension interculturelle.

Dans la deuxième partie de *Suites byzantines*, « Entre les îles », les chapitres sont centrés sur d'autres personnages : Esmâ, Ahmet l'éboueur, Alfred...etc. Nous analyserons leur apport dans la question de l'altérité à travers leur portrait.

Le portrait d'Esma se fait à travers la sémantique du nom dans la langue turque :

On l'appelait *deli* Esma, Esma la folle.

Dans les deux langues, le mot est très ancien, il remonte aux environs de l'an mil et a survécu, intact, à l'usure des siècles, aux transformations, déformations, gains et pertes que subissent les langues humaines, comme autant de strates géologiques superposées, entremêlées. *Deli* et *folle*, avec leurs consonnes et voyelles fondantes, ont le poids et la taille d'une plume vagabonde, insaisissable, récalcitrante à toute fossilisation. A croire qu'elle traversera le temps humain jusqu'au bout, libre et déliée. (P127)

Ici, c'est la traductrice qui prend le relais de l'écrivaine. La narration repose sur la dimension significative du patronyme, à même de rendre compte de la personnalité d'Esma.

Comme pour Dursineh, Esma est comparée à d'autres personnages de la littérature universelle : « Mais Esma était un démenti vivant à tous les destins d'orphelins, à Tom Sawyer, Jane Eyre, Polyanna, David Copperfield, Pinocchio et autres tristes enfants sans famille. » P131

Nur et Bilkis sont d'autres personnages qui servent de prétexte à raconter sa propre histoire. Rosie Pinhas-Delpuech se souvient de son enfance et surtout, des amies qui l'ont accompagnée :

Il y avait aussi Nur, elle aussi asiatique, comme si la Turquie aimait puiser dans ses origines mythiques. Elle avait grandi avec ma belle amie d'enfance, Belkis. Belkis habitait un *konak*, un hôtel particulier décrépit en pleine ville. (...) J'y allais souvent et en avais fait, au gré de mes lectures, la scène privilégiée de mes personnages de conte : la petite Poucette, le prince Crapaud ou la belle au bois dormant, à cause des buissons enchevêtrés de l'autre jardin derrière la maison, obscur, exposé au nord. La mère de Belkis était descendante du sérail, des belles Caucasiennes dont l'Empire ottoman était friand depuis Soliman le Magnifique. (P130)

A travers ces personnages, la narratrice met en valeur un certain dialogisme historique lorsque des références lointaines sont convoquées. Nous retrouvons, dans ce passage, des informations nourrissant son imaginaire, qui servent de plate-forme à son récit autobiographique.

Plus loin, elle se souvient :

Des années plus tard, de retour dans la rue de mon école, j'ai voulu revoir le *konak* aux nénuphars. Un immeuble quelconque avait pris sa place, une voiture s'est arrêtée, Belkis en est descendue. Je l'ai reconnue, j'ai poussé un cri, tant la coïncidence était invraisemblable, elle m'a reconnue aussi, gênée elle m'a embrassée à la sauvette, son mari l'attendait dans la voiture, elle a disparu comme une prisonnière derrière des vitres fumées. (P131)

Ce passage est marqué par une analepse : l'auteure revient, en une narration rétrospective, sur le lieu du souvenir. Ainsi, le récit est signé simultanément par la pensée et l'acte de revenir à l'endroit de la réminiscence. B. Dupriez dans *Gradus*²⁹⁴, appelle cette figure de la rhétorique une déchronologie qui consiste à revenir en arrière dans le déroulement de la narration. Ici, le glissement générique est patent puisque du portrait de l'amie la narration glisse vers une focalisation auctoriale à travers l'usage du « Je » : la démarche autobiographique envisage le passé depuis le présent, dont illustration dans cet extrait.

Dans un autre passage, elle révèle :

Madame Elfeteria avait un fils anémique, Stratos. Il jouait du piano. (...) Après les émeutes et le partage de Chypre, ils sont partis en cachette, on a raconté qu'ils vivaient à Athènes. Startos voulait jouer aux billes avec les garçons de la rue. Sa mère voulait qu'il soit un grand pianiste, célèbre dans le monde entier, acclamé par des salles combles. (...) Moi, je ne voulais jouer ni aux billes ni à la poupée, seulement être une grande pianiste et jouer la *Valse brillante* de Chopin avec la légèreté d'un vol d'hirondelles. (...) Ma mère a parlé à madame Elfeteria, elles se sont arrangées, j'ai commencé à prendre des quelques cours sur le piano de Stratos, pour essayer. (...) Du rêve à la réalité, un précipice s'était creusé soudain, infranchissable. Stratos est parti, nous avons déménagé. La musique est restée souterraine, j'entends encore dans une langue que je ne sais pas identifier l'injonction de madame Elfeteria : « Travaille, Stratos, travaille. » Et je travaille. (P154)

L'alternance de focalisation souligne la différence entre les deux éléments du récit : la narratrice qui se souvient et le personnage dont elle se souvient. En outre, nous remarquons la distance temporelle et le processus de la réminiscence. L'emploi de l'imparfait et du passé composé apparaissent comme une convention de l'écriture autobiographique et confirme son pacte de lecture : l'on est conscient qu'il y a quelqu'un qui se souvient, en l'occurrence Rosie Pinhas-Delpuech. Le souvenir de Stratos délimite un avant et un après, la mémoire de l'enfance et sa retranscription dans le présent.

²⁹⁴ Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, éd. 10/18, 1984.

Il y a là une constante d'écriture tout à fait remarquable. Le présent ne vaut que comme vestige du passé. De ces extraits choisis, il ressort que chez Rosie Pinhas-Delpuech, le récit principal, à savoir un épisode du passé, est rarement introduit directement, c'est souvent une analepse qui se greffe sur un récit premier. Autrement dit, l'ordre du récit ne correspond pas à l'ordre de l'histoire.

Toujours dans *Suites byzantines*, le dernier chapitre porte un prénom que le lecteur n'a jamais rencontré auparavant dans l'œuvre : Alfred. Dans ce chapitre, nous notons une distanciation entre le « Je » écrivant et le personnage/narratrice. Le « elle » devient de mise et autour de ses péripéties, la narratrice se rappelle :

Les bruits légers réveillèrent la petite fille, celle qui avait quatre ans, l'autre était encore un bébé. Elle tendit l'oreille dans le noir. Les enfants se réveillent la nuit et, le matin, ils ne savent pas dire « j'ai eu une insomnie, j'ai rêvé, ça m'a réveillé, le poids du silence noir m'a réveillé ». Ils n'ont pas de ces mots, ils oublient, se rendorment et, le matin, à peine sont-ils plus pensifs, les yeux perdus à la surface du liquide matinal qu'ils boivent sans se presser. La petite fille se réveillait souvent, elle écoutait la nuit, elle avait peur des morts qu'elle ne connaissait pas et qui pouvaient revenir se dresser au pied de son lit dans l'obscurité. Les yeux ouverts dans le noir, (...) elle ne savait pas encore lire, elle ne mettait pas de mots sur le silence de la nuit, sur son petit corps tout seul entre les draps. (P157-158)

Le « Je » garant de l'autobiographie, prend la forme de la troisième personne du singulier comme un glissement, non pas générique, mais comme marqueur d'une distance notable entre la narratrice et le personnage de la petite fille. La distanciation est, ici, imposée, ce qui s'interprète comme un questionnement sur le degré d'identification entre l'auteure et le personnage. Cependant, les rappels aux thèmes déjà déployés dans *Insomnia, une traduction nocturne*, le premier volet de l'œuvre à l'étude, décroissent les barrières du récit. Comme dans un rhizome, tout tourne autour de la figure auctoriale, malgré une volonté affichée de multiplier les pistes autobiographiques.

Certains critiques se sont intéressés au problème posé par l'évolution de l'identité dans le sens de la personnalité. Ainsi, Hélène Jacomard²⁹⁵ parle-t-elle de l'existence d'un « Je narrant » et d'un « Je narré » :

²⁹⁵ Hélène Jacomard, *Lecture et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Paris, éd. Droz, 1993.

A supposer que l'autobiographe emploie la première personne du singulier, ce qui n'est pas toujours le cas, la dichotomie entre texte et réalité se complique d'un autre hiatus, entre le « je narrateur » et le « je narré » (pour reprendre les termes de Léo Spitzer) : la pression grammaticale donne une impression d'unité alors qu le passage du temps, la distance psychologique, les jeux des miroirs de la mémoire font tout pour dissocier le personnage du narrateur, pour rendre impossible la saisie de l'intériorité. Le « je narré » n'est pas unique, mais constitué de l'enfant, de l'adolescent, du fils, de l'amant, du père, etc., comme une poupée-gigogne. Le « je narrateur » n'est pas non plus une seule entité mais une multitude de moi échelonnées sur la durée de rédaction du texte, avec prédominance de la personnalité de l'auteur au moment de l'ultime relecture. (P351)²⁹⁶

Cet avis est fort intéressant, non seulement du point de vue psychologique, mais aussi littéraire. L'auteure a vécu des changements intérieurs et personnels qui laissent croire à une empreinte indélébile exploitée dans l'écriture. Ici, nous parlerons d'une évolution de la personnalité qui équivaut à une évolution de la pensée et des idées de manière progressive, du premier texte jusqu'au dernier. Nous constatons une recherche stylistique à travers la tonalité autobiographique dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. L'autobiographie est, pour elle, le lieu symbolique où se donnent rendez-vous le passé et le présent, les souvenirs et les sensations actuelles, et donc le moi passé et le moi présent. C'est peut-être de cette dissociation dont parlait Rimbaud dans sa célèbre formule « *Je est un autre* » qu'il s'agit ici.

En conclusion, nous dirons que le rapport des personnages – secondaires – avec la narratrice-personnage principal s'effectue dans la complémentarité. Ils sont, pour la plupart, différents et issus de diverses origines : que ce soit la parente oubliée à laquelle elle rend un vibrant hommage, l'ancêtre ressuscité ou les étrangers qui, tout en marquant la différence signent une altérité distinctive, ils habitent le récit pour mieux mettre en valeur l'identité de l'auteure.

Dans cette autobiographie particulière, le « Je » s'écrit en rhizome parce qu'il est le produit d'un tropisme décentré, d'une identité centripète qui, grâce à différentes stratégies littéraires, se présente dans un texte marqué par cette signature altéritaire.

Mais ce qui ressort également de cette tentative de description de Soi à la lumière des rapports à l'Autre, c'est l'interaction entre le sentiment personnel et la langue de l'autre. Ce que nous verrons dans la suite de notre travail.

²⁹⁶ Ibid.

2. Autobiographie en mosaïque

« Que je sois née d'hier ou d'avant le déluge
J'ai souvent l'impression de tout
recommencer
[...] Que vous sachiez de moi ce que j'en
veux bien dire
[...] Sachez ce qui pour moi est plus
important
[...] Ecrire pour ne pas mourir
Ecrire sagesse ou délire
Ecrire pour tenter de dire
Dire tout ce qui m'a blessée
Dire tout ce qui m'a sauvée
Ecrire et me débarrasser
Ecrire pour ne pas sombrer
Ecrire au lieu de tournoyer
Ecrire et ne jamais pleurer
Rien que des larmes de stylo
Qui viennent se changer en mots, pour me
tenir le cœur au chaud... »

Anne Sylvestre

Dans cette deuxième partie, nous nous préoccupons essentiellement de la description formelle de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, en rapport avec les codes du genre autobiographique et de ses sous-genres. La première étape de l'investigation, en l'occurrence le premier chapitre, a révélé une écriture éclatée du Moi qui, selon les besoins de la narration, emprunte indifféremment les marques de l'autoportrait, du journal intime, de la biographie, du roman familial, du roman des origines et de la fiction. Autant de déplacements génériques pour une exposition maximale d'une vie et de ce qui l'anime. La forme est indissociable du fond. Aussi, à l'hybridité formelle et générique correspondrait une matière thématique multiple et variée à dominante référentielle. Le Moi de l'auteure est désigné dans le texte sous différentes formes qui finissent par s'imbriquer après avoir subi un éclatement scripturaire. Nous nous référons, à notre tour, aux travaux de Dällenbach²⁹⁷ pour illustrer cette idée de mosaïque²⁹⁸ de Soi qui s'érige en toile interculturelle et multilinguistique, montrant ainsi la

²⁹⁷ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, éd. Du Seuil, coll. Poétique, 2001. <http://www.fabula.org/cr/104.php>

²⁹⁸ Le terme mosaïque apparaît dans l'Antiquité et vient de l'adjectif latin « *musium* » qui concerne les muses (Jean-Pierre Néraudau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, PUF, 1985. P333). Il désigne « *un assemblage décoratif de pièces rapportés multicolores (petits cubes, lames, dès, fragments irréguliers) en matière dure, et dont la combinaison figure un dessin* » (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française tome III*, Paris, Le Robert, 2005, p757). Les plus connues sont les mosaïques byzantines (330-1453)(Henri Lavagne, *La Mosaïque*, Paris, PUF, 1987, p22), mais cet art était aussi pratiqué par d'autres civilisations comme les Aztèques ou les Egyptiens de l'Egypte ancienne.

A partir de 1765, la mosaïque acquiert le sens d' « *ensemble composé d'éléments disparates* » (Alain Rey, op. cit. p757), qui désigne, a priori, la discontinuité du concept et exhibe nettement un sens péjoratif. Lucien

fécondité de l'écriture autobiographique, un genre qui s'adapte, finalement au besoin existentiel de l'écrivaine.

Nous employons le terme « mosaïque », en tentant de démontrer à la manière de Dällenbach ce qui distingue le sens propre de l'œuvre d'art de l'Antiquité du sens figuré de la mosaïque moderne. Le théoricien explique qu'en fait, dans la signification littérale, l'on s'attarde plutôt sur l'unité de l'œuvre et à son ensemble, alors que le second sens exalte la « discontinuité des constituants »²⁹⁹ et leur hétérogénéité. Il révèle qu'

(Elle désigne) un tout en morceaux car elle articule avec netteté la question de l'Un et du multiple, du général et du particulier, la mosaïque comme modèle a également intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l'ordre et du désordre, d'y apporter une solution.³⁰⁰

Ainsi, le théoricien définit et explique tout au long de son œuvre³⁰¹ les constituants de la mosaïque. Elle devient de la sorte un objet esthétique avec des codes qui peuvent s'appliquer efficacement à l'œuvre littéraire. L'un des traits typiques de la mosaïque est son caractère aléatoire et imprévisible qui s'oppose par le fait même à la linéarité, l'homogénéité et la cohérence. On considère le mosaïste comme un « *casseur* », un casseur de céramique et d'autres matériaux pour recomposer et reconstituer une œuvre. Ainsi, il en est de même pour l'écrivain-mosaïste, il est en droit de casser la narration, son rythme, l'histoire de son récit ou sa trame romanesque. Les permutations, les arrangements, les combinaisons et les substitutions sont des pratiques courantes dans cette entreprise de pavement.

Dällenbach explique, à partir des années 90, qu'elle sera valorisée comme objet artistique qu'à partir du XIX^{ème} siècle, que dans la mesure où elle s'apparente à la peinture, puisque l'artiste réussit à faire disparaître les jointures.

Ainsi, dans la mosaïque, on met l'accent sur l'ouverture et l'incomplétude, contrairement au puzzle qui requiert la clôture et la totalisation. Dällenbach a étudié l'œuvre de Balzac, *La Comédie humaine*, et a dégagé quelques motifs d'écriture propres à cette notion de mosaïque : le retour des personnages, le recours constant aux principes de causalité et d'analogie, le flux abondant du discours, la recherche de garants extérieurs comme les sciences naturelles. Balzac se servirait de la mosaïque à contrecœur et serait ainsi plutôt attaché à la ligature qu'au fragment.

Il analysera aussi la manière dont les écrivains modernes et les nouveaux romanciers adapteront cette notion, ceux qui vont assumer sa triple nature – l'incomplétude, l'accent mis sur le fragment-liant, l'équivalence hiérarchique entre les fragments – qui touche d'abord le sujet- personnage, en citant l'exemple de *Histoire* de Claude Simon ou *L'invention du monde* d'Olivier Rolin.

²⁹⁹ In op. Cit.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Ibid.

Dans l'écriture de de Rosie Pinhas-Delpuech, nous avons remarqué le même principe, puisque sa principale préoccupation est de recoller les tesselles mémorielles pour reconstituer ce tableau autobiographique où la perception identitaire est à l'image de la mosaïque.

La mosaïque comme objet esthétique symbolise donc la pluralité, un foisonnement d'informations imbriquées, ce qui permet de considérer les différences comme un tout. Nous proposons, à ce stade de notre travail, d'étudier le genre autobiographique, selon cette conception de la mosaïque et à la lumière de ce qui est appelé « transidentité », un concept créé pour désigner toute identité en référence à des éléments culturels divers et variés.

Comment se définit la transidentité et comment ce concept s'est-il créé ? Dans quel contexte ? Et enfin, que désigne-t-il ? Nous mettrons au service de notre analyse quelques données théoriques tout en les appliquant au corpus d'étude.

La notion de transidentité est désormais largement diffusée dans les études du genre ou ce qu'on appelle communément 'gender studies'. Elle désigne les changements d'identité sexuelle, cependant, elle peut être comprise dans un sens plus élargi pour toucher d'autres aspects de l'identité et caractériser la posture d'un écrivain « francophone » ou plus largement, tout auteur en situation de contact de langues et de cultures. Le terme fait ainsi écho aux concepts maintenant vulgarisés, de transculturalité ou interculturalité.

La question de l'identité de l'écrivain francophone a été soulevée particulièrement dans les études du Postcolonial et sa complexité est établie. Les propos de Christiane Albert lors de l'ouverture du colloque « Francophonie et Identités Culturelles » le confirment : « Ainsi le rapport qui s'établit, dans le cadre de la francophonie, entre la langue, l'histoire et l'identité est un rapport complexe, qui se donne à lire dans un contexte multiculturel. »³⁰²

Daniel Delas révèle : « l'écrivain francophone est et n'est pas un étranger »³⁰³. Il est entre-deux éléments spatiaux, culturels et identitaires. Vivant et créant à partir d'un point d'intersection linguistique et culturelle, il est dans l'obligation d'être double, d'être ici et ailleurs, d'occuper deux lieux à la fois...une contrainte à la limite schizophrène assumée et qui s'exprime dans le texte littéraire. C'est le cas des écrivains issus de la post-colonie, et avant eux, les pionniers en situation coloniale. Pour ces auteurs, la quête identitaire est

³⁰² Christiane Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, éd. Karthala, 1999, p. 9.

³⁰³ Daniel Delas « Étrangèreté » in Michel Beniamino, Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005, (P 73).

dualiste, et son ambivalence réside dans la mesure où l'héritage culturel vient aussi bien de la culture des origines que de la culture de l'(ex)-métropole, diffusée surtout durant le cursus scolaire. Nous citons à titre d'exemple Mohamed Dib l'algérien, Ferdinand Oyono le camerounais, Albert Memmi le tunisien parmi tant d'autres qui s'inscrivent dans cette lignée de dédoublement culturel.

Rosie Pinhas-Delpuech arbore à son tour cette caractéristique de transidentité. Elle est au contact de deux, voire trois cultures, pratique plusieurs langues : le français, l'hébreu et le turc, et produit une œuvre qui s'en ressent. Pour appréhender le cas de cette auteure, le traitement de la langue d'écriture et son contexte de production, nous nous proposons d'étudier la forme par laquelle est véhiculée l'empreinte culturelle. Mais déjà, nous pouvons annoncer que l'inscription culturelle répond au principe de la fragmentation, du morcellement qui constitue la mosaïque mémorielle.

Le récit de Delpuech est la retranscription d'une mémoire culturelle, endurent certes mais qui, par moment, est vacillante, elle suit les règles de son propre développement. Ainsi le récit est le lieu où interfèrent souvenirs et oublis, il fixe la réalité en mixant vérité, sincérité et invention, des traits qui nous semblent composer cette écriture que nous qualifierons de mosaïque culturelle, où la transidentité de l'auteure est signifiée.

Elle révèle dans un passage :

(...) Le tambour de Ramazan (...) annonçait le repas de l'aube avant de reprendre le jeûne jusqu'au coucher du soleil suivant. Il y avait dans la violence explosive de ce tambour quelque chose qui évoquait les histoires de Dursineh. Quelque chose d'effrayant, de contraignant et de collectif. (...) (p274)³⁰⁴

Rosie Pinhas-Delpuech se souvient du premier contact avec la culture de l'Autre, c'est la première manifestation de transidentité. Elle tente de reconstituer le monde effiloché de son enfance et comble les blancs de mémoire par des commentaires relatifs à une certaine prise de position et un engagement se référant à une cause particulière, celle du fait juif et de la cohabitation avec la communauté musulmane.

Au vue de l'hétérogénéité formelle, cette combinaison inattendue de fragments différents, on pourrait dire que ce récit hybride prend la forme d'un tissage de souvenirs divers

³⁰⁴ In « Elle s'appelait Dursineh » *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, Op.cit.

significatif de la transidentité, un élément qui fait autorité dans la composition de l'œuvre autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech où le récit des souvenirs incarne et raconte la quête d'une subjectivité identitaire mémorielle toujours mouvante, jamais fixe, ce qui se reflète au plan formel par le tissage d'éléments épars.

Le procédé n'est pas spécifique à notre écrivaine, nous songeons, entre autres, à Albert Memmi qui, pour retranscrire sa mémoire individuelle, en appelle à la mémoire collective façonnée par des traits culturels divers. Citons aussi André Azoulay qui raconte dans sa nouvelle « Pour d'autres lendemains ? »³⁰⁵ son enfance dans le Maroc pluriel des années cinquante :

Je devais avoir douze ou treize ans, et pourtant, plus d'un demi-siècle plus tard, c'est une image, un instant furtif, une lumière de quelques secondes que je garde fidèlement présents à l'esprit comme si c'était hier, avec la même émotion, la même force et la même singularité déjà riche de son exception.

Une image, un instant, une lumière qui m'auront accompagné toute ma vie, donnant à mon enracinement dans une société musulmane, berbère, arabe et juive, la société de mon pays, le Maroc, une profondeur et une légitimité qui auront eu raison de tous les aléas de l'instant. De tous les doutes, aussi, et des vertiges de l'amnésie qui, depuis trop longtemps, minent et fragilisent l'espace culturel, historique et humain que musulmans et juifs ont fécondé et partagé pendant près d'un millénaire au Maghreb et au Moyen-Orient. (P25)

Rosie Pinhas-Delpuech aurait pu écrire la même phrase rapportée à son propre contexte. La fusion des cultures, dans le cas d'André Azoulay précisément, n'a généré chez lui que richesse identitaire confrontée, des années plus tard, au souci de son altération du fait de l'Histoire et des conflits politico-idéologiques.

Nous nous proposons d'étudier l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech en comparaison avec d'autres récits, racontant l'enfance de leurs auteurs en prise avec les langues et les souvenirs de pays lointains. Vertige des langues parlées à la maison, au dehors et à l'école, une enfance retrouvée avec passion et nostalgie dans le texte.

³⁰⁵ *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*. Op. cit.

Rosie Pinhas-Delpuech n'est pas sans rappeler Leila Sebbar qui écrit :

Une fois où l'enfance est un pays, une terre bien-aimée, avec des ancêtres, des voisins, voisines, étrangers et familiers, la langue sacrée des prières et des livres, des langues, langue de la maison, de l'école (l'école publique française, l'école de l'Alliance israélite universelle, AIU), l'autre langue des aïeux, des servantes, de la rue, des amitiés enfantines et de la musique. Dedans dehors, des questions et des silences. Douceur d'un plat rituel, violence des insultes. Pourquoi on m'insulte ? Chuchotements d'un départ clandestin. Vers quel exil ? Petits bonheurs, grand malheur. Errance. La dispersion. (P12)³⁰⁶

Leila Sebbar, Rosie Pinhas-Delpuech et d'autres écrivains francophones ne peuvent faire l'impasse sur cette mémoire mouvante irriguée d'images polychromes, mais surtout, de langues composant la culture de chacun, représentant une certaine Histoire communautaire, receptacle des territoires linguistiques et des aires géographiques :

Pays natal quitté perdu.

La voix des langues parlées récitées chantées rêvées, la voix des lettres et des livres, on croit les avoir oubliées, elles sont là, ces voix, dans les pages des écrivains en exil et l'enfance de la dernière génération de cette histoire-là. La mienne aussi. (P13)³⁰⁷

L'accent mis sur l'exil et la place des langues, Leila Sebbar amorce des anamnèses selon ces éléments, se situant dans le paysage social maghrébin, d'abord colonial, ensuite post-indépendant, rappelant inmanquablement une trajectoire individuelle marquée de traces de cultures plurielles.

Suites byzantines est un récit où l'on parle de la langue de la mère, le ladino, l'espagnol des juifs, langue qui ne s'écrit pas, qui ne s'apprend pas à l'école, et de l'allemand, transmis par la grand-mère, mais aussi du français, langue du père que la mère ne partage pas ou si peu : « La mère n'a pas de langue pour parler à l'enfant »³⁰⁸, ce qui signifie que le rapport mère/enfant est tronqué du fait de l'absence de communication linguistique. Ce que nous verrons ultérieurement dans notre travail.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Leila Sebbar, in op. cit.

³⁰⁸ In *Suites byzantines*.

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech s'articule autour des langues mais aussi sur l'exil, celui des parents, ainsi que sur l'identité de l'auteure, signifiée par les différents déplacements et pratiques linguistiques. Souvent, R. P.-Delpuech explique comment elle est venue au français, dans son pays d'adoption, la Turquie. Partant de cette situation initiale, elle parvient à expliquer son statut d'écrivaine israélo-turque francophone.

Elle explique : « D'une rive à l'autre, la langue est un habit, un habitat. Habiter, manière d'être, dit le dictionnaire, de se tenir, maintien, mise, tenue, vêtement, manière d'occuper une demeure. » (P24). Les déclinaisons sémantiques du verbe 'habiter' traduisent les maintes postures de Rosie Pinhas-Delpuech au contact des langues. Ceci n'est pas sans rappeler la situation des écrivains francophones maghrébins. Tous, invariablement et différemment, soulèvent la question du rapport à la langue française.³⁰⁹

Dans tous les volets de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, le rapport aux langues est présent, de manière plus appuyée dans *Suites byzantines* où la diffraction linguistique donne sens à la transidentité.

Toutefois, le plurilinguisme, assurément enrichissant, porte aussi une part de douleur et d'étrangeté, qui font obstacle à un enracinement total dans les cultures véhiculées par les langues.

³⁰⁹ Dans *Portrait du colonisé (Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur)*. Paris : Gallimard, 1985), Albert Memmi met l'accent sur les séquelles chez un auteur suite à l'adoption de la langue du colonisateur. Il affirme que cette situation peut provoquer une « amnésie culturelle » (p120) puisque le colonisateur avait l'objectif de contrôler la langue de communication du colonisé. Il reconnaît, par ailleurs, que le bilinguisme était nécessaire et qu'il était la « condition de toute communication, de toute culture et de tout progrès » (p124). La langue française, dans le cas des écrivains maghrébins, devient un instrument de transfert de leur culture. Le rapport à la langue française a toujours été problématique, nous citerons la célèbre formule de A. Khatibi qui dit à ce propos « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est de désir mortel » (*La Mémoire tatouée*, Paris, éd. Denoël, 1971), ou encore la situation de la « bi-langue ». Ce mot forgé par l'écrivain marocain ne désigne pas les situations de bilinguisme ou de diglossie, mais la présence d'un « dialogisme » dans la langue d'écriture. Dialogisme qui peut avoir des origines diverses, soit, en effet, le bilinguisme imposé par la violence de l'Histoire (colonisation), soit un choix différent de la langue maternelle (exemple de Nina Bouraoui), soit enfin, suivant les analyses de M. Blanchot, la division inhérente à toute langue d'écriture, fût-elle portée par un monolinguisme absolu (S'il en existe), ou encore de la multiplicité des langues ; arabe dialectal ou berbère (considérées comme langues maternelles : Mouloud Feraoun, Malek Haddad...), arabe coranique (qui peut être la langue du père, symbole d'autorité au sein de la famille : Driss Chraïbi, Rachid Boudjedra...), français (langue du pouvoir dû au fait de la colonisation cité précédemment). Il existe des récits où l'auteur-enfant apprend le français, langue incompréhensible chez la mère. Kateb Yacine évoque cette difficile séparation, qui peut être sentie comme une trahison. Dans sa préface intitulée « Les enfants de la Kahina » pour *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra, (Alger, éd. SNED, 1979), il affirme : « (cet ouvrage) est écrit en langue française, ce qui signifie au départ une double aliénation, celle d'écrire un roman « pour faire passer la poésie », et celle de parler aux siens une langue étrangère. Elle a vu pleurer sa mère, le jour où elle s'aperçut que la petite fille qui faisait merveille à l'école française avait oublié sa langue maternelle. »

L'apprentissage et l'usage d'une langue est subséquent à une situation historique souvent tragique qui perturbe l'ordre existentiel.

Dans la sphère maghrébine, le marocain Abdelkebir Khatibi³¹⁰ est considéré comme l'auteur qui s'est interrogé le plus profondément sur le problème des rapports de la langue et de l'identité. Dans *La Mémoire tatouée*³¹¹, il écrit :

A l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion ; je devins triglotte, lisant le français sans le parler, jouant avec quelques bribes de l'arabe écrit, et en parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité ?³¹²

Le plurilinguisme enchanteur est aussi une menace, un « dédoublement furieux »³¹³ dit-il, cela-même que nous devinons dans le triptyque de Rosie Pinhas-Delpuech.

Comme elle, Rita Rachel Cohen se souvient :

Mon voyage dans cette mémoire d'enfance juive en Egypte est de mémoire : à la maison mes parents parlaient l'égyptien, le français et, ou plus particulièrement, une langue autre, l'égyptienne, truffée de mots, de noms français, d'expressions comme « il est cinq heures et demi et cinq ». (...) Mon père faisait le récit en hébreu au moment des fêtes. Mon frère me racontait des histoires en langue autre. Lorsque mon père recevait à la maison, alors c'était les blagues, la poésie en égyptien, le raffinement en français, le dessous des langues en petit comité et à petite dose en araméen avec un zeste libano-syrien, un mot turc. Au téléphone, avec ses collègues de bureau, il parlait parfois en anglais. J'ai entendu les chants, la voix de ma mère en égyptien, en italien, en grec, avec une pointe d'arménien. (P111)³¹⁴

La polyglossie se manifeste par la métaphore/métonymie des errances et des escales à travers et dans des pays tous différents les uns des autres. La place des langues dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech dit l'exil, à la fois chance et désarroi. Elle révèle : « Si je traduis du

³¹⁰ Il est sociologue de formation et c'est l'auteur de la première thèse de doctorat sur la littérature maghrébine de langue française. Son premier texte littéraire, édité en 1970 (aux éditions Denoël) et intitulé *La Mémoire tatouée*, est la première autobiographie initiée par un écrivain maghrébin de langue française. Elle se lit comme un récit chronologique, depuis la petite enfance au sein du cocon familial marocain jusqu'à l'âge adulte à travers lequel il fera son apprentissage de la vie, découvrant Paris pour la première fois, racontant à la fois ses souvenirs d'école et ses rencontres initiatrices. Bien que particulièrement bien agencé et harmonieusement organisé, ce texte présente des séquences mnémiques courtes, conférant au récit un aspect discontinu. L'écrivain marocain explique cet état de fait, en partie, à l'enseignement trilingue : l'arabe parlé traditionnel, l'arabe écrit imposé par l'école coranique et le français scolaire, premier pas vers la modernité.

³¹¹ Op. Cit.

³¹² Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1971.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ « Jo et Rita » in op. cit.

turque, c'est pour transporter une part de ma turquité, de mon étrangeté en français »³¹⁵, étrangeté jamais surmontée, comme un appel pérenne à l'origine lointaine. L'inassouvissement de la quête de Soi se dit dans la musique des mots qui a quelque chose de mélancolique et de douloureux :

Nos premières insomnies sont enfantines comme aussi nos premières nostalgies et leur musique est une musique de la mort. [...] Leur chant est celui des sirènes, paré du velours chatoyant de la nostalgie, il nous attire vers les ténèbres et l'oubli d'où nous sommes sortis. Pour leur résister dans la nuit, il nous faut un Orphée qui oppose à l'insupportable nudité de la voix pure, à la mortelle séduction qu'elle exerce sur nous, la poésie des mots, la musique d'un instrument. Quelqu'un qui nous empêche de glisser le long des parois lisses de la nuit, des mots, des notes, comme des crampons, pour remonter du fond du puits et donner forme à nos insomnies. (I. p16-17)

Contrairement à Rosie P.-Delpuech, Rita Rachel Cohen dit son multilinguisme en évoquant le bonheur engendré par cette situation. C'est l'aspect euphorique qui est désigné par la métaphore de la musique :

C'est en quittant, c'est en retournant que j'ai retrouvé, autrement, l'arrière du pays où je suis née, le pays de mon enfance, l'enfance de mon pays qui a composé la partition de la musique de ma langue maternelle, la langue égyptienne, qui me fait danser, qui me fait rêver, qui m'ouvre le cœur, qui me met en joie, en mouvement, avec ce quart de ton si particulier propre à la musique orientale on va dire.

Ma partition est courte mais dense. Elle s'écrit en quelques notes, les mots sortent de ma bouche comme à quatre ans parfois bien étrangement, les phrases musicales ne sont pas écrites dans ma tête. Le mot compose toute la musique. (P120)³¹⁶

De même, Alice Cherki dit³¹⁷ dans ce sens :

D'être née et d'avoir grandi dans ce monde fait trace dans ma vie déjà longue. Les sonorités de la langue arabe, la gestuelle des bonjours avec les interminables « *salam aleikoum* ». Le muezzin qui était alors une vraie voix, toile de fond non importune. La musique aussi, arabo-andalouse, judéo-andalouse – comment savoir ? – dont les rythmes à deux ou quatre temps

³¹⁵ Lors d'une conférence en septembre 2012, au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, à Paris, animée par Leila Sebbar pour présenter le recueil de nouvelles *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, éd. Bleu autour, 2012. http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/litterature/litterature-francophone/une-enfance-juive-en-meditteranee-musulmane-09-10-2012-46503_403.php

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Alice Cherki, « Fille d'Alger » in op.cit.

alternaient avec les concertos de Brahms, les symphonies de Bach ou encore Edith Piaf pleurant Marcel Cerdan. Et puis tous les mots de la souffrance : « Où as-tu mal ? Au cœur, à la tête ? *Ouin youjaa fik ? rasik, galbik ?* ». (P103)

La musicalité de la langue arabe a accompagné l'auteure, et en s'en souvenant, cet état de fait est retranscrit avec un plaisir vif éprouvé à chaque fois qu'elle le rapporte, ce qui redéfinit le rapport qu'elle entretient avec cette langue-trace de l'espace de l'origine.

Qu'elle soit parfois contraignante ou source d'épanouissement personnel, la musique du multilinguisme à travers l'écriture en contexte d'exil devient sujet de dépassement de Soi dans le récit autobiographique.

La métaphore de la musique est ici intrinsèque au mythe individuel, composante d'une mythologie plurielle. Ainsi, la musique conjuguée à l'écriture serait un marqueur identitaire de racines séculaires. L'éclectisme linguistique de Rosie Pinhas-Delpuech, d'Alice Cherki ou de Rita Rachel Cohen induit l'envie irrépressible de parler de Soi et des siens, ainsi que de l'usage de la langue française.

Ce qui frappe dans la majorité des textes d'auteurs francophones³¹⁸, c'est l'intérêt insistant porté à la question de la langue. La plupart des textes écrits en français ont trait avec la langue ou à ce qui dans et par la langue permet ou rend possible de parler de la question de l'identité en partant des situations d'appartenance ethnique et culturelle. Ainsi, ce qui rassemble les textes francophones, c'est cette espèce de détour obligé qu'ils imposent au lecteur, de toujours soulever la question – ontologique ? Psychanalytique ? Historique ? Politique ? – de la langue. Une « question » inhérente à cette littérature dite « francophone » où la langue « hospitalière » ne gomme pas la différence.

³¹⁸ Dans la littérature maghrébine, nous avons remarqué que ce fut le cas surtout pour la première génération d'écrivains du Maghreb, celle des années 1950-1970. De par la situation politico-sociale que connaît leur pays, ces écrivains ont su exprimer le « je » à travers une narration où apparaissent les souvenirs d'enfance, sans pour autant taire la violence qui imprégnait leur récit : Mohamed Dib, Mouloud Mammeri ou même Mouloud Feraoun donnent à lire des textes où se perçoit une forme d'hésitation pour la forme autobiographique. Le « je » se dissimule sous la troisième personne du singulier, qui marque un discours personnel pris dans un ensemble de conventions narratives marquées, comportant des insertions de forme diaristique dans une forme narrative classique, c'est le cas de *La Colline oubliée*³¹⁸ de M. Mammeri.

En effet, chez ces auteurs francophones, l'identité s'affirme par ce désir de jeter des ponts entre les cultures pour franchir l'inévitable altérité. L'identité de Rosie Pinhas-Delpuech, en tant qu'écrivain francophone, n'est finalement rien d'autre que cette possibilité de dépasser toujours les déterminations qui semblent la définir. Cela s'exprime clairement dans ses textes autobiographiques, genre qui se prête aisément aux interrogations identitaires des auteurs.

Rosie Pinhas-Delpuech tente de fixer les composantes de son identité en considérant les langues qui l'habitent. Elle se remémore comment le turc, langue imposée à l'école, est devenue un instrument de la connaissance du monde et de son Histoire. Dans ce cas-là, nous nous interrogeons, quelle est sa langue maternelle ? L'espagnol des juifs, une langue presque prohibée, du fait que le père parle une toute autre langue, le français. Mais qu'en est-il de l'hébreu ? La langue du travail car moyen de traduction, mais aussi langue d'histoire familiale et de culture communautaire, et qui se lit en filigrane du texte comme une éternelle quête identitaire, comme un possible et indéniable retour aux origines.

Pour tout ce que soulève le rapport à la langue, notre réflexion sur ce point sera axée sur l'identité linguistique de l'autobiographe.

2.1 Le turc, langue d'apprentissage obligatoire

Nous avons choisi d'aborder l'identité linguistique de l'écrivaine en commençant par l'étude de la prégnance du turc dans son œuvre parce qu'elle révèle : « J'ai voulu écrire l'histoire du turc, de mon turc. C'est une langue que j'ai refoulé pendant près de vingt ans. (...) Il était resté en moi, avec sa musique, ses contes, l'affect de ma petite enfance. »³¹⁹ Par l'appropriation de la langue turque, la dimension mémorielle qu'elle enclenche dans le processus d'écriture, se profile la perspective autobiographique. Ainsi, dès les premières lignes de *Suites byzantines*, elle décrit comment elle a appris à découvrir le monde dans cette langue, comme cela a été déjà démontré dans notre travail :

Poyraz sokak, si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit. *S. B.* p11

³¹⁹ « Le Monde des livres », op. cit.

La dénomination turque a ici pour unique fonction de désigner le statut d'étrangère de l'enfant qui n'a aucun repère dans l'espace. La langue turque sera désormais la barrière à franchir pour gagner une certaine sécurité.

Sur le même registre que Rosie Pinhas-Delpuech, Lizi Behmoaras³²⁰ se souvient de son enfance à Istanbul :

Le turc est la langue de l'école et de la rue. Des *dolmuş*³²¹ aussi, puisque le dictat des années quarante, « Citoyen, parle turc ! », est encore de mise et que la plupart des chauffeurs se retournent, furibonds, quand un mot étranger échappe à un de leurs passagers. C'est aussi la langue qu'à la maison tout le monde parle à la « bonne » et à mon petit frère, « pour que lui au moins s'intègre mieux ». (p42)³²²

Les similitudes entre les deux écrivaines sont frappantes : nées dans la même ville et pratiquement à la même période, elles sont venues à la langue turque par l'école et la rue, une langue qui semble être, simultanément, celle de l'intégration et de l'exclusion. Par l'injonction « *Citoyen, parle turc !* » il y a cette obligation de s'exprimer dans la langue imposée, autre que celle des origines pour éviter la sanction dans la société d'Atatürk. Désir de se fondre dans l'espace, déchirement que procure la différence, voilà le poids psychologique qui pèse sur la vie d'un enfant et qui aurait pu le contraindre au silence, définitivement. Dans ces textes, les deux auteures reviendront sur ce traumatisme en décrivant l'expérience de l'étrangeté à l'autre par le langage, et insisteront sur la polyvalence culturelle qui en découle. Désormais, le turc est la langue forcément domestiquée pour mieux s'intégrer.

Rosie Pinhas-Delpuech explique en traduisant au lecteur : « **Poyraz sokak** est une rue en pente raide où s'engouffre le vent du nord, où la neige tourbillonne à gros flocons en hiver » (*S.b.* p11). Elle continue sa présentation en démontrant que l'apprentissage du turc relève de l'ordre de la nécessité existentielle :

La rue du vent du nord, c'est ainsi qu'elle s'appelle, et c'est ainsi que l'enfant l'entend quand elle ne sait encore aucune langue et qu'elle parle comme elle respire, sans savoir encore qu'elle parle ni quelle langue elle parle. (*S. B.* p11)

³²⁰ Ecrivain, traductrice et journaliste.

³²¹ Taxis collectifs.

³²² Lizi Behmoaras, « Matzah, simit et fromage blanc » in *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, op.cit.

L'apprentissage du turc est au cœur du roman et l'on peut affirmer que c'est une quête linguistique qui tient lieu de moteur de la narration. L'auteure-enfant dans ce texte entre dans la vie du monde extérieur par le truchement de la langue turque. Progressivement, elle entre dans une phase d'assimilation, d'intériorisation de cette langue et qui commence par le jeu d'associations phonétiques avec ce qui l'entoure :

Dans « poy-raz », elle entend la douce mouillure du « y » comme *yaya*, sa grand-mère aux cheveux cotonneux qui vient la garder parfois et lui raconter des histoires, et le tranchant du « raz » comme le bruit du rasoir du père, les lames aiguisées qu'il ne faut pas toucher, la bise qui souffle dehors et qui peut faire glisser, tomber et se casser, le bzzz des abeilles qui piquent le doigt. Et, dans *sokak*, elle n'entend pas la douceur du mot *rue* mais quelque chose qui pique, qui casse, qui écrase, qui est le dangereux dehors. (S. B. p12)

Langue de la socialisation qui commence à l'école et avec le contact du dehors, l'apprentissage de la langue est aussi celui de l'espace. Elle tracera son chemin, la graphie à l'image de la topographie comme le démontre cet extrait :

Yol est le mot turc pour dire chemin. La première année à l'école primaire, les élèves n'écrivent qu'en lettres majuscules, YOL est un mot facile à écrire et amusant. La symétrie des deux branches du Y puis la rondeur du O comme un ballon et les deux traits du L, perpendiculaires et inégaux. Trois lettres qui forment un tout petit mot compact pour désigner un long chemin sinueux, avec des rues fourchues comme le Y, des places et des carrefours ronds comme le O, des rues à angle droit comme le L. (S. B. p65)

Ainsi, dans un premier temps, la langue est un instrument, objet à découvrir qui donne lieu à une description :

L'enfant a un père, elle ne veut pas d'Atatürk comme père, ni de son œil bleu pour remplacer le Blaupunkt omniprésent de la maison. Mais impossible d'y échapper au-dessus du tableau noir. Plus perçant que la pointe du couteau de la grand-mère, il surveille les A et B et C des vingt-neuf lettres de l'alphabet turc. Le premier qu'elle apprend et le plus long. Avant les vingt-six lettres du français et les vingt-deux lettres de l'hébreu. Obscur et énigmatique parcours dont l'enfant, comme Alice, a la clef qui l'a conduite à d'illisibles aventures. De la pointe du crayon serré entre les doigts crispés, le dos courbé sur sous le double regard sévère de l'institutrice en tablier noir et du buste en noir et blanc, elle s'applique et persévère. L'alphabet s'apprend dans l'ordre, en lettres majuscules, indépendamment des mots et des phrases qu'il permettra de composer. Les traces noires sont la transcription de sons, on trace ce qu'on entend, l'alphabet turc est phonétique, l'enfant l'apprend comme un solfège. L'apprentissage est sec et irrévocable. (S. B. p60/61)

En se familiarisant avec la graphie turque, l'auteure-narratrice pénètre son Histoire :

C'est lui, enseigne la maîtresse, qui a doté le pays de l'alphabet latin, qui a offert aux enfants ces lettres si simples et claires à dessiner à la place des lettres langoureuses et rétrogrades de l'ancien turc arabisant des sultans dépravés, c'est lui qui a ouvert le pays au monde et à la modernité. L'enfant aime cet alphabet d'ouverture et de modernité. Elle aussi veut quitter les tapis aux motifs en arabesques lascivement imbriqués les uns dans les autres comme l'écriture décadente des sultans dépravés. C'est toujours lui, Atatürk, apprend-elle, qui a ressourcé la langue en allant puiser des mots et même son nom dans le creuset d'où elle est sortie, l'Asie centrale. Citoyen, parle turc, fais le ménage des vieux mots arabo-persans. (S. B. p61)

L'alphabet romain adopté, imposé par Atatürk, est synonyme de la révolution culturelle entreprise par une Turquie qui se veut résolument moderne, tournant le dos à l'Orient arabo-persan musulman. Cette rupture culturelle dont prend conscience la narratrice-enfant a quelque chose de rassurant. Elle y trouve un point de jonction avec son intériorité intime – là est l'origine du mythe de la "Turquie accueillante" – c'est un encouragement qui stimule l'effort de vaincre l'étrangeté :

L'école est loin, très loin, en turc cela se dit *uzak, çok uzak*. Des sonorités nouvelles, comiques. De la maison jusqu'à l'école, aller vers le turc est comme aller vers un pays étranger. D'ailleurs, l'enfant est équipé comme pour une expédition lointaine : manteau, bonnet, écharpe, gants, bottes de pluie par-dessus les chaussures, cape en toile cirée rouge par-dessus le manteau, parce que souvent il pleut, parfois il neige, la bise souffle, renvoie les gouttes cinglantes sur le visage, et, au bout de chaque bras, d'un côté un cartable plein de livres et de cahiers, de l'autre un panier repas en osier avec deux gamelles, le couvert, des fruits et du pain. Ainsi harnaché et chargé comme un baudet, le petit corps sur ses petites jambes franchit le seuil de la maison et du français et part à l'assaut des montées interminables de cette ville toute en collines qui grimpent, tournent, bifurquent, se croisent dans un dédale géométrique dont le dessin s'inscrit dans la tête naissante. Un libre échange s'établit ainsi entre l'intérieur et l'extérieur, que n'autorisent ni la maison, ni l'école, ni la toile d'araignée collante des parlars domestiques ni la rigidité terrifiante de l'apprentissage scolaire. (S. B. p 66-67)

Apprendre la langue turque est un combat journalier qu'elle affronte par nécessité vitale et avec une conscience aigüe de l'altérité :

Byzance, dont elle apprendrait à l'école la gloire et la décadence, le luxe et le dénuement, l'érudition et la barbarie, serait revêtue de ce double masque de sainte et de Gorgone. Comme le « z » de *poyraz*, elle serait la bise qui souffle sur la ville des hauteurs du Bosphore et de la

très proche Russie ; la cruelle et perfide sorcière qui arrache les langues, et cruelle en turc se dit *zalim*, toujours avec ce « z » qui zèbre la ville de part en part. Mais elle serait aussi douce et langoureuse, comme Byzance qui rimait avec aisance, confiance. Des sentiments que l'enfant éprouvait quand le poêle chauffait, que les coussins du cosy l'abritaient, qu'il y avait pas âme qui vive autour d'elle et qu'elle s'abandonnait tout entière dans le silence épais de la lecture, s'enfonçait en turc dans les forêt touffues, déroulait mot après mot, phrase après phrase et page après page les méandres obscurs de ces contes énigmatiques. (S. B. p48)

A travers ces souvenirs, l'écrivaine se laisse aller à raconter des impressions empreintes de tendresse, des sentiments douillets rehaussés du confort dans lequel vivait l'enfant. Elle nous exprime ses émotions nées de ses lectures, ce qu'elles lui procurent, ce qu'elles lui offrent de la connaissance du monde. Le « z » de la langue, phonème rude et aiguisé, n'est que moyen propice pour rappeler les fastes byzantins d'antan.

Pourtant, il nous semble qu'elle n'est nullement influencée par cette Histoire, pour la jeune enfant, le turc est un instrument de découverte, de lecture, il peut même parfois être une arme à double tranchant. Comme on peut le voir dans ce qui suit :

Ainsi, des paroles qui sortent de la bouche de l'un pour aller frapper l'oreille de l'autre, aller-retour, aller-retour, et qu'elle regarde, émerveillée, du plus loin qu'elle se souvienne. Assise sur un repose-pieds, elle lève la tête vers les grandes personnes et les écoute parler. Les visages se transforment au gré des sons, passent de la douceur à la colère, des cris au murmure, dans un échange versatile, source permanente d'une menace implacable. Ce jour-là, les balles partent de la bouche et, au lieu d'atteindre l'oreille, elles tombent sur la pointe noire du crayon de l'homme vêtu de gris qui les transcrit laborieusement, avec l'application d'un écolier. Calée entre les bras et sur les genoux du père, l'enfant voit pour la première fois les paroles s'incarner dans ces traces noires qui s'alignent sur le registre blanc. Comme les notes de musique sur une partition. Puis l'homme leur pose une question qui les embarrasse, ils sont mal à l'aise, ils répondent mais ils mentent. L'enfant le sait comme elle respire. Elle a envie de se cacher sous la table. L'homme au costume gris s'adresse soudain à elle. Il lui pose la question que le père lui avait posée pour qu'elle fasse semblant de comprendre. C'était la consigne, faire semblant de comprendre les deux questions dans l'autre langue : « *isminne ?* », comment tu t'appelles ? Et « *türkçe konuşurmusun ?* » est-ce que tu parles le turc ? C'est au sujet de cette question que les parents viennent de mentir. L'homme leur a demandé quelle langue ils parlent à la maison. Les parents ont répondu le turc. L'enfant a tout compris, et la question et le mensonge. (S. B. p33-34)

Mensonge stratégique, garant de la sécurité recherchée et signe extérieur ostentatoire d'une intégration feinte, l'apprentissage de la langue turque, dans un premier temps, ne relève pas de

l'adhésion pleine et entière à une culture, il est un moyen de sauvegarde de Soi. Parler le turc, c'est parer à une éventuelle menace qui ferait courir le risque d'un nouvel exil. Cette menace³²³ est particulièrement lisible dans ce passage :

L'homme la regarde dans les yeux. Il insiste, souriant, encourageant, pose, tour à tour, une question puis l'autre. Souriants aussi, mais anxieux et inquiets, les parents attendent. L'enfant ne sait plus rien. Elle n'a plus de langue, plus aucun mot dans la tête. Elle a froid. Livrée au regard de cet homme vêtu de gris, insistant et silencieux, elle se sent soudain abandonnée, orpheline. (S. B. p34)

Le processus d'apprentissage de la langue turque inscrit en creux l'Histoire de l'exode de la Communauté juive. L'arrivée en Turquie décrite par l'aïeul comme un havre de paix a ses exigences. Une fois assumée, la contrainte de la langue laisse place à une nouvelle perception du monde :

Couchée dans un lit qui n'est plus à *Poyraz sokak*, l'enfant écoute. Sa tête contient maintenant les outils rudimentaires pour naviguer au cours d'une vie : lire, écrire, savoir les bases de l'arithmétique et de la géométrie, mesurer le temps avec l'histoire et l'espace avec la géographie, savoir sa place dans la chaîne humaine et dans l'univers. (S. B. p 74)

La langue turque « devient l'espace qui prépare, pas à pas, le lit des lectures d'une vie humaine ».

Le rapport à la langue turque la désigne comme une greffe au milieu des langues premières de l'intimité. C'est un rhizome qui s'est développé au contact de la terre d'accueil. Avant d'être dompté pour devenir un instrument de travail – de traduction – le turc dit, initialement, l'étrangeté. Qu'en est-il des autres langues ?

³²³ L'obligation institutionnelle de parler le turc rappelle l'interdiction faite aux "indigènes" de parler l'arabe à l'école en période coloniale alors que la citoyenneté française ne leur était pas reconnue.

2.2 L'espagnol et l'allemand : langues mâtres³²⁴

L'anthropologie et la psychanalyse nous apprennent que la langue maternelle structure la personnalité de l'enfant de la naissance jusqu'à l'entrée à l'âge adulte³²⁵. La langue prend le relai du cordon ombilical coupé. Elle le restaure en quelque sorte. Ainsi, la langue symbolise d'abord la filiation maternelle. Or, dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, nous lisons cette phrase : « Le soir, quand le père est parti écouter de la musique, la mère chante à l'enfant des mots dans la langue interdite » (*S.b.* p19), sa langue maternelle est une langue qui se parle et s'écoute par effraction, par transgression de l'interdit. Voilà qui installe la culpabilité, voire le trauma de l'absence. L'interdit de la langue c'est la destruction d'un ordre symbolique nécessaire à l'équilibre psychologique :

Quelle est ta langue mère ? demandent entre eux les enfants à l'école. Question embarrassante qui laisse l'enfant sans réponse. Elle n'a pas de langue mère. Sa langue mère est la langue père mais cela ne se dit pas. Il n'y a pas de langue paternelle, il n'y a de langue que maternelle. Une langue émanant d'une terre, fût-elle lointaine, chantée par une mère au petit d'homme pour que ce chant soit plus tard une passerelle entre lui et les autres, entre son histoire et celle des autres, et qui l'inscrive dans une appartenance à une communauté humaine. (*S. B.* p 61)

³²⁴ Nous empruntons cette expression à Assia Djébar, qui dit, dans *L'amour, la fantasia* : « Le français m'est langue mâtre. Quelle est cette langue-mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfouie ? [...] Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. » (p. 240). Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, éd. J.-C. Lattès, 1985.

³²⁵ Zineb Ali-Benali se définit à travers les langues qui ont traversé, depuis toujours, son espace natal, maternel ; l'Algérie qui a subi différentes conquêtes : « *On parle de la mémoire latine, de l'héritage des Latins... Moi, si je devais en parler, ce serait du côté de Jugurtha, qui disait que Rome était ville à acheter. Je parlerais aussi d'Apulée, qui s'était mêlé de magie. Je parlerais de saint Augustin, berbère chrétien écrivant le latin, et de sa mère, sainte Monique, qui sut agir en bonne mère méditerranéenne. Elle obligea celle que son fils aimait à s'en aller. Je parlerais des Circoncensions, qui surent entendre le verbe de justice d'un certain Donat... Oui, je suis du côté des barbares, puisque je suis berbère, d'un pays qui fut un temps commandé par une femme, qui a peut-être été juive, eut des enfants grecs, et mena la résistance à l'avancée des Arabes porteurs du Verbe de vérité. (...) Je porte un prénom usé et banal, qu'on se transmet d'aïeule en petite-fille. Un prénom arabe, puisque c'est celui d'une fille et d'une épouse du Prophète. C'est celui de cette Zénobie qui, au III^e siècle à Palmyre, tint tête aux Romains... (...) J'ai grandi entre deux langues, le berbère et l'arabe parlé. La première langue fut autrefois langue écrite et certains de ses signes sont aujourd'hui encore sur une pierre oubliée ou dans les idiogrammes d'une langue effacée, que les potières et les tisseuses tracent de mémoire. C'est la langue paysanne, celle du douar, qui lentement s'éclipse devant l'arabe citadin. Encore une langue parlée, qui permettait de dire les mille nuances d'un monde ouvert sur la nature et sa complexité. Ce sont mes langues tribales, qui ne sont jamais tout à fait imperméables l'une à l'autre, métissant une autre langue... » (in Zineb Ali-Benali, « Langue de l'ailleurs... La langue française au carrefour des mémoires et des langues » in, *Pluralité des langues et des mythes du métissage*, Coll. 'Parcours européen', sous la dir. De Judit Karafiath et Marie-Clair Ropars, Paris, éd. Presses Universitaires de Vincennes, (Saint Denis), 2004.) C'est à travers toutes les invasions subies par l'Algérie, devenues, par la suite, source de richesse et d'émancipation culturelle, que Zineb Ali-Benali est amenée à s'identifier.*

La confusion dans laquelle se trouve l'enfant dit la douleur qui gère son rapport à la langue maternelle. Et pour l'auteure, enfant qui se raconte, il s'agit de percer le secret à l'origine de l'interdit. Une remontée dans le temps s'impose comme une démarche catharsique. De fait, c'est dans cette visée que l'écriture autobiographique prend tout sens. Rosie Pinhas-Delpuech se plie à cet exercice semblable à un geste de suture pour lever les énigmes de son H(h)istoire et être dans l'intelligibilité totale de sa vie.

Si dans les temps contemporains, avec l'avènement de la laïcité, le multilinguisme est perçu comme un progrès de la pensée moderne, il semblerait qu'initialement, la langue soit dotée d'un caractère sacré, inviolable, comme le laisse supposer ce passage :

La grand-mère quitte des yeux la chaussette qu'elle reprise et lui demande ce qu'elle fait. Une tour, mais elle s'écroule. C'est parce que tu veux la faire trop haute, comme les hommes de Babel, lui dit-elle un peu sévère, et elle lui raconte une histoire qui n'est pas sur les cubes. Un jour, il y a longtemps, les hommes ont voulu être aussi forts que Dieu et construire une tour qui aille jusqu'au ciel, mais Dieu a décidé de les punir de leur orgueil et a mélangé leur langues. (...) Comme la radio, quand elle s'amuse à tourner très vite le bouton et qu'on parle toutes sortes de langues. Elle imagine une tour de Babel enfermée à l'intérieur, avec des petits bonhommes qui s'agitent et le « dio » de la ra-dio qui les voit et les punit de son grand œil vert. La grand-mère dit souvent *Dio santo* dans l'espagnol qu'elle parle avec la mère. Elle dit aussi que Dieu voit tout, partout, comme la radio qui capte tout, partout. Tout ? demande l'enfant. Oui, tout. Partout ? Partout. (...) Le regard de ce Dieu juif qui voit tout, caché sous la prune verte de la Blaupunkt bleue qui capte tout, plonge l'enfant dans un silence sidéré. (P30)

Dans l'ordre de la lecture de cet extrait, le mélange des langues est une punition divine. Dans le Tohu-bohu des langues, personne ne s'entend, personne ne s'écoute :

La mère et la grand-mère crient dans une langue, la bonne et la mère dans une autre, l'enfant ne comprend ni l'une ni l'autre. Il y a de la colère et du désordre dans les mots et dans les choses et, quand la mère et la grand-mère chuchotent, c'est pour que l'enfant ne comprenne pas ce qu'elles disent. Ça pique, ça gratte, ça serre comme l'élastique de la culotte, les lacets des chaussures, les pattes du bonnet sous le menton, et on ne sait pas dire, encore, alors on tire là où ça gêne. Mais les mots ça pique, ça gratte à l'intérieur des oreilles, dans la tête. (P20)

Le mélange des langues serait l'expression de la déperdition de l'humanité qui s'éloigne de Dieu et donc, de la langue originelle, celle d'Abraham, son intercesseur auprès des Hommes. Il s'agit bien de ce "Dieu Juif", est-il mentionné, omniprésent, omnipotent. Evoquer ce Dieu dans la langue espagnole, c'est faire de cette langue le véhicule d'une religion et de sa

mythologie. Aussi, lorsque la narratrice parle de l'espagnol, langue interdite, c'est aussi pour dire de manière métonymique la période de l'Inquisition, durant laquelle l'interdiction du Judaïsme rappelle le sacrilège de Catherine et Ferdinand de Castille qui ont chassé Juifs et Musulmans d'Andalousie. Cette histoire est au fondement de l'interdit de la langue espagnole, adoptée par défaut de l'hébreu, originel et sacré :

Ni le juif espagnol ni l'allemand de la mère ne répondent à ces critères³²⁶. L'un est domestique, l'autre une greffe contre nature. Les juifs ont-ils une langue maternelle ? Les enfants insistent comme l'homme au registre autrefois. Quelle langue parlait ta mère quand elle était enfant ? Quelle langue te parle-t-elle ? Questionnement infaillible des enfants. (S. B. p62)

Le juif des espagnoles est la langue des femmes de sa famille. L'allemand est une langue apprise par la mère à l'école sous le régime hitlérien, donc langue de la contrainte, langue de l'usage quotidien ; domestique, dépourvue de toute charge culturelle. Ni l'espagnol ni l'allemand ne recouvrent une dimension ontologique. Pourtant il est question de "l'espagnol des Juifs" qui diffère de l'espagnol standard, c'est-à-dire un espagnol sédimenté de l'apport religieux et culturel des Juifs installés en Ibérie.³²⁷

Elle révélera encore :

La mère n'a pas de langue pour parler à l'enfant. Le français lui est étranger, elle le parle à contrecœur, ils ne se sont pas adoptés. Elle parle l'espagnol des juifs avec la grand-mère, mais on ne le parle pas à l'enfant, on dit que ce n'est pas une langue, ça ne s'écrit pas, ça ne s'apprend pas à l'école, il n'y a pas de livres dans cette langue, c'est juste un parler de maison qui a l'odeur et la saveur du bouillon de poulet aux cheveux d'ange de la grand-mère ou la sonorité grinçante et aigrillarde des paroles méchantes. La langue de la mère est l'allemand appris dès l'âge tendre puis du temps de l'Ogre, à la *Deutsche Oberrealschule* dont la seule évocation lui fait venir le rose aux joues et des lucioles dans les yeux. A cause de *Deutschland Deutschland über alles* que la mère fredonne involontairement parfois, l'enfant entend *überallschule*, l'école qui est au-dessus de toutes les écoles, de celle du père, des tantes et des grands-mères. (S. b. p21)

³²⁶ Celui d'être langue maternelle.

³²⁷ Cette situation linguistique rappelle le *Pataouète*, le parler des pieds-noirs algériens, caractérisé par un accent particulier et appuyée par une gestuelle très significative. Cette langue, née de l'avènement des Juifs de France et du sud de l'Europe, est un patchwork des langues méditerranéennes. L'arabe, le français, l'espagnol, l'italien et le maltais composent ce dialecte chatoyant et musical, qui symbolise cette étonnante interculturalité qui donna, par la suite, naissance à une identité nouvelle, celle du pied-noir de l'Algérie coloniale.

De la première langue maternelle, l'espagnol des juifs, elle en connaît les sons et la mélodie savoureuse, les odeurs domestiques et la désobligeance des injures. Mais l'interdiction de cette langue mystérieuse et inquiétante n'a pas quitté son enfance.

Par ailleurs, l'allemand est une autre langue "maternelle", même si elle a été imposée par le régime nazi. L'allemand, langue interdite³²⁸, pour s'éloigner du cauchemar qui a décimé la communauté.

Mais cette langue est interdite. Comment peux-tu encore aimer l'allemand après ce qui s'est passé, après ce qu'ils nous ont fait, dit la belle-famille chez qui l'Ogre est passé. D'ailleurs ça se sent. La maison de l'autre grand-mère est froide et grise comme ces palais abandonnés des contes de fées après le passage des catastrophes. (S. B. p22)

Du fait de l'Histoire, les langues espagnole et allemande sont tout à la fois un dedans et un dehors pour la mère de la narratrice qui, par delà les mots, ne retient que leur musicalité. La musique, langue universelle qui s'adresse d'abord aux sens et aux tréfonds de l'humain :

De loin en loin, après que le père a couché l'enfant et qu'il est reparti écouter la musique, la mère vient s'agenouiller au bord du lit et, la tête posée sur la couverture, chante : *Schlafe, Schlafe ou Guten Abend, gut Nacht / Mit Rosen bedacht / Mit Näglein Besteckt / Schlupf unter die Deck / Morgen früh, wenn go twill, / Wirst du wieder geweckt*. Un soir, elle avait même posé la main sur le petit front et caressé doucement la racine des cheveux, la voix était douce et mélodieuse, les mots coulaient et s'enchaînaient, le chant se déroulait comme un ruban de velours dans le noir. L'allemand n'était plus la langue des secrets dont l'enfant était exclue, ni cette chose trouble et obscure qui la faisait tousser « après ce qui s'est passé », mais une berceuse, des mots et une musique avec lesquels de tout temps, dans toutes les langues, une mère berce son enfant dans sa langue maternelle, éloigne ses démons, apaise ses peurs, chasse les ogres et les sorcières. (...). Ce n'est qu'en chantant ces mots dans cette langue, son unique, que, de loin en loin dans la nuit, elle écoule son chagrin et la peur que de nouveau la nuit emporte un enfant sur ses ailes noires et silencieuses. (S. B. p21-22)

Dans la famille de l'écrivaine, l'allemand est synonyme de malheur, de secrets, de violence subie par le régime hitlérien laissant des séquelles irrémédiables. Or, malgré les souvenirs

³²⁸ Mireille Cohen-Massouda, auteure d'origine égyptienne, dans « Les Musulmans bleus » in *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, op. cit., dit cet écartèlement lié à la langue, en relation étroite avec l'histoire familiale, faite de déchirements et de rejet : « C'est au Caire, en Egypte, dans la communauté la plus ancienne et la plus importante de Juifs arabes appelés les Musulmans bleus, que je suis née. C'est dans cette communauté que j'ai grandi. L'arabe était la langue parlée chez mes grands-parents. Une langue que j'ai vécue comme interdite. » P107

douloureux, la mère tente de les surmonter en ouvrant une brèche : l'appropriation de la langue allemande par le biais du chant, langue comme expression artistique, langue dont elle retient le lyrisme.

Ainsi, tout ce que peut véhiculer l'allemand, autrement dit tout ce qui est tragique, confidentiel, fâcheux et grave, ne pourra être que deviné dans l'esprit de l'enfant, imaginé et restauré avec ses propres images et ses propres mots. Cette langue de la mère ne dira jamais l'enracinement puisque c'est celle de la scission. Pour l'enfant, l'allemand occupe la crypte obscure au plus intime de l'histoire familiale. La langue allemande est devenue une zone scellée par le silence et le traumatisme familial :

Pendant un temps bref mais houleux, le doux allemand des berceuses devient celui, conquérant et falsificateur, d'un régime vociférant dont les échos s'infiltrèrent inévitablement entre les murs du lycée germanique. La mère, adolescente, s'imprègne d'une idéologie et se réclame des Teutons que la belle-famille traite de Boches qui, par une ironie des langues entre-tissées, veut dire, en turc, vide, creux. Comme un masque qui voudrait se faire passer pour un vrai visage. (S. B. p23)

Ici, quelques morceaux de l'histoire familiale sont confiés à la petite fille. L'histoire des langues de son enfance est une plongée dans l'Histoire douloureuse. Du malheur naît aussi la lumière qui fait entrevoir la nécessité d'embrasser l'hébreu.

Elle dira :

Les années ont passé. J'ai continué de faire circuler des mots d'une langue dans l'autre, de m'aventurer toujours plus loin dans l'hébreu qui me construit à mesure que, mot à mot, je le fais passer dans le français, dans mon français. Comme s'il en avait besoin, ou que je comblais un trou d'amnésie. (A. p11)

Le métier de traductrice, de l'hébreu vers le français, « (son) français », c'est-à-dire un français travaillé par l'hébreu, est la voie choisie pour ramener sur la scène du présent ce qui a été occulté autrefois, c'est « *comblé un trou d'amnésie...* », c'est reconstruire une identité brimée par l'Histoire. La traduction devient acte d'engagement et quelque part une revanche sur la triste histoire du passé.

L'usage, la pratique d'une langue est un acte éminemment politique. Hubert Haddad, dans « D'ailes et d'empreintes »³²⁹ raconte comment l'arabe, langue des origines, devait être occultée suite aux événements politiques vécus durant son enfance. Il se souvient :

Nous les enfants ne savions rien de la mémoire anxieuse des père et mère. Comment l'idée d'exil se concrétise brusquement et à jamais ? Je me souviens de l'arabe parlé et chanté des premières années. Nous devions le comprendre, vivre dans ses intonations. Du jour au lendemain, à l'aube des années cinquante, on cessa de s'adresser à nous dans cette langue. La proscription prend date avec cet interdit. Les pauvres gens coupèrent l'essentiel des liens vivants avec leur progéniture en cessant de s'adresser à eux en arabe, en se détournant pour parler entre eux la langue mère, dans l'espèce de complot des origines, nous laissant le français en seul partage. Ainsi, suis-je né à la langue française dans l'oubli programmé de l'arabe. (P180)

Dans une Tunisie qui émergeait à peine de la tutelle coloniale, il était question pour les juifs autochtones d'embrasser la culture française déjà initiée par une naturalisation massive de cette communauté. Il s'agissait pour cet auteur de marquer son appartenance à la judéité en taisant l'arabe de l'enfance qui a bercé les premières années d'apprentissage et de découverte du monde. L'obligation était de le comprendre et de le pratiquer pour pouvoir s'intégrer dans la société arabo-musulmane, sans pour autant s'écarter de l'hébreu, le fondement même de l'identité juive.

Rosie Pinhas-Delpuech s'est orientée vers l'hébreu comme dans un élan de rencontre avec les origines. Le passé tourmenté des parents marquait l'interdiction de l'allemand, la langue usuelle de la mère, comme c'est le cas pour Hubert Haddad, pour qui l'arabe est l'une des langues des origines. Ainsi, ces deux écrivains illustrent une hybridation identitaire faite de proscription presque salvatrice puisqu'elle leur a permis de retrouver l'hébreu prohibé des ancêtres.

Le rapport à la langue maternelle dans l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech fait écho à celui entretenu par Leila Sebbar, écrivaine franco-algérienne, avec sa langue paternelle. Cette relation linguistique se concrétise et se cristallise dans un ouvrage tout aussi autobiographique que celui de l'écrivaine judéo-turque, intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père*³³⁰.

³²⁹ *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, in op. cit.

³³⁰ Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, éd. Julliard, 2003.

Ce roman se présente comme un récit de souvenirs personnels doublé d'une quête identitaire, une méditation sous forme de va-et-vient entre le passé et le présent. Leila Sebbar parlera de l'Algérie de son enfance mais aussi de celle des années 1990, période durant laquelle le pays a connu des troubles sociopolitiques importants.

A travers le titre de l'ouvrage ainsi que d'autres éléments textuels, nous distinguons aisément l'affiliation autobiographique. Elle dira plus loin dans le texte : « Mon père, l'étranger bien aimé », « l'étranger » qui ne lui a pas appris la langue de ses origines, l'arabe. « Le père » qui a inculqué à ses filles les valeurs de la culture occidentale, même s'il est un fervent défenseur de celle de ses ancêtres. Anne Roche relève : « C'est la langue du Père – qui, instituteur arabe, défenseur de la langue française qu'il enseigne à la perfection, lui barre l'accès à sa langue maternelle à lui. »³³¹, comme une offense, un déni de soi ce qui correspond à un traumatisme évident.

De ce fait, tout au long du récit, Leila Sebbar tentera de comprendre cette fascination pour la langue paternelle. Elle affirme qu'elle ne veut pas l'apprendre comme un simple outil de communication mais apprécier la musicalité des sons et des intonations de la langue arabe. Sa langue de communication, d'écriture, de lecture, sa langue-passion reste celle de sa mère, le français, la langue des voyages en littérature, celle des Belles Lettres et de la liberté.

Anne Roche remarque que

(Ses) souvenirs d'enfance tournent autour de l'étrangeté de la langue arabe, avec déjà l'idée d'une réversibilité : la petite fille comprend que le français, langue pour elle d'évidence naturelle, est aussi une langue étrangère. Elle découvre également que la langue est musquée, qu'elle porte des significations au-delà du sens propre des mots : la fillette décrypte les intonations dans ce parler qu'elle ne comprend pas, le père rit avec les hommes qui le protègent, les femmes crient après les enfants, puis bavardent entre elles : l'enfant comprend non pas ce qui est dit, mais comment c'est dit.³³²

Leila Sebbar dira :

D'abord, depuis le premier jour au monde et pour toujours, il y a la langue de ma mère, la belle langue de France. Claire, lumineuse. Les mots de la lumière et des Lumières. Je la parle, je l'écris, je l'aime. On m'apprend qu'elle dit, et elle seule, la Justice, l'Égalité, la Fraternité. Pourquoi je ne le croirais pas ? Elle raconte des histoires d'amour anciennes et nouvelles, les

³³¹ Anne Roche, « Je ne parle pas la langue de mon père » In *L'autobiographie en situation d'interculturalité. Colloque international, Alger décembre 2003. Blida, éditions du Tell, 2004.*

³³² Ibid.

histoires que je lis dans les livres, il y a beaucoup de livres, partout. Je vis les livres et le monde, les pays loin, au-delà des mers, jusqu'aux terribles hivers du grand Nord. Du pays qui est le mien, je ne lis rien. Il m'arrive de le voir, je ne suis pas sûre de le regarder, attentive aux seuls pays des livres. Le pays de ma naissance, le pays de mon père n'est pas le pays de mes livres, ceux que je lis (plus tard, bien plus tard, j'écrirai et ce pays-là ne quittera plus mes livres. En attendant...). Rien, ni les mots ni les pages, n'éclairent le pays de mon père. Pourtant le ciel est bleu, la mer est bleue et le soleil. Mon père appartient à sa langue, la langue absente qu'il retient. Mon père tient sa langue dans l'ombre. Elle ne parle pas, ne chante pas, ne légende pas. Il laisse à l'autre langue un vaste territoire qu'elle confisque pour l'occuper et le féconder. Je suis née dans une maison où la langue de France est la Langue. La langue arabe n'a pas droit de maison ni d'école. Mon père garde la langue de sa mère dans une terre obscure, interdite, qu'il garde de la langue séductrice. Pas de rivalité entre l'une et l'autre. L'ombre de la langue arabe la préserve. Comme s'il devait taire une langue secrète, clandestine, mon père fait silence. La langue de mon père est maudite ? C'est ce que je crois quand je franchis la clôture et parce que c'est la guerre. Mon père m'aurait protégée du diable ? Les filles de la colonie me le disent, l'autre langue, la sournoise, la félonne, langue de l'enfer sous terre, la langue de mon père est maudite et avec elle son peuple, pas sa terre conquise, la terre est française, la langue algérienne. Ainsi, la langue de ma mère, mon père l'aime, il aime ma mère, n'est pas la langue de lumière porteuse de Justice, Égalité, Fraternité...³³³

A travers ces confessions, Sebbar dévoile ses sentiments vis-à-vis de la langue française et de celle de l'Algérie. Nous remarquons que, pour cette dernière, elle développe presque une sorte de ressentiment. Cependant, la langue n'est pas le seul élément accusé, il y a toute une dialectique historique incriminée : le père qui s'est gardé d'apprendre à ses filles « *la langue de sa mère* » a généré en l'une d'elles une amertume pour l'Histoire du pays, sa terre et ses habitants.

Pourtant, la langue interdite peut sauver des situations où l'on peut se sentir en danger dans une société où l'on se sent étranger. Nous citons l'exemple d'Ida Kummer qui raconte dans « La mauvaise affaire »³³⁴ :

Nous prenant pour des touristes ou en tout cas pour des non musulmanes, les garçons ne se privaient pas de sifflets, de commentaires, voire de frôlements. J'avais compris très tôt qu'un bon « *ahchem a la ruhek* », prononcé avec un accent arabe et non juif (ça aussi, ça s'apprend !), les faisaient non seulement détalier mais aussi nous gratifier d'un « *semhini ya*

³³³ Extrait de « L'ombre de la langue », Leila Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père*, op. Cit.

³³⁴ *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*, op. cit.

okhti » (« excuse-moi, ma sœur »). Ce travestissement, tout en me donnant une impression de pouvoir sur le monde, me dérangeait : la langue me permettait de retourner la situation à mon avantage, certes, mais elle signifiait aussi un certain refus de soi. Pour me tirer d'une situation gênante, il fallait que je sois autre que ce que j'étais... (p201)

Cette situation s'apparentant à une mascarade stratégique dérange plus qu'elle ne soulage son initiatrice. Il est question pour cette écrivaine de feindre une appartenance culturelle autre par l'usage de la langue, l'arabe en l'occurrence, ce qui lui procure ce sentiment de « refus de soi » : elle est juive et ne peut afficher cette identité.

Patrick Chemla dans « Entre délices et tourments »³³⁵, se souvient de son enfance à Annaba, entre l'arabe des origines, langue de l'autre et des secrets, et le français, langue de l'école et de l'émancipation sociale :

Pour ma part, j'ai vécu une enfance marquée par la guerre (j'avais trois ans quand elle a commencé), mais repue d'amour maternel. Je sais très tôt que nous sommes juifs et qu'il faut se méfier des Arabes qui sont pourtant nos voisins très proches et avec lesquels ma mère échange des gâteaux lors des fêtes religieuses qui scandent le calendrier. Parfois j'ai droit, en récompense, à la délicieuse *kesra* cuite sur le *kanoun* par une voisine. Tout un vocabulaire colonial me parvient avec la langue française qui devient ma langue maternelle, alors que mes parents parlent l'arabe entre eux lorsqu'ils souhaitent que je ne les comprenne pas. Ainsi, la langue arabe ne m'est pas transmise, et, puisque je n'ai pas l'occasion de circuler librement en raison de la menace qui plane, ce n'est qu'à l'école qu'il m'est possible de sympathiser avec quelques enfants arabes. Mais ce rapprochement s'arrête, comme naturellement, au sortir de l'école, et les seuls amis que je peux amener chez moi sont juifs. (P91)

Bien que l'arabe soit perçu comme la langue de l'ennemi, la langue de ceux dont il faut « *se méfier* », il persiste un semblant de désir d'aller vers l'autre. Or, il est évident pour cet auteur que le français est la langue hospitalière, la langue maternelle malgré la non-affiliation avec la France. La suspicion qui plane en ce temps de guerre rend la cohabitation avec les Arabes difficile, d'autant plus que la conjoncture politique au Moyen-Orient ne prêtait pas forcément aux bons sentiments entre Juifs et Musulmans.

La langue est, dans ce cas, un réceptacle de données socio-historiques qui président à une mémoire douloureuse. De ce point de vue, le rapport à la langue rend compte de la

³³⁵ Ibid.

conjugaison de l'affect et de l'intellect qui donne à lire une écriture où les enjeux identitaires sont au premier plan.

Ce détour par quelques écrivains est pour signifier que l'entrée en contact avec une langue est le plus souvent tributaire d'un contexte critique quelqu'en soit la nature. Ainsi, la langue française a souvent accompagné la diaspora Juive. La langue est devenue un habitat, langue de l'intériorité à même de traduire un Moi et un imaginaire.

Nous allons voir dans le point qui suit, comment et par quels moyens le français sera élu langue d'écriture, élu parmi les autres langues par Rosie Pinhas-Delpuech.

2.3 Le français du père : langue d'usage et d'écriture

Si le turc, l'espagnol, l'allemand disent, à des degrés différents, l'étrangeté et la douleur, le français a un tout autre statut. Il serait le versant lumineux de la Babel des langues de la narratrice.³³⁶

Elle révèle : « Tout mon travail consiste à me traduire en français, qui est ma langue de base, mais non ma langue maternelle. »³³⁷, la distinction est signalée, conditionnant ainsi le rapport avec les deux langues : la langue maternelle et la langue au fondement de l'être.

Le français, langue étrangère, est devenue la langue d'adoption de la famille. Langue séductrice, du fait du père mélomane, lettré, cultivé, qui a su faire aimer, avec détermination, cette langue. Le français sera la langue de communication, langue de travail, langue de la création littéraire.

L'aura du père est liée à celle de la langue française au pouvoir quelque peu magique :

Le père parle, l'enfant écoute. Ses mots tombent dans l'espace un par un, apaisants, lumineux. Ils dissipent la peur et apprivoisent chaque recoin de ce monde hostile où les objets ont des yeux, les tables et les chaises des pattes de lion, où l'obscurité abrite des monstres prêts à surgir et engloutir les enfants. (*S. B.* p16)

³³⁶ Comme Rosie Pinhas-Delpuech, Zineb Ali-Benali se décrit dans la même situation, elle révèle dans un article : « Toute cette histoire (celle des langues parlées), je la mets en mots dans la troisième langue, celle qui me permet ici, aujourd'hui, d'être au plus près de ce que je voudrais dire une langue offerte par le père, qui ne la connaissait pas assez, et qui est devenue mon chez moi... » in op. cit.

³³⁷ « Le Monde des livres », op. Cit.

Lumière, paix, sérénité s'installent avec la langue française. Les mots du français produisent un effet « apaisant », qui consolide davantage la relation entre le père et sa fille. Fervent défenseur de la culture française, elle dira à son propos :

Dans l'autre maison, celle de la grand-mère paternelle, en guise du grand œil vert de la *Blaupunkt*, le gramophone de *His Master's Voice* avec l'image d'un chien qui écoute la voix d'un maître invisible, les livres de jeunesse du père, Dickens, Dumas, Daudet dans la collection Nelson, avec un « N » comme Napoléon, dont le buste en bicorne tient compagnie à celui du compositeur sourd, et, sur une petite radio silencieuse, à jamais coupée de la rumeur du monde, comme ces urnes qui contiennent les cendres des défunts chez les familles bouddhistes, la photo du petit fils tué en Alsace-Lorraine par une balle allemande, à côté de celle du grand-père qui semble veiller sur lui. (S. B. p24)

Le père, figure tutélaire universelle, transmet un héritage culturel français³³⁸ déterminant dans le processus d'éducation de l'enfant.

Mais en même temps, la photo du parent tué durant la Deuxième Guerre Mondiale traduit l'anachronisme entre l'amour de la langue et l'Histoire de la France. Ceci poursuivra Rosie Pinhas-Delpuech et l'exhortera à relater cette contradiction dans *Anna, une histoire française*.

Hormis la langue française³³⁹ qui se transmet de père en fille, il est question aussi de voyages et de découvertes :

³³⁸ Cet héritage de la langue française est très présent dans la culture maghrébine. Kateb Yacine en rend compte dans *Le Polygone étoilé* (Paris, éd. Seuil, 1966). Il explique que c'est à cause (ou grâce à son père, cela dépend du point de vue adopté) de son père qu'il a été jeté « dans la gueule du loup » (Selon Zineb Ali-Benali, c'est « une belle formule (qui signifie) en danger d'être dévoré et de disparaître pour être transformé, transmué, en loup – devenant ainsi une sorte de loup-garou, ce monstre homme et loup, ni homme ni loup. Mais lorsqu'on est dans la gueule, on est tout près de la gorge. On est ainsi en position d'étouffer le loup, de le faire tousser, de faire dérailler sa voix ») Il révélera : « Laisse l'arabe pour l'instant. Je ne veux pas que comme moi, tu sois assis entre deux chaises. Non, par ma volonté, tu ne seras jamais une victime de Medersa. En temps normal, j'aurai pu être moi-même ton professeur de lettres, et ta mère aurait fait le reste. Mais où pourrait conduire une pareille éducation ? La langue française domine. Il te faudra la dominer, et laisse en arrière ce que nous t'avons inculqué dans ta plus tendre enfance. Mais une fois passé maître dans la langue française, tu pourras sans danger revenir avec nous à ton point de départ ». Cette initiation à la langue française devient vitale pour Kateb Yacine, car elle est considérée comme passage obligé afin qu'il devienne maître de sa destinée dans la langue du dominateur, et finalement, revenir vers les siens. Nous reprenons sa célèbre citation révélant que « le français » est « un butin de guerre », et qui sous-entend un possible retour aux origines incontestable.

³³⁹ Si le français a conquis Rosie Pinhas-Delpuech dès l'enfance, le chemin a été rude pour les écrivains maghrébins. Le choix du français s'est imposé pour les raisons que l'on connaît tous, à savoir celles de la colonisation. Pour eux, le français a été la langue de l'école, une langue chargée d'une histoire lourde en conséquence, et de ce fait, la langue devient moyen d'assimilation car l'objectif principal de l'administration coloniale était de « re-civiliser » les petits indigènes, et cela devait se faire par le biais de l'école. Or, après l'Indépendance, le français est resté un moyen de communication, non seulement en littérature, mais aussi au sein des différentes institutions. Il s'agissait, surtout d'un point de vue littéraire, d'écrire pour le collectif, qu'il soit national ou international. Boudjedra, un auteur ayant été publié à la fin

L'enfant passe beaucoup de temps devant cette radio. Le père lui a expliqué qu'en déplaçant le curseur on va de ville en ville, de pays en pays. On entend toutes sortes de musiques et de langues. C'est magique. (S. B. p26)

Ici, la figure paternelle a le rôle de guide culturel, de maître spirituel qui initie l'enfant à l'Autre, à son pays et à sa langue. Contrairement aux idées reçues qui font de la relation père-

des années soixante, explique que le français lui offre : « (*La possibilité de dire un certain nombre de chose que, peut-être, je n'aurais pas pu exprimer au début, dans les années soixante-dix, quand j'ai commencé à écrire. Je n'aurais pas pu les exprimer en arabe. Pour des raisons de censure, à l'époque, des raisons d'archaïsme social, de morale conventionnelle, etc.*) » (Dans *La Langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarik éditions, 2001) En effet, le français laisse aux écrivains maghrébins le choix des thèmes et même des mots dans leur création littéraire. Bien qu'elle soit source d'exil, la langue française continue à susciter intérêt et engouement dans les milieux lettrés maghrébins. D'ailleurs, pour ces auteurs, la langue française devient un moyen salvateur afin de s'émanciper de l'ordre social et colonial. Ecrire se fait acte de maîtrise de la langue apprise, un pouvoir indéniable sur sa destinée et de là, transformer son être et sa vision du monde. Dans *La Mémoire tatouée*, Khatibi « (*a*) rêvé, (*l'autre nuit*), que (*son*) corps était des mots » (op. cit) c'est un défi qu'impose la double culture à l'écrivain, celui de faire de son corps un espace traversé par l'ici et l'ailleurs, le même et l'autre, l'identité et la différence. Jaques Noiray affirme « qu'il ne saurait y avoir d'identité véritable (ce but de toute « décolonisation » - sans omettre de préciser que- le sous-titre de *La Mémoire tatouée* est *Autobiographie d'un décolonisé*) sans l'acceptation, sans l'assimilation physique d'une différence dont la langue étrangère est dépositaire. » (Jaques Noiray, *Littérature Francophones, I. Le Maghreb*, Paris, éd. Belin sup. Coll. Lettres, 1996.) Autrement dit, ces écrivains de la post-colonie tentent d'exorciser la douleur de la colonisation en écrivant à propos de leur double culture, faire de l'usage de la langue française une situation à travers laquelle l'acceptation est l'une des clauses du contrat culturel, sans que ce soit un fait astreignant, générateur d'un sentiment d'étrangeté et d'exil.

Assia Djebar, particulièrement dans ses dernières publications, revient sur cette situation, mais dans une autre perspective, celle de voir naître une parole authentiquement féminine, libérée des clivages sociaux, délivrée du silence imposé par le discours dominant du mâle, mais aussi par la langue française à travers laquelle elle est contrainte de s'exprimer.

Dans *L'Amour, la fantasia* (Paris, éd. J.-C. Lattès, 1985.), la romancière évoque tout le tragique du dédoublement linguistique. Tirillée entre le français conquérant à l'autorité puissante mais illégitime, la « langue marâtre » se dresse contre la langue mère, impuissante mais non moins énergique, dans une révolte indescriptible : « La langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux président, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements ». Assia Djebar ressent en son for intérieur les soubresauts de la lutte entre les deux cultures, une politique de vindicte dont on ne peut sortir indemne. Cependant, cette révolte entre les deux langues est sans issue. Comme une « tunique de Nessus », la langue de l'autre enveloppe son esprit, son corps tout entier et finit par le consumer. Comme en dictature, cette langue dominatrice s'impose au cœur de l'être, implique ses codes et ses références. Or pour évoquer le mal être féminin au Maghreb, cette langue a grandement servi. Génératrice de distance et de lucidité car détachée des sentiments et des émotions de la langue maternelle, elle a servi à exorciser les maux liés à la condition féminine dans cette société sclérosée.

En effet, le français se révèle essentiellement efficace du fait qu'il exprime le langage de l'universel et parfois même de la raison. Il a permis à quelques auteurs, surtout les femmes, de dire l'indicible, le tabou, le non-dit : « Comme si soudain la langue française avait des yeux et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix je puisse circuler, dégingoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. » (Assia Djebar, *ibid.*)

filie une situation traitée sous le focal œdipien, l'auteure confie aux lecteurs les souvenirs d'un père aimant, pour lequel elle éprouve tendresse et reconnaissance.

Notons que Rosie Pinhas-Delpuech se définit comme un *No man's langue*. Sa naissance dans une famille où l'on parle plusieurs langues se vit comme un poids difficile à porter. En tant qu'enfant, les différents signes linguistiques la conduisent dans un dédale dont il faudra s'en sortir. Cela se fera avec le processus de création, d'abord par la traduction, ensuite l'écriture de Soi. Elle dira dans *Suites byzantines* : « No man's langue pour l'enfant, avec, derrière elle, le turc laissé à regret et l'allemand éliminé, et, au bout du chemin, le français encore incertain. » (p107).

Dans *Suites byzantines*, l'auteure amorce une comparaison entre l'allemand de sa mère, langue apprise à l'école, et le français, langue du reste de la famille mais surtout la sienne, langue qu'elle apprend dès l'enfance et maîtrise de mieux en mieux :

Elle (sa mère) crie, elle se fâche. J'étais heureuse à l'école. On était toute une bande, garçons et filles, on s'amusait, la gymnastique, les chants, les hymnes les excursions, qu'est ce qu'on s'amusait. Vous trouvez que vos pensionnats c'était mieux, les croix, les uniformes, la discipline, quelle tristesse. Et votre français, c'est maniéré, diplomatique, l'allemand c'est franc, viril, on dit les choses carrément, sans détours. Sous la fine poudre de riz qui couvre la pâleur anguleuse de la belle-famille, le teint blêmit. Carrément ? Sans détours ? Comment peux-tu encore dire ces mots après ce qui s'est passé ?

L'enfant entend ces mots du plus loin qu'elle se souvienne. Deux langues dressées l'une contre l'autre, l'allemand et le français que les retombées de la guerre, les méandres de l'histoire, les tribulations des langues et des cultures ont fait échouer sur les rives du Bosphore et s'imbriquer dans l'histoire d'une famille particulière. (*S. B.* p23)

Ce que le lecteur retient de cette confrontation des langues familiales, c'est que l'allemand de la mère se dresse contre le français du père. Mais du fait que l'allemand soit la langue de « l'Ogre », le français, langue « pacificatrice », serait la langue qui rassemble les membres de sa famille. :

Ainsi, sur les rives du Bosphore, loin de leur terreau d'origine, les langues adoptives ont dessiné deux mondes que la paix n'a pas encore touchés, où l'allemand perverti érigé en bravade se dresse contre le français endeuillé et drapé en mode de vie. Tous deux campés dans une geste de mort. (*S. B.* p24)

La langue française s'avère un refuge intime où l'enfant prend progressivement confiance :

Les mots du français lui aménagent un îlot, un radeau où se poser dans cette mer hostile. Ils ont une forme, un contour dans l'espace, comme le jeu de construction avec lequel le père construit des palais que l'enfant n'arrive jamais à refaire. Quand elle essaie d'assembler les pièces de bois, tout s'écroule. Lui pose délicatement une arche entre deux cylindres puis un triangle par-dessus et forme ainsi un portique, des marches, des colonnes, un étage et des fenêtres, tout se tient, rien ne s'écroule. Elle ne sait pas faire de longues phrases. C'est comme marcher. (P21)

L'initiation au français fut une expérience initiatique de la vie. Tout commence à *Notre-Dame de Sion*, le lycée catholique qu'intègre la jeune enfant :

Le rendez-vous a été pris malgré les listes d'admission déjà closes, mais elles veulent bien recevoir l'enfant, lui accorder un entretien puis décider, par faveur pour deux générations de femmes de la famille éduquées entre ces murs, une conversation et deux prises de voile. C'est d'ailleurs là que le bât blesse. Cette enfant si rêveuse, dit-on à la maison, se laissera prendre aux appâts des cierges et de l'encens. Ne l'a-t-on pas surprise un jour dans l'île en train de planter une fine et frêle bougie blanche à la mémoire du frère ? C'était dans une chapelle orthodoxe, celle de Paradisios, entre pins résineux, ciel, mer et rochers, dehors il faisait chaud, dedans il faisait frais, les portes étaient ouvertes, accueillantes, les icônes irradiaient la compassion dans une pénombre de myrrhe et d'encens, les enfants étaient entrés, chacun avait pensé à un disparu avec cette morbidité légère et naturelle qui anime leurs jeux de la mort, ils avaient allumé des cierges puis s'étaient fait gronder par le pape et les parents. C'était avant la mort de la grand-mère aux cheveux cotonneux, avant le rythme et les mots du premier kaddish entendu par l'enfant. (S. B. p107)

Elle décrira son admission dans cet établissement dont l'austérité est si caractéristique :

(...) Distance, réserve, retenue. L'enfant est assise devant un pupitre, la religieuse lui fait face quelques pupitres plus loin. Elle est très mince et pâle, un peu comme la tante vieille fille, et s'adresse à l'enfant en la voussoyant, ce qui a pour effet de la décoller d'elle-même, de mettre de l'espace entre elle et elle, entre elle et le monde. Vêtue et voilée de bleu, cou mince entouré de colle blanc strict, la dame questionne l'enfant d'une voix douce et basse, ni engageante ni hostile. L'enfant parle avec son français domestique. (S. B. p109)

La rencontre avec les religieuses de l'institution francophone est déterminante. C'est ce premier contact qui engagera l'irréversible passion du français :

Le visage de la religieuse s'éclaire discrètement, elle l'invite à lire un passage du livre apporté de la maison, les *Lettres de mon moulin* dans la collection Nelson, avec des N enguirlandées comme le Napoléon de la grand-mère. L'enfant lit avec l'accent légèrement entraînant et chantonnant du français du Levant, elle détache les syllabes et les mots, marque les blancs, trace les contours avec les lèvres... (S. B. p110)

Elle se familiarise progressivement avec la langue française jusqu'à sa maîtrise totale :

La religieuse l'interrompt. Il y eut un grand silence grave pendant lequel les mots du français voltigèrent dans l'espace puis revinrent se poser doucement sur la page du livre. Savez-vous écrire ces mots ? dit la dame. Non, dit l'enfant effarée. Allez, dit la dame, mettez à profit votre été pour apprendre l'orthographe, revenez me voir en septembre, je vous ferai une dictée dans cette même classe.

Et votre prénom, savez-vous l'écrire en français ? lui demande-t-elle juste avant de se lever et de partir dans un léger bruissement de sa robe bleue marine. Non, dit l'enfant effarée. La dame prend le cahier et le crayon apportés par l'enfant et écrit. L'enfant regarde, sidérée, le « z » de son prénom et de Byzance, tranchant comme le rasoir, piquant et glacial comme le bise, s'arrondir et onduler en « s » comme signe, sirène, sillon. Avec le « vous » pour tenir le monde à distance et la nouvelle orthographe du prénom inscrit sur la feuille de papier, elle redescend seule l'escalier. (S. B. p111)

L'apprentissage du français signe l'ouverture sur le monde. Dorénavant seule et en situation de responsable, elle assumera ses choix linguistiques sans pour autant léser une langue ou une autre. Le français deviendra langue de création et de traduction.

Dans *Anna, une histoire française* elle se confie :

J'ignore jusqu'à aujourd'hui la cause de l'amour fou pour cette orthographe, de cette jubilation enfantine à conquérir l'arbitraire souverain de la langue. Peut-être que l'écriture phonétique du turc me paraissait d'une facilité enfantine et que la difficulté du français était à la mesure de celle de grandir ? Peut-être à cause de la surprise que ménage le français écrit, du décalage entre ce que l'oreille entend et ce que l'œil lit, comme les notes agglutinées d'une partition musicale qu'il faut jouer pour l'entendre dans toute sa plénitude et ses dissonances ? Ou de cette détresse muette face à l'absence, au milieu de toutes ces langues, de tous ces lieux, d'un point fixe où se poser et que le français semblait offrir ? Ou pour d'autres raisons encore, insondées, tapies dans les couches souterraines d'une langue humaine ? Le français paternel, avec l'amour quasi patriotique qui lui était porté, avec l'épaisseur d'une histoire dont j'entendais peut-être sans le savoir tout le poids caché, s'était présenté tel un solfège, une écriture à déchiffrer et à entendre en silence. Plus encore, il s'était transmué, dans le bref temps

d'un été, en horizon d'espérance, en utopie vers laquelle convergeaient toutes les nostalgies ataviques des langues et des lieux perdus. (A. p28-29)

Cet extrait révèle toute la passion que porte l'auteure au français : avec son orthographe, ses sons et la culture véhiculée, cette langue exerce un effet indéniablement séducteur, et par conséquent, devient l'un des composants identitaires. Le parallèle entre les surprises prodiguées par cette langue, et celle que recèle les histoires familiales est frappant, l'apprentissage du français devient dans ce cas comme une quête familiale afin d'élucider les mystères du passé : « Pour pouvoir m'aménager une vie possible dans ce français d'adoption, je croyais avoir à remonter le plus loin possible dans une histoire que je n'avais pas choisie de porter. » (A. P47)

Adoptant la langue française, Rosie Pinhas-Delpuech se trouve dans une situation de rupture, ou plus précisément de l'entre-deux hallucinant : l'amour de la langue ne peut occulter les horreurs de l'Histoire :

J'ai grandi dans cette zone du milieu, entre père et mère aimants et antagonistes, exposée aux forces contradictoires des deux champs.

Ma langue française porte la marque de cette schize. A mesure que j'avais dans la forêt inextricable des contes de Grimm et de Perrault, ces données se sont mises sur mon chemin. J'en ai fait la découverte hébétée, relisant ces mots de W.G. Sebald en guise de boussole dans l'opacité silencieuse de ce temps de l'immédiat après-guerre où je suis née : « Que signifient ces similitudes, recoupements et correspondances ? Ne s'agit-il que d'illusions du souvenir, d'aberrations des sens ou d'hallucinations, ou encore de schémas s'inscrivant dans le chaos des rapports humains, incluant tout autant les vivants que les morts, selon un programme qui nous est incompréhensible ? » (A. p89)

Le panel des langues sur lesquelles disserte l'auteure recouvre deux fonctions, celle de désigner la diversité culturelle et tout autant servir un discours sur l'Histoire et les histoires familiales. On retiendra que la richesse du plurilinguisme de l'écrivaine s'érige sur le chaos du passé tourmenté de sa famille, de sa communauté.

Dans l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech, langues, cultures et mémoire communautaire s'imbriquent pour faire du récit une « synthèse de l'hétérogène »³⁴⁰. Rosie Pinhas-Delpuech semble réussir le pari de partir d'un noyau, celui du désir de parler de Soi, pour constituer une toile mémorielle. De la sorte, elle réinvente, en somme, l'objectif premier d'une autobiographie. Le « Je » est comme déclassé. Il est là pour recoller des morceaux d'une Histoire étalée sur le temps et l'espace. En cela, l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech se présente comme un puzzle, une mosaïque.

Ce travail de reconstitution devient l'essence de l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech qui donne à lire une autobiographie particulière où le « Je » auctorial se conjugue au « nous » historique, une manière de dire que l'Histoire ne peut être occultée.

Ainsi, parce que son histoire personnelle est fortement imbriquée à l'Histoire de sa Communauté, nous allons nous intéresser à ce qui définit le référentiel dans son œuvre. C'est l'objet de la troisième partie de notre travail : « Mémoire factuelle et quête de Soi : autobiographie mémorielle ».

³⁴⁰ Lucien Dällenbach, in op. Cit. 2001, p57.

TROISIEME PARTIE
MEMOIRE FACTUELLE ET
QUETE DE SOI :
AUTOBIOGRAPHIE
MEMORIELLE

III. TROISIEME PARTIE : MEMOIRE FACTUELLE ET QUETE DE SOI : AUTOBIOGRAPHIE MEMORIELLE

Dans cette dernière partie de notre thèse, notre réflexion vise à interroger les rapports qu'entretiennent le factuel et l'autobiographique dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. En effet, les trois volets étudiés se présentent respectivement comme une modalité de l'écriture factuelle puisque le genre autobiographique est, par essence, factuel. De plus, comme ils se lisent à la lumière des événements historiques surtout de la fin du XX^{ème} siècle, ils ne peuvent être exempts de référentialité. L'interpénétration des souvenirs intimes liés à la mémoire collective au sein du corpus apparaît comme la dynamique sur laquelle repose cette autobiographie puisque Rosie Pinhas-Delpuech apparaît foncièrement animée du sentiment de devoir de mémoire. Son écriture-témoignage se fait discours sur l'Histoire et ses répercussions au double plan de l'intime et du collectif.

L'autobiographie et le récit historique se rencontrent dans les textes de Rosie Pinhas-Delpuech. Leur croisement définit un genre : les Mémoires, reconnu pour son hybridité car associant écriture de Soi et retranscription d'événements historiques. Les Mémoires sont considérés comme un texte révélateur d'un moment de l'Histoire puisque le récit de vie n'est qu'un prétexte pour le témoignage historique.³⁴¹

Ainsi, la différence entre le mémorialiste et l'autobiographe réside dans les proportions octroyées au plan textuel à la dimension au Moi, à l'interrogation continuelle de la mémoire et à l'ambition de parler de l'humanité à travers l'archétype du récit de vie. Nous pouvons désigner quelques caractéristiques scripturaires relatives au genre que sont les Mémoires, et qui le distinguent de l'écriture autobiographique :

- Il implique une certaine distance rétrospective, signifiant parfois la nostalgie et la réflexion.
- Il prend plus de liberté avec l'ordre chronologique des souvenirs personnels. Ce qui prime chez le mémorialiste, c'est surtout les dates et les événements historiques.

³⁴¹ Nous citerons quelques exemples de Mémoires célèbres: Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Tome1, 2, 3 et 4, Paris, éd. Livre de poche, 2001. Charles De Gaulle, *Mémoires de guerre*, (L'appel, l'unité, le salut, 3 tomes : 1942-1946) Paris, éd., Livre de poche, 2010. André Malraux, *Antimémoires*, Paris, éd. Gallimard, 1967. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, éd. Gallimard, 1977.

- Il offre un point de vue subjectif et partial en témoignant des événements. Les Mémoires sont souvent composés de commentaires dépourvus d'objectivité, puisqu'ils se conforment à l'idéologie de l'auteur.

Notre propos, à ce stade du travail, est de démontrer le mode de fonctionnement des deux aspects de l'œuvre : l'écriture autobiographique et la dimension historique, qui, tout en étant le résultat de pratiques d'écriture différentes, se trouvent réunies par une même ambition : celle de fournir une représentation de la réalité des faits qui demandent à être reconstitués.

Plus précisément, il s'agira de montrer que, si ces deux modes d'écriture visent à produire chez le lecteur ce que l'on a appelé un « effet de réel », ils y arrivent par deux pactes de lecture parfaitement distincts.

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech se prête à une lecture conditionnée par deux pactes fiduciaires engendrés par l'hybridation générique. D'abord, le pacte référentiel qui stipule en arrière-plan la vie de l'auteure retranscrite selon les codes autobiographiques. Ensuite, le pacte testimonial qui s'établit quand le souvenir personnel réunit aussi une mémoire collective, surtout lorsqu'il est question d'étayer ses propres réminiscences par une commémoration et des hommages rendus aux autres membres de la famille. Nous avançons, en premier lieu, l'idée que par le biais de la référentialité, l'écrivaine tente de réunir les éléments constitutifs d'un espace mnémonique originel où la perspective du récit historique collectif et les rapports entre « histoire vécue » et « histoire remémorée » participent à la création et au renforcement des références identitaires pour élucider cette quête de soi.

En second lieu, nous pensons qu'à travers la dichotomie désir autobiographique/devoir de mémoire s'installe le pacte testimonial. L'écrivaine deviendrait alors le témoin qui raconte les blessures du passé comme l'auraient fait d'autres écrivains s'étant rapprochés du thème de l'Histoire dans leurs œuvres.

Par ailleurs, l'existence des deux pactes de lectures confère à l'œuvre une dimension altruiste, qui rompt avec le caractère égocentrique de l'écriture autobiographique. Nous citerons la phrase de Charles Baudelaire dans *Mon Cœur mis à nu* inspiré par l'un des passages de *Marginalia* d'Edgar A. Poe³⁴² : « *Moi, c'est tous ; tous, c'est moi* ».

³⁴² Edgar A. Poe, *Marginalia et autres fragments*, (1844-1849), Paris, éd. Allia, 2007.

Cependant, notre analyse ne vise pas tant à hiérarchiser les pactes discursifs qu'à saisir leur rôle décisif dans la cette mosaïque autobiographique. Nous partons du postulat que dans toute société désormais, la remémoration fait inéluctablement partie des opérations de transmission de la culture, du tracé de l'Histoire et de la continuité des composantes identitaires. Mais c'est peut-être la présence de l'Autre, celui qui est en situation de recevoir le message, qui conditionne ce pacte de part et d'autre. La conception du sujet qui nous guide ici doit beaucoup à la théorie bakhtinienne du rôle central et simultané des partenaires de la communication. D'après Bakhtine³⁴³, la qualité essentielle de l'énoncé est d'être destiné, dirigé vers un autre – le destinataire présent, absent, réel ou imaginaire –, d'être dans l'expectative de ses attentes, dans l'anticipation de ses objections.

Par le rapport de coexistence des différents pactes de lecture cités, l'œuvre à l'étude implique une représentation de la réalité qui découle de sa lecture interprétative. Les motifs thématiques autobiographiques présupposent l'existence d'un référent réel.

³⁴³ In op. Cit.

1. Le pacte référentiel

Le pacte référentiel est en soi une exigence de l'écriture autobiographique. L'écrivain ne peut faire abstraction dans son projet autobiographique des faits vécus sinon au risque d'enfreindre l'une des règles essentielles du genre, stipulées par Ph. Lejeune. Ce dernier, exige la clause de véracité dans le contrat autobiographique, appelée aussi « pacte référentiel », pour conférer au récit franchise et sincérité : « La formule en serait non plus 'Je soussigné', mais 'Je jure de dire toute la vérité' »³⁴⁴.

Rosie Pinhas-Delpuech entreprend de raconter sa vie sous le sceau de la parole collective. Ainsi, son récit se retrouve lié à des événements et des faits historiques de l'ordre du trauma collectif. Loin du canevas du roman historique ou celui réaliste, les références perpétuelles à l'Histoire attestent de sa volonté de revenir sur ce qui est fondateur de douleur et de souffrance, dans la perspective de transcender les blessures, et aboutir, enfin à une meilleure perception de soi-même. Autrement dit, son œuvre est un témoignage factuel écrit à la première personne, sur la base d'expériences vécues collectivement, depuis des siècles. C'est pourquoi, l'accent est mis sur le déroulement temporel de l'Histoire, son impact sur les personnages peuplant le récit, et qui ne sont en fait, que des références perpétuelles aux membres de sa propre famille qui portent les traces des drames subis.

Ainsi, dans la prose de Rosie Pinhas-Delpuech, on a cherché à lire une certaine connaissance proprement historiographique du passé. La narratrice, omnisciente, raconte et décrit en même temps, ce qui s'est déroulé à travers le temps et ce qui a été subi par sa communauté d'origine, au moyen d'une écriture nécessairement réaliste³⁴⁵. Il n'est point question de fictionnalité dans le récit historiographique de Rosie Pinhas-Delpuech, car, pour elle, il serait impossible d'apporter un témoignage véridique sur lequel pourrait planer l'hypothèse de l'affabulation. La description de la réalité occupe une position particulière : d'une part, le cadrage référentiel concerne la vie intime de l'écrivaine, d'autre part, l'aspiration réaliste vise aussi à résorber la limite entre le singulier et le collectif. Le pacte référentiel est pour dire une vérité, celle d'un trauma dans lequel se reconnaît l'instance auctoriale.

³⁴⁴ Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Paris, éd. Seuil, coll. Points, essai, 1996, p36

³⁴⁵ Le terme de réalisme est employé ici en référence à un style d'écriture qui se présente comme une tentative littéraire de représenter la réalité.

Le pacte référentiel ainsi entendu se réalise à travers un niveau interprétatif, où les événements historiques traumatisants seront érigés en mythes communautaires. La dimension référentielle du texte témoignant est marquée par une relation directe avec une mythologie communautaire : l'errance, l'exode et la guerre, constitués en motifs de reconnaissance identitaire. Nous allons analyser, comment le mythe de l'errance constitue une strate d'écriture, et comment les différents exodes communautaires sont perçus comme une forme d'expiation personnelle, à travers laquelle chaque membre de la communauté devrait trouver enfin sa place à l'endroit où il a élu domicile. Ensuite, nous aborderons la question de la souffrance comme étant une constante identitaire dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

Nous commencerons par un bref état des lieux concernant les différentes définitions attribuées aux termes « mythe », « stéréotype » pour pouvoir aborder l'écriture stéréotypale comme un versant du pacte référentiel chez l'auteure étudiée. Nous verrons comment le stéréotype devient mythe, d'abord générateur de souffrance puisque symbole de trauma dans l'Histoire de la Communauté, ensuite, comment il se substitue à la douleur pour être transcendé par l'écriture et insuffler comme une psychologie de courage.

Rosie Pinhas-Delpuech recourt à l'évocation des mythes à travers des procédés référentiels comme l'allusion et la métaphore qui inscrivent le texte dans une double référentialité, à la fois historique et culturelle.

Ainsi, dans le sillage du pacte référentiel, la lisibilité de la référence s'impose. L'auteure tente de créer du sens et d'établir la communication avec le lecteur en représentant des événements historiques à partir de repères significatifs, le stéréotype et le mythe, qui fournissent un poncif thématique et permettent une réflexion sur la condition communautaire.

1.1 De la stéréotypie au mythe : cadre théorique

La notion de mythe est désormais impliquée dans la perception même de la littérature. Notre propos dans cette partie est de voir comment un cliché, une idée reçue, galvaudée dans l'imaginaire universel, pourrait se transformer en mythe.³⁴⁶

Si le mythe est par soi-même « une histoire, une fable symbolique, (...) résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues » et permet de « saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes »³⁴⁷, la littérature qui s'en saisit n'est qu'un socle exhibant cette image qui traverse les générations, pour la faire admettre comme une vérité allant de soi.

Pour ne pas nous noyer dans un Babel terminologique, il serait intéressant de baliser notre étude par une mise au point sur les sens accordés au « mythe », à l'« archétype » et au « stéréotype ». D'un usage souvent indifférencié, ces termes méritent que l'on s'en tienne à leur signification exacte, en rapport avec les disciplines dans lesquelles ils peuvent être employés.

Il s'impose donc, outre de repérer la signification propre à chaque terme, de montrer la valeur de chacun d'eux en littérature, en intersection avec d'autres concepts, comme dans un dialogue au sein des sciences humaines. Si le mythe, par exemple, est aujourd'hui un objet d'étude commun à de nombreuses sciences humaines, l'étude de l'imaginaire mythique est, en revanche, très différente selon qu'on l'aborde dans les sciences du texte linéaire, ou dans les autres sciences humaines et sociales.³⁴⁸

A cet égard, on tentera d'indiquer ici les points de rencontre et de distance entre les propositions définitionnelles des uns et des autres, de tenter de faire une étude concise des différentes représentations : archétype, mythe et stéréotype en relation avec notre corpus d'étude.

³⁴⁶ Les travaux de Ruth Amossy dans ce domaine nous ont été d'une très grande utilité. Nous citerons un article qui a particulièrement inspiré notre réflexion: Ruth Amossy, « Stéréotypie et valeur mythique, les aventures d'une métamorphose », *Etudes Littéraires*, vol. 17 – N°1, avril 1984, pp 161, 180.

³⁴⁷ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, 1939, Paris, rééd. 10/18, 2001.

³⁴⁸ Ainsi, si un historien, un anthropologue, un psychanalyste s'intéressent au mythe d'Edipe, ce mythe sera pour eux un outil d'analyse qui permettra de comprendre un complexe idéologique, un système de représentation politique ou sociale, un état d'âme ou une pathologie.

Les archétypes sont des formes eidétiques translinguistiques, des représentations inconscientes et universelles, partagées par tous les hommes alors que les mythes et les stéréotypes sont reliés à une culture particulière. Par exemple, il y a un archétype du féminin auquel correspond une grande diversité d'acceptions et de figurations dans le patrimoine culturel de l'humanité. Par ailleurs, l'archétype peut être considéré comme une image symbolique agissant comme un signe dans le domaine de la sémiologie, induisant de la sorte cette fonction d'univocité dans la culture universelle.³⁴⁹

Le mythe et le stéréotype peuvent être utilisés l'un pour l'autre mais sans jamais avoir la même incidence sémantique. Ce qui peut générer une ambivalence et une polymorphie particulières. Ainsi, tous deux recouvrent en effet un certain nombre de points communs : ils désignent des représentations sous la forme d'images plus ou moins universelles, élaborées de façon diffuse et transmises de manière amplement informelle. Ces représentations peuvent être stables : remontant à plusieurs siècles, elles prennent des colorations différentes selon les époques et les usages. Enfin, elles peuvent être aussi bien statiques puisqu'elles désignent parfois une vérité générale, un type de personnage, de lieu, de situation, un raisonnement ou une structure narrative.

A ces traits communs, on peut ajouter quelques points sémantiques propres à chaque acception : le stéréotype résulte d'une représentation simplifiée alors que le mythe³⁵⁰ est une image plus complexe car elle relèverait d'un caractère sacré, religieux. Le stéréotype est employé davantage à propos de phénomènes profanes.

La présence d'images stéréotypées ou mythiques en littérature octroie aux textes une dimension symbolique pouvant être considérée comme une stratégie scripturaire intéressante

³⁴⁹ A partir des définitions proposées dans l'Encyclopædia Universalis, nous avons amorcé une synthèse des différents termes et concepts étudiés. Henry DUMÉRY, « ARCHÉTYPE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/archetype/>, Xavier ROZE, « STÉRÉOTYPES SOCIAUX », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/stereotypes-sociaux/>, Marcel DETIENNE, « MYTHE - Épistémologie des mythes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>.

³⁵⁰ La première définition du mythe remonte à 1930, il est question alors d'« image simplifiée souvent illusoire, que des groupes humains élaborent ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement et leur appréciation. » C'est dire combien une représentation mythifiée pourrait être puissante au point où l'imagination ne puisse poser la question de son exactitude. Quand elle est créée, répandue dans la conscience d'un (ou des) groupe(s) humain, elle contiendrait toute la force nécessaire à sa pérennisation.

à étudier. Le stéréotype³⁵¹ est perçu généralement de manière péjorative, et quand il est convoqué dans le portrait d'un personnage, il peut ainsi le disqualifier ou attribuer à la narration une visée particulièrement référentielle. Le mythe est ambivalent, car tout dépend de sa nature : les mythes grecs sont perçus comme une référence culturelle prestigieuse, alors que les mythes contemporains sont considérés comme des illusions plus ou moins aliénantes. En fait, l'usage du stéréotype procure à l'écrivain un ancrage culturel notable, et l'emploi du mythe l'installe dans la tradition des mythographes. En tout cas, on ne peut reléguer mythe ou stéréotype en littérature à une simple considération naïve et sommaire, il s'agit d'une retranscription référentielle apportant indéniablement une réflexion qui mérite de s'y intéresser.

Ruth Amossy³⁵² affirme que

Parmi les stéréotypes qui circulent dans une société désormais vouée à la production de masse et hantée par la répétition, certains se voient dotés d'un étonnant prestige. Il arrive en effet que le schème figé, se profilant à l'horizon de toute une culture, se donne comme un modèle suprême ou comme une obsession collective. (...) et voici que James Bond incarne le mythe où s'investissent tous nos rêves. L'industrie du film diffuse longuement un certain idéal féminin : la vamp-enfant, (...). C'est dans cette valorisation inconditionnelle qui le transforme et le transfigure que le stéréotype rencontre de nos jours le mythe. Le croisement ne saurait être purement fortuit. Et sans doute n'est-ce pas par hasard qu'un avatar contemporain du mythe, sommé de redéfinir sa nature et ses fonctions dans la société industrielle, entretient une complicité étroite et secrète avec le stéréotype.³⁵³

C'est-à-dire que le stéréotype, en relation avec les médias et modéré par la perception sociale, s'érige en mythe et conditionne les relations entretenues dans la société, d'autant plus que

³⁵¹ Emprunté à la psychologie sociale, le stéréotype en littérature est une représentation partagée (vraie ou fausse), un figement représentationnel qui détermine en partie notre perception du monde et les comportements que nous pouvons adopter à l'égard d'autrui. Il est « représentation simplifiée »/ « schème collectif figé »/ « modèle culturel »/ « image toute faite » chez Ruth Amossy (« Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours » dans *Le cliché*, Presses universitaires du Mirail, 1998, p24) ; « idée conventionnelle » chez Putnam (The meaning of " meaning "» dans *Mind, langage and reality*, Cambridge University Press, 1975, pp215-271) ; « forme d'impensé »/ « syntagmes figés »/ « opinion banale »/ « un monstre » chez Barthes (*Roland Barthes pour Roland Barthes*, Seuil, collection Écrivains pour toujours, 1975 p164 ; *Éléments de sémiologie*, Gonthier, 1965, p92) ; « parole de pouvoir »/ « phrases mécanisées »/ « quelque chose que l'on repère »/ « quelque chose à quoi tout le monde consent et tout le monde consomme » chez Pierre Barbéris (« Introduction » dans *Le stéréotype. Crise et transformations*, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1998, p. 9-13) ; « suite ouverte de phrases » chez Jean-Claude Anscombre (« Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes » dans *Langages* n° 142, 2001, p. 57-76). Il aurait des termes avec lesquels il entretiendrait des rapports de polysémie telle que cliché, poncif, idée reçue, lieu commun, prototype.

³⁵² Ruth Amossy, in op. cit.

³⁵³ (P161).

l'industrialisation massive de cette dernière consent facilement et rapidement à la pérennité du mythe. Amossy continue :

A insister sur la pérennité du Mythe en l'opposant à l'Histoire, on oublie trop souvent que la notion de mythe a elle aussi une histoire. Elle se transforme en s'inscrivant dans des contextes socio-historiques changeants : elle y participe d'un réseau de relations complexes en fonction duquel ses modalités d'expression et son impact se modifient nécessairement. Or, s'interroger sur l'une de ses résurgences modernes, c'est voir comment elle se réajuste dans un espace social que ses structures économiques et politiques vouent à une stéréotypie massive.³⁵⁴

Rosie Pinhas-Delpuech s'inscrit dans cette optique puisque dans son œuvre, le mythe s'adapte au genre autobiographique qui n'est ici qu'un prétexte à la retranscription de l'Histoire communautaire. Le mythe est représenté, mais aussi modulé selon les inflexions du récit. Nous nous interrogeons alors comment une image stéréotypale privilégiée se convertit en mythe, par quels moyens littéraires la valeur mythique est octroyée à une simple idée reçue, à une image perpétuée à travers le temps.

Le stéréotype s'emploie dans la représentation des personnages :

Ainsi du Juif en vieil avare affublé de sa barbe et de son long nez, qui s'incarne en maints personnages dramatiques et romanesques, pour ne pas mentionner la très riche iconographie à laquelle il donne lieu. Ainsi de l'image inverse – celle du Sabra ou Juif né en Israël, travailleur et soldat robuste, taciturne, aux abords un peu rudes et au cœur généreux. Pour qu'il puisse non seulement se mettre en place, mais encore se diffuser et s'implanter, il faut que le stéréotype repose sur un modèle culturel accrédité qu'il hyperbolise en le figeant. C'est dire qu'il est en prise directe sur les créances d'une société donnée.³⁵⁵

En effet, c'est la société qui donne sens au stéréotype. A travers ce que nous donne à voir de lui autrui, voire même ce que nous interprétons de lui selon nos propres références culturelles, le mythe s'élève au-delà de l'image figée et devient schème récurrent et désormais immuable, investi de sens et se résume en un portrait collectif, du genre « tous les juifs sont avares et ont un long nez », ou encore, selon ce qu'avance Amossy, « tous les Sabra ont un grand cœur sous leur carapace de rigidité »³⁵⁶. Dans la même réflexion elle explique que « le stéréotype ne semble guère prédisposé à attirer le mythe dans son sillage. Et pourtant, ce sont ses caractéristiques mêmes qui le rendent aptes à accueillir la valeur mythique », surtout s'il est

³⁵⁴ (P162)

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

transfiguré et revalorisé par un effet de ressassement favorisant le glissement vers l'obsession collective.

Gilbert Durand, père de la « mythocritique », estime que « la littérature, et spécialement [le] récit romanesque » est « un département du mythe »³⁵⁷. Toutefois, il n'exclue pas que le texte d'une œuvre littéraire puisse devenir langage sacré restaurateur et instaurateur de la réalité primordiale qui constitue un mythe spécifique.³⁵⁸

Il existe aussi ce qu'on a appelé le mythe ethno-religieux, défini par des ethnologues et mythologues comme Eliade, Dumézil ou Lévi-Strauss, qui est un récit caractérisé par six éléments fondamentaux :

- Être fondateur : « il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes » ;
- Être anonyme et collectif : « élaboré oralement au fil des générations, grâce à ce que Lévi-Strauss appelle « l'érosion de ses particules les plus friables ». Longtemps retravaillé, le mythe atteint une concision et une force qui, aux yeux de certains mythologues, le rend bien supérieur à ces agencements individuels qu'on appelle littérature » ;
- Être tenu pour vrai : « histoire sacrée...il est nettement distinct...de tous les récits de fiction (contes, fables, histoires d'animaux)» ;
- Avoir une fonction socio- religieuse : « intégrateur social, il est le ciment du groupe, auquel il propose des normes de vie et dont *il fait baigner le présent dans le sacré.* » ;
- Suivre la logique de l'imaginaire : « Les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu des mobiles largement étrangers au vraisemblable à la psychologie « raisonnable »... psychologisation et rationalisation marquent le passage du mythe au roman [Dumézil] » ;
- Pureté et force des oppositions structurales : « le moindre détail entre dans des systèmes d'oppositions structurales ».³⁵⁹

³⁵⁷ G. Durand. *Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme"*, éd. José Corti, 1961, (p.12)

³⁵⁸ G. Durand. « *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre* », *Romantisme* 4, Flammarion, 1972, (p.84)

³⁵⁹ *Ibid.* (p. 113-114).

Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, nous avons constaté la présence de trois stéréotypes qui prennent sens et s'articulent en mythes.

Les images stéréotypales de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech sont aisément repérables parce qu'ils sont galvaudés dans la littérature universelle. Ils se prêtent à une historiographie antérieure à l'œuvre à l'étude. Il s'agit des stéréotypes/mythes de 'l'errance', du 'négociant' et de la 'victimeisation'. Nous analyserons les répercussions de leur présence dans le récit.

1.1.1 De l'errance

Il y a lieu d'étudier comment l'errance transcende le degré stéréotypal pour se constituer en mythe dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Celle-ci retrace dans les fils de la narration, l'historique même et l'origine fondamentale de ce stéréotype à travers les documents dont elle dispose.

L'errance est propre à l'éternel marcheur qui, dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, est un citoyen. Cette image, qui colle tout particulièrement au juif, est devenue un mythe dont se saisissent la littérature, le cinéma, la peinture, la caricature et autres moyens d'expressions.

Le 'juif errant' est une figure symbolique d'une grande densité, multiple et unitaire à la fois, située au centre d'un univers mythologique dont l'extension notable dans le temps n'est pas moindre que sa diffusion dans l'espace. Un bref passage de l'Évangile de Jean est à l'origine d'une floraison de récits, différents les uns des autres par la variété des trames mais aussi la diversité des configurations propres à ce protagoniste.

Rosie Pinhas-Delpuech reprend, dans *Anna, une histoire française*, cette image stéréotypale. Dans un passage où elle rappelle les différents itinéraires de corréligionnaires au Moyen Âge, et dans la perspective de revenir sur l'histoire familiale, elle tente de renouer avec ce destin d'errance et dit à ce propos :

En 1394, (...), les Juifs sont une fois de plus expulsés de France. (...). En fait, depuis les Croisades, ils sont périodiquement chassés des pays de l'Europe chrétienne. (...), Les Juifs sont alors expulsés et se réfugient temporairement ou définitivement en Espagne, en Italie, en Provence. C'est ainsi qu'à la fin du Moyen Âge « ils deviennent des Juifs errants et vagabondent de ville en ville sans avoir presque nulle part de demeure établie », écrit Léon

Poliakov. Notamment en Allemagne, ils n'ont plus de résidence fixe et ne sont autorisés à séjourner que quelques jours moyennant un droit de péage. (P63)

L'écrivaine se fait l'héritière de cette image en remontant l'Histoire de sa propre famille. Juive de Turquie, plus précisément d'Edirne, Andrinople par la suite, elle dit à propos de cette terre qui « avait une position clé (...), sur la route de la soie et des épices, à égale distance de trois mers – la mer Noire, la mer de Marmara et la mer Egée – et de ports permettant d'acheminer des marchandises et d'accueillir voyageurs et immigrants. » (p64), ce qu'il lui permet de s'interroger sur les motifs de l'errance : l'Europe chrétienne à travers la construction du mythe du 'juif errant' a forgé une image particulière du juif, à laquelle Delpuech ne pouvait pas ne pas confronter sa propre image et s'y identifier.

Elle révèle plus loin :

La nouvelle de cet asile inespéré se répand peut-être en Europe. La situation des Juifs en Allemagne, en France, en Angleterre, en Espagne était catastrophique. Il restait cette contrée lointaine mais accessible par voie de terre, à mi-chemin entre l'Europe et la Terre promise. (p64)

Cependant, en tant que juive aux origines à la fois ashkénazes et sépharades, comment a-t-elle pu reprendre à son compte un récit dont la connotation antisémite est patente ? C'est-à-dire que le mythe du 'juif errant' n'est pas une image dont la communauté pourrait en être fière. Nous pensons que Rosie Pinhas-Delpuech, loin d'être le porteur quelconque d'un récit chargée d'un symbolisme historique général, elle est une écrivaine attachée à exprimer d'abord sa vision, personnelle et singulière. Elle témoigne, comme d'autres écrivains nés et formés dans le monde juif, d'une reprise inversée des stéréotypes de l'antijudaïsme, parmi lesquels l'errance occupe une place centrale. Nous citerons à titre d'exemple, Albert Cohen³⁶⁰, qui au lieu de reprendre l'étiquette du 'juif errant, utilisera l'épithète du « *grand coureur* », ou encore Albert Memmi, qui explique la judeïté par le fait de l'errance. Il souligne :

Les juifs étant dispersés, nomadisés, leurs références sont en très grande partie, culturelles et non géographiques. Le « Juif errant », pour reprendre une image traditionnelle, n'a pas seulement un baluchon sur le dos, il a une Bible sous l'aisselle : c'est l'essentiel de sa culture ; c'est aussi une des composantes de sa personnalité.³⁶¹

³⁶⁰ Albert Cohen, *Solal*, Paris, éd. Gallimard, 1930.

³⁶¹ Albert Memmi, *La Terre intérieure. Entretiens avec Victor Malka*, Paris, éd. Gallimard, 1976, p181.

Memmi révèle un aspect essentiel de l'errance du juif : son déracinement géographique est compensé par l'enracinement dans le référent religieux, constant et immuable, la Bible. Ainsi, l'errance est presque tributaire du sacré. Dès lors, elle devient une marque identitaire qui donne sens à l'exil et comble les interrogations des générations contemporaines.

Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, nous avons constaté qu'au-delà de la perspective autobiographique, la configuration du mythe du 'juif errant' est une démarche pour remonter aux origines. Ainsi, l'auteure tente d'expliquer les raisons de cet exil familial en interrogeant les sources parentales :

Ma grand-mère maternelle me racontait avec nostalgie Andrinople, sa ville natale qu'elle avait quittée en 1915 à l'âge de trente-quatre ans. Quand je lui demandais si elle connaissait cette adresse inscrite sur mon acte de naissance, elle disait que non et répétait comme mon père que notre communauté était inscrite de tout temps dans la ville, depuis que nous avons été « chassés d'Espagne ». Elle ne disait pas « expulsés » mais « chassés », traduisant sans le savoir, ou peut-être à bon escient, l'expression hébraïque « *Gueroush Sefarad* », du verbe *garash*, qui signifie chasser, répudier, rejeter loin de soi. Adam et Eve sont les premiers *chassés* (du Paradis). Caïn, après son crime, est *chassé* de la face de la terre. Agar, servante et concubine d'Abraham, est *chassée* dans le désert avec son fils Ismaël. Le verbe est violent, et c'est bien ainsi que je l'entendais. En espagnol aussi c'était désobligeant : ça se disait *echar a fuera*, jeter dehors comme des malpropres. (P23)

Dépositaire d'une mémoire faite de violence, Rosie Pinhas-Delpuech la retranscrit dans son récit, pour dire qu'elle se l'approprie, qu'elle est sienne. A travers les différentes références hébraïques sus-citées, se dessine le sens plein du verbe « chasser », à lui seul c'est un discours qui est mis en place sur l'histoire familiale et qui pèse de son poids lourd sur la conscience de l'écrivaine. Les faits rapportés et datés, renvoient à une époque marquante dans l'Histoire communautaire. Par cet état de faits, elle tente de trouver une explication plausible au fait de l'errance, ne serait-il pas le résultat de diverses malédictions accablant la communauté juives ?

Elle dira plus loin :

Il n'existe aucun écrit de ces pérégrinations de Juifs chassés de tant de pays, aucun témoignage de famille entières et de communautés se mettant en route pour fuir les dangers, s'éloigner le plus possible des Croisades et, plus tard, des conversions, de l'Inquisition. Comment parcourent-ils trois mille, quatre mille, cinq mille kilomètres avec femmes, enfants, vieillards et bagages ? Où enterrent-ils leurs morts ? Où font-ils étape ? Chez des coreligionnaires, dans

des communautés juives ? Chez des paysans ? Si les Juifs écrivent beaucoup en hébreu pour commenter la Bible et se consulter sur des points de religion, (...), personne ne raconte des histoires profanes. (P68)

A travers cette série de questions oratoires, elle pose la problématique du témoignage. Le manque de documents historiques authentiques est vécu comme une frustration chez elle. Rosie Pinhas-Delpuech, serait cette conteuse qui reprendrait les histoires passées, considérées comme « profanes », afin de rendre justice à ceux qui ont été maltraités, en conférant cet aspect presque sacralisant à leur vécu.

Et dans le même sillage, elle révèle :

De ces importants déplacements de population ne subsiste aucune trace. Sauf une image symbolique issue du regard et de l'imaginaire chrétiens, celle du Juif errant jeté sur les chemins avec son bâton de pèlerin, condamné à errer parce qu'il est dans l'erreur. (P68)

L'absence de trace, de souvenir mémoriel concret, est perçue comme un postulat confirmant la situation d'errance. L'image stéréotypée du juif est en fait, un schéma contraignant se plaquant sur le réel et le fait apparaitre comme modèle culturel figé qui impose un sens dépréciatif, confirmé par la polysémie induite par l'emploi du terme de « l'erreur ». C'est que nous avons l'impression que l'errance du juif, en plus d'être sentie comme une imprécation, perpétuerait la sentence du fait même d'être juif.

La narratrice de ce récit veut retrouver dans l'écheveau embrouillé de l'Histoire communautaire, empreinte de cette errance sacrificielle, le fil rouge de la survie du stéréotype devenu mythe désormais.

Cette représentation du 'juif errant', maudit et victime de son image et des regards de l'Autre trouve tout son intérêt dans le fait que Rosie Pinhas-Delpuech finit par s'y identifier. Ses lectures et ses vellétés d'en savoir plus (l'ont conduite à)

Revenir à l'instant d'avant ce pas qui résultait d'une succession d'autres pas, et c'est ainsi que j'avais été prise d'une frénésie de lectures sur les migrations des Juifs, leur dissémination en Europe, leurs expulsions successives à partir des Croisades et leur recherche incessante d'un havre où se mettre à l'abri. Dans un de ces livres, *Histoire des Juifs sépharades de Tolède à Salonique*, de Esther Benbassa et Aron Rodrigue, j'étais tombée par hasard sur une notule où le nom d'Anna faisait partie d'une longue dynastie de rabbins dont l'arrivée à Edirne remontait même à une époque antérieure à l'expulsion d'Espagne. (A. P59)

Le mythe a pour fonction de régénérer la volonté des peuples, et dans ce cas-là ; celle du peuple juif et la volonté de se rassembler sous une seule étiquette, de dynamiser une sorte de quête identitaire, et c'est dans ce sens que le mythe met à la disposition de l'écrivaine des valeurs du passé, des repères temporels et historiques par rapport auxquels elle peut se situer.

Il y aurait, dès lors, une vérité existentielle bâtie autour de l'errance. L'exil conditionnerait ce rapport au monde, d'y résider, de l'habiter et de le voir. Dans cette autre façon d'être, l'origine juive se retrouve et s'affirme dans l'absence, l'incertitude et la lacune, comme en témoigne Edmond Jabès :

J'ai l'impression de n'avoir d'existence que hors de toute appartenance. (...) Cette non-appartenance est aussi ce qui me rapproche de l'essence même du judaïsme et d'une façon générale du destin juif. (...) (C'est) précisément dans cette coupure – dans cette non-appartenance en quête de son appartenance – que je suis le plus juif.³⁶²

La judéité résulterait de ce rapport ambigu entre fracture et quête de l'origine, elle trouverait sens dans un exil permanent qui est perpétuellement à la recherche de ses racines sans jamais les trouver, puisque, au final, c'est en lui qu'elles s'expriment véritablement.

Dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, la voix de la narratrice doublée de celle de l'écrivaine dans *Anna, une histoire française* puise dans le mythe des ancêtres ainsi que dans celui de l'errance le désir de trouver la force pour affronter un présent fait de troubles et de questionnements, afin de se redonner confiance et d'effacer cet héritage aliénant engendré par une Histoire composée de servitude et d'humiliation, et c'est évidemment dans l'errance linguistique que ce mythe est reconstitué :

Le français paternel, avec l'amour quasi patriotique qui lui était porté, avec l'épaisseur d'une histoire dont j'entendais peut-être sans le savoir tout le poids caché, s'était présenté tel un solfège, une écriture à déchiffrer et à entendre en silence. Plus encore, il s'était transmué, dans le bref temps d'un été, en horizon d'espérance, en utopie vers laquelle convergeaient toutes les nostalgies ataviques des langues et des lieux perdus. (P29)

Le mythe de l'errance, devenu thème autobiographique implique un regard rétrospectif, embrassant la mémoire, les événements et les émotions relatifs à une antériorité lointaine. La narratrice-personnage principal plonge dans le passé et évoque son enfance à Istanbul. De la rétrospection, sur les traces d'un passé révolu, elle passe à l'introspection, sur les traces de

³⁶² Edmond Jabès, *Du désert au livre*, entretiens avec Marcel Cohen, Paris, éd. Belfond, 1980. (P52-53-97)

son identité aux prismes avec des interrogations référentielles, à travers lesquelles, le mythe de l'errance et de la perte se lisent continuellement :

Le lieu de naissance indiqué était sans autre précision d'adresse la ville d'Istanbul où l'on peut se perdre. Un syndrome précoce de Petit Poucet m'avait fait demander à mes parents *où* j'étais née, à quelle adresse, *où* ils habitaient à ma naissance. (P20)

L'écriture autobiographique va permettre à Rosie Pinhas-Delpuech de jeter un regard critique sur l'histoire de sa propre famille, expliquant en partie l'évolution de sa personnalité et de mieux se connaître à travers l'écriture.

Ainsi, c'est à travers la structuration de la narration que les répercussions de l'errance se font sentir. Comme dans une rhapsodie mémorielle, l'ensemble des souvenirs disparates suit une logique autobiographique, structurée par l'Histoire qui suture le texte. Loin de vouloir définir un lieu où résident les origines, une « terre promise » idéalisée, Delpuech préfère une « Lettre promise »³⁶³ qui libère la parole et devient un espace où s'expriment les origines :

La parole est la terre promise où l'exil s'accomplit en séjour, puisqu'il ne s'agit pas d'y être, chez soi, mais toujours au Dehors, en un mouvement où l'Étranger se délivre sans se renoncer.³⁶⁴

L'absence d'amarres libère la parole et fixe une identité non inféodée à un lieu. Ainsi, l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech transcende une Histoire d'errances afin d'affirmer une vérité existentielle. Être soi malgré les turbulences traumatisantes à l'origine d'une représentation stéréotypée de la Communauté d'appartenance.

Un des aspects majeurs de l'écriture autobiographique de Delpuech c'est d'assumer le stéréotype de l'errance en le confrontant aux référents historiques et le transformer ainsi en mythe identitaire.

Outre le 'juif errant', il y a un autre stéréotype représenté dans l'œuvre à l'étude. Il s'agit du 'statut de négociant' que nous allons étudier dans ce qui suit.

³⁶³ Daniel Sibony, *Les Trois Monothéismes*, Paris, éd. Du Seuil, coll. 'Points', 1992, (p30)

³⁶⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, éd. Gallimard, 1969. P186

1.1.2 Du statut du négociant

Comme dans une continuité thématique, l'image du 'juif commerçant' relaye celle du 'juif errant'.

Le portrait du 'juif commerçant' s'est constitué en stéréotype qui s'est imposée tant en Europe qu'aux Amériques. Le statut d'errant n'est pas sans incidence sur l'activité socio-professionnelle. Le sujet de l'errance, qui a intériorisé la mobilité, s'accommode du provisoire, du temporaire. Il ne peut prétendre ni à la propriété qui implique la fixation, ni à une activité de fonctionnariat puisqu'il est l'éternel hôte de passage. Reste l'activité commerciale qui confère une grande dépendance et qui cadre parfaitement avec le nomadisme inscrit dans l'inconscient.

Dans *Anna, une histoire française*, Rosie Pinhas-Delpuech révèle l'histoire : « du colporteur, le dos chargé d'histoires et de marchandises qu'il fait circuler de village en village, de ville en ville. »(p68-69) Cet extrait qui illustre le portrait de l'errant pourrait se lire aussi, comme un clin d'œil à l'activité de l'écrivain : l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech est « chargée d'histoires », les siennes, celles de sa famille, de sa Communauté, qu'elle fait circuler parmi ses lecteurs :

Alors j'essaie coûte que coûte de m'accrocher à une histoire. Je reprends la route. Je rêve des portes d'où viennent nos langues et leur nostalgie : Venise ou Byzance, Lisbonne ou Amsterdam. De ces lieux où, entre terre et eau, on n'est que de passage. Comme l'hébreu, langue du passage avec laquelle je colporte des histoires. D'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. Des morts vers les vivants. (*I*, p 88-89)

De ce fait, à travers ses migrations, ses déplacements continuels, Rosie Pinhas-Delpuech transporte les langues des contrées visitées, tout comme le 'juif commerçant', qui transporte sa marchandise, ses récits, sa vie à travers son exil.

Elle se souvient :

Les vieux d'Edirne, (...), se souvenaient des commerçants juifs : qu'il pleuve ou qu'il neige, tous les matins à la même heure, rasés de près, ils ouvraient leur magasin, disent-ils ; ils disent aussi qu'ils réfléchissaient toujours avec un crayon à la main. Tous les matins, à la même heure, qu'il y ait des clients ou non, dit l'écrivain israélien Amos Oz, il faut ouvrir le magasin avec le crayon à la main. L'écrivain, un commerçant porteur et donneur de mots, un colporteur ? (*A*, p71)

Ici, la profession commerçante est conçue comme une capacité à faire fructifier un savoir, celui des mots associés au crayon, à l'acte d'écrire, le 'juif commerçant' y est comparé notamment à un écrivain, transporteur d'histoires, messenger de divers récits. Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech, en représentant le stéréotype du 'juif commerçant' pour le déconstruire s'identifie à sa fonction³⁶⁵. Comme dans un effet d'échoïstation³⁶⁶, la portée significative des deux statuts, de commerçant et d'écrivain, se recoupe.

Le stéréotype de l'errance et celui de l'activité commerciale constituent un binôme indissociable. De fait, l'auteure cite un géographe arabe du IX^e siècle, Ibn Khordadbeh, qui

Ces marchands parlent arabe, persan, roman, espagnol et les langues des Francs, des Andalous et des Slaves. Ils voyagent de l'ouest à l'est, et de l'est à l'ouest, par voie de terre et par voie de mer. (...) Les uns se rendent à Constantinople et vendent leurs marchandises aux Romains (Byzantins). Les autres les vendent dans le palais du roi des Francs. (P69)

Lorsque Rosie Pinhas-Delpuech cite Ibn Khordadbeh, elle donne une image toute positive du marchand-errant, polyglotte, dynamique, entreprenant, communicatif :

Passager jusque dans l'étymologie de ses origines (l'Hébreu est celui qui traverse), il n'est pas bâtisseur de villes mais il en est l'animateur, celui qui fait circuler l'argent, les marchandises, les langues. (A. P71)

L'hébreu en arabe se dit « العبرية », du verbe « عبر », de « franchir les frontières », « passer les lignes ». Ainsi, l'hébraïque porte la trace des passages, des frontières traversées. Rosie Pinhas-Delpuech va plus loin lorsqu'elle définit le sens de « commercer » à la lumière de la sémantique hébraïque :

En hébreu, commercer se dit *massa* ou *matan*, fardeau et don, formés à partir des verbes « porter » et « donner ». D'une concision habituellement redoutable, la langue se fait ici longue et expressive : porter un fardeau sur le dos et le donner. Image de l'exilé et du colporteur, du chemin et de la ville, du nomade et du citadin. Le Juif est les deux à la fois, celui qui erre sur les chemins avec son fardeau et celui qui va vers les villes pour le donner. (A. P70)

³⁶⁵ A travers ses errements, le juif fait circuler des histoires, selon l'auteure, jamais la sienne, mais celle des autres, ce que fait habituellement un écrivain, ou plus précisément, un traducteur, une allusion voilée mais tacite, à son métier de traductrice. Ce passage représentant le mythe du 'juif errant/commerçant' pourrait être une allégorie de la situation de l'écrivain nomade, cherchant la trace pour bâtir la sienne dans l'histoire.

³⁶⁶ La stratégie d'échoïstation est en double mouvement puisque nous lisons une intertextualité patente dans l'extrait cité. Rosie Pinhas-Delpuech évoque Amos Oz, un écrivain dont elle a traduit les ouvrages, et qui est cité dans le premier volet de son œuvre autobiographique ; *Insomnia, une traduction nocturne*.

L'idée du « don » est très forte, elle gomme le caractère strictement mercantile de l'activité commerciale qui est alors entendue plutôt comme une relation d'échange. Dès lors, le caractère péjoratif du stéréotype du commerçant-errant tombe. L'activité commerciale bien que relevant du pragmatisme, est aussi un moyen d'établir et d'entretenir des relations humaines.

En effet, le juif négociant sa survie, doit transporter le gage de sa paix à travers une marchandise.

Le mythe du 'juif errant' sous-tend l'image du 'juif commerçant', ce qui induit, par conséquent, la mythification de cette représentation. Outre le fait qu'elle en soit héritière, Rosie Pinhas-Delpuech reconduit le mythe et le revendique légitimement dans son récit pour signaler sa part de positivité. C'est dans cette activité de déconstruction-reconstruction que s'installe le mythe.

Un autre stéréotype est mis en œuvre dans le récit de vie de Rosie Pinhas-Delpuech. Il s'agit de la représentation du 'juif victime' de multiples exactions historiques. Ce que nous allons étudier dans le point suivant.

1.1.3 De la victimisation

L'œuvre étudiée s'édifie sur des références historiques à travers lesquelles le juif est perçu en victime comme l'attestent des rappels historiques. Elle évoque :

En ce début de XV^e siècle, disent les livres, ce ne sont partout que bûchers, diableries, sorcellerie, fanatisme et barbarie attisés par le bas clergé et les moines, par la famine et les épidémies, par les guerres interminables, les émeutes, le pillage, les lourds impôts : une Europe rude et enténébrée fabrique dans le feu et le sang son Juif imaginaire au nez crochu et aux mains arthritiques, cause de tous ses maux. (A. P68)

Dans ce passage, le stéréotype du juif aux traits physiques particuliers est basé sur un ensemble de croyances séculaires qui se pérennisent et se transforment même en source des malheurs des juifs.

Ainsi, le stéréotype du 'juif victime' de sa propre image apparaît comme une croyance, déterminante du groupe. L'image du « juif au nez crochu et aux mains arthritiques »

s'est imprimée avec la force d'un préjugé³⁶⁷ dans l'imaginaire occidental comme en attestent aussi bien les expressions artistiques (peinture, cinéma, littérature³⁶⁸). Les traits physiques caricaturaux sont montrés pour désigner le 'juif victime' de discrimination.³⁶⁹

Rosie Pinhas Delpuech s'engage dans la réhabilitation de l'image de ses coreligionnaires. Dans la perspective d'affirmer les constituantes identitaires, il lui était nécessaire de traiter de la victimisation en exposant l'Histoire de la communauté faite d'événements exactionnels et génocidaires.

Source d'un trauma collectif qui fait de la souffrance le ciment de la Communauté. Toute l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech le dit, le démontre par les enquêtes qu'elle mène, les témoignages qu'elle rapporte.

³⁶⁷ Préjugé (un sentiment / un jugement) Vient de pré/juger, c'est-à-dire juger/avant : formuler un jugement préalable, définitif sur une personne ou un groupe de personnes sans posséder de connaissances suffisantes pour évaluer la situation. Le fait d'avoir des préjugés sur quelqu'un se fonde sur des stéréotypes. Le préjugé est une idée préconçue socialement apprise, partagée par les membres d'un groupe. Dans le langage courant, le mot désigne plus spécifiquement une attitude négative, défavorable, voire hostile, et chargée d'affectivité à l'égard d'individus assignés à une catégorie. Le préjugé peut néanmoins être également positif. Les préjugés nous sont inculqués lors du processus de socialisation et sont, par conséquent, très difficiles à modifier ou à supprimer.

³⁶⁸ Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette image est désormais accusation d'antisémitisme et passable d'amande ou de prison puisque c'est un délit de faciès.

³⁶⁹ Nous pouvons citer plusieurs exemples de préjugés, stéréotypes ou autres archétypes négatifs à l'égard d'autres races ou communautés, qui ont subi l'opprobre raciste et discriminatoire. Comme les Noirs qui ont été victime d'un racisme séculaire et universel, dû notamment à la colonisation. La lutte qu'ils ont menée pour l'égalité des droits et l'indépendance politique fut aussi une lutte pour réhabiliter leur image longtemps restrictive et négationniste.

1.2 La souffrance fédératrice

Dans l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech, la souffrance est un trait définitoire de l'identité de ses coreligionnaires. Dire le trauma et la douleur qui s'accompagne est pour elle incontournable pour circonscrire l'Histoire de sa Communauté. Ce faisant, la souffrance est instituée en archétype qui structure la mémoire et définit l'identité.

La réappropriation du trauma collectif dans le récit autobiographiques'avère une manifestation du droit de témoigner et de culpabiliser les auteurs des atteintes aux droits humanitaires.

Qu'est-ce que le trauma, qu'est-ce que la souffrance ? Pour y répondre, nous évoquerons divers travaux portant sur le sujet. Le balisage théorique nous permettra de mettre en lumière la perspective constatée à travers notre lecture, à savoir cette volonté évidente de raconter la souffrance au pluriel à travers le récit de soi.

Dans le tracé autobiographique et familial, les témoignages rapportés rendent compte d'une mémoire collective traumatisée désignée comme un trait emblématique d'une communauté. Par le témoignage, indispensable dans une écriture de Soi, se greffe la foi d'être indissociable de la collectivité, du fait même que la narratrice reçoit en héritage le trauma subi par ses ascendants. La transmission de la souffrance est alors symptomatique de la solidarité de cohésion du groupe communautaire. La souffrance constitutive d'une mémoire participe de la définition identitaire.

Esther Benbassa le dit explicitement :

Et si notre besoin d'identité surpassait notre besoin de Dieu ? L'individu, ce roi esseulé, compenserait sa solitude existentielle par une exigence d'identité, qui le relierait à une communauté soudée par la souffrance partagée, souvent vécue par procuration et portée par des faits historiques potentiellement susceptibles de jeter les bases de cette mémoire / histoire de souffrance. (P16)³⁷⁰

³⁷⁰ Esther Benbassa, *La souffrance comme identité*, Paris, éd. Arthème Fayard, 2007. Par comparaison avec les récits de Delpuech, celle-ci inscrit la souffrance dans le cycle de la répétition et la transmission qui lui

Et de poursuivre :

L'esclavage des ancêtres, la colonisation subie par les grands-parents ou les parents, les génocides et leur mémoire sans cesse mise à contribution servent, chacun avec sa spécificité, de ciment identitaire et instituent des groupes clairement distincts, en cette ère de mondialisation et d'affaiblissement des identités nationales. (P16)³⁷¹

Notre propos ici, est de voir comment le concept de « souffrance rassembleuse »³⁷² ou de « souffrance identifiante »³⁷³ structure l'autobiographie de l'écrivaine pour devenir un invariant en soulignant par ailleurs qu'il est en partage avec d'autres écrivains. A titre d'exemple, nous songeons à *Le petit homme et la guerre* de Elias Khoury³⁷⁴ et *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey³⁷⁵. Ces deux romans seront convoqués à titre illustratif, bien que l'origine du trauma relève de causes différentes mais toujours liées à la guerre.

Pour Rosie Pinhas-Delpuech, il s'agit du trauma de l'errance et des exils consécutifs à des conflits séculaires et répétitifs. Quand l'auteure s'auto-proclame porte-parole des malheurs des autres, elle se projette dans leur souffrance, alors la douleur est en partage, elle est désormais une clé d'interprétation de la condition de victime.

Pour Elias Khoury ainsi que Maïssa Bey, les récits sont centrés sur les guerres contemporaines. Le premier a vécu la guerre au Liban, la seconde, le terrorisme de la décennie noire en Algérie. Le trauma que portent leurs personnages est la retranscription du témoignage direct des auteurs qui ont vécu l'horreur, la douleur et les deuils.

- **Le trauma et la souffrance, quelques réflexions générales**

Le trauma est un phénomène qui figurait au centre des préoccupations de la psychologie naissante au début du XX^{ème} siècle³⁷⁶. Les spécialistes en la matière avaient des opinions variables quant aux causes du traumatisme, mais Sigmund Freud, fondateur de la méthode psychanalytique, a d'abord émis l'hypothèse, rapidement abandonnée, que tout

donnent un caractère a-temporel et la situe au rang de l'autobiographie, cela même qui explique la formule « souffrance identifiante ».

³⁷¹ Ibid.

³⁷² In op. cit.

³⁷³ In op. cit.

³⁷⁴ Elias Khoury, *Le petit homme et la guerre*, Paris, éd. Actes Sud, coll. Babel, 2004.

³⁷⁵ Maïssa Bey, *Puisque mon cœur est mort*, Alger, éd. Barzakh, 2010.

³⁷⁶ Van der Kolk, Bessel A. *Psychological Trauma*. Washington, DC, éd. American Psychiatric Press, 1987.

traumatisme résulte des sévices sexuels exercés sur un enfant. Il a finalement constaté que les histoires de ses patients n'étaient bien souvent que des fantasmes infantiles ou œdipiens³⁷⁷.

Freud a abandonné sa théorie pendant vingt ans et y est revenu finalement avec une prise de conscience importante : après la Première Guerre mondiale, il s'est avéré que les réactions au traumatisme de l'enfance et les symptômes liés à la guerre se ressemblaient beaucoup. En fait, ils étaient identiques. Cependant, à cette époque, on estimait généralement que les événements traumatisants causaient du désarroi, mais que les symptômes disparaissaient avec le temps. Par conséquent, des études ont été effectuées pour explorer les effets psychologiques des événements traumatisants dans une vie³⁷⁸. Néanmoins, au fur et à mesure que le XX^{ème} siècle progressait et que de nombreuses guerres et catastrophes y sévissaient, la nécessité de repenser cette question s'est imposée.

C'est surtout à la suite de la Guerre du Vietnam qu'un accent a été mis sur ce qu'on appelle désormais le « *retard des symptômes* » et sur le prolongement des effets que provoquait une expérience traumatisante. Cet intérêt ne s'est pas seulement manifesté en psychologie, mais également en littérature. C'est justement en raison de sa longue durée que le traumatisme s'avère un thème aussi central de la réflexion actuelle ; bien que deux des événements sans doute les plus médiatisés du siècle dernier – l'Holocauste et les bombardements de Hiroshima – se soient produits il y a presque un siècle, leurs souvenirs continuent d'habiter la mémoire collective aujourd'hui.

Outre ces événements marquants, il serait pertinent d'étudier les effets d'autres faits traumatisants et leur représentation au sein de la littérature. Ce qui nous interpelle dans ce chapitre, c'est la question de la symbolisation du trauma chez d'autres auteurs en la comparant à ce qu'a été déjà plus ou moins dit à propos du corpus d'étude. Spoliation, exils mais surtout la Shoah, sont au cœur de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. Il nous paraît important de parler d'autres atrocités, encore plus récentes, telles que les révolutions libératrices ou les guerres civiles qui sont la cause du trauma et de la souffrance déployés dans les romans de Maïssa Bey et d'Elias Khoury.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

- **Le trauma et la souffrance, vécus autrement**

Les récits de Rosie Pinhas-Delpuech ressuscitent les fantômes du passé, ils se veulent figuration du trauma transgénérationnel. Il en est autrement pour Maïssa Bey, chez qui le trauma est un effet d'hypermnésie qui se dégage de la correspondance de la mère explorée par la perte tragique du fils. Pour Elias Khoury, le panel des personnages est, en fait, un prétexte pour raconter l'impact de la guerre du Liban et de l'invasion israélienne, dans les années quatre-vingts, sur des individus dont le seul point commun est de vivre dans un pays ensanglanté, victimes d'atrocités.

Si l'inscription du trauma est présente chez les trois écrivains, le rapport au temps en donne des significations différentes. Rosie Pinhas-Delpuech traite du trauma dans la durée. Chez les autres écrivains, il est traité sous le mode – presque – de l'instantané.

Dans le processus d'écriture de la souffrance, Rosie Pinhas-Delpuech illustre les propos d'Esther Benbassa :

Cette souffrance (...) est d'ailleurs généralement vécue par procuration. Leur souffrance est d'abord celle de parents, d'ancêtres, d'une lignée parfois lointaine. En se l'appropriant, ils créent de l'histoire. (...) Mais s'ils ne renseignent pas directement sur l'intensité du malheur effectivement subi par ceux qui vivaient hier, du moins donnent-ils comme par anticipation une signification aux souffrances de ceux qui passeront demain par des épreuves semblables. (P26)

379

La souffrance en héritage est l'une des caractéristiques de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech. En racontant la vie d'Anna, l'auteure met en scène un legs entouré de mystères qu'elle voudrait absolument élucider pour voir clair en elle-même et agir en conséquence :

J'imagine Anna et André, ombres portées de mon enfance, avancer librement, solennellement, transfigurés, peut-être glacés par la terreur sacrée – il y a un mot pour cela en hébreu, *yi'ra*, mais non en français – le long de la traversée centrale de l'église Saint-Philippe du Roule, faire la queue parmi leurs nouveaux coreligionnaires pour communier, arriver devant le prêtre, ouvrir la bouche, recevoir l'hostie, le bout de masta de la Pâque que Jésus avait peut-être partagé avec ses frères en religion, faire une gémulation, se signer, au Nom du Père du Fils et du Saint Esprit et, « ayant renoncé à l'aveuglement des juifs », devenir enfin acteurs de cette

³⁷⁹ In op. cit.

dramaturgie annuelle, entrer cette nuit-là dans un nouveau monde d'aimez-vous les uns les autres, pendant que, dehors, les bottes et les casques verts battent le pavé, que les Juifs se terrent, se taisent et essaient de survivre. Comme Anna et André. (A. P144)

Le trauma se manifeste sur plusieurs niveaux dans cet extrait. Il est celui de la conversion – renonciation de soi – forcée des deux parents, celui de ceux qui souffrent tant qu'ils n'ont pas regagné l'espace de protection qu'offre l'église rédemptrice, et enfin, celui de l'écrivaine qui retranscrit la douleur des siens. En décrivant le rituel du baptême, le lecteur lit, de façon implicite, la peine d'Anna et de son fils. Intérieurement minés par les obligations que leur impose la nécessité de survie. Le trauma résonne dans le silence qui plombe la parole « comme Anna et André ».

La conversion n'est pas un choix délibéré. Elle est imposée par l'Histoire qui la présente comme une solution qui fait reculer la mort. L'obligation faite de renoncer à son identité religieuse désigne les convertis comme des victimes.

Cependant, Benbassa explique :

C'est certes dans la souffrance que réside la véritable grandeur. Mais elle n'exonère pas pour autant l'individu de ses responsabilités habituelles à son propre égard ni à l'endroit des autres, et par elle il n'est nullement séparé physiquement ni émotionnellement de la communauté. Ce qui confère une portée universalisante à la souffrance, déjà présente dans plusieurs épisodes de la Bible. (P31)³⁸⁰

Ainsi, la conversion ne saurait relever de la conviction. La douleur qui l'accompagne ravive le sentiment identitaire et communautaire, elle est en quelque sorte bienfaitrice selon différents préceptes religieux : « Dans le judaïsme rabbinique, la souffrance est en fait un bien. Elle est l'une des quatre bénédictions que Dieu souhaitait dispenser au monde parce qu'elle représente un des chemins conduisant à lui » (p32)³⁸¹, et :

Le Nouveau Testament a prolongé, en l'infléchissant, l'interprétation juive de la souffrance, c'est (dans l'épître de Jacques) qu'est affirmée la vertu des épreuves subies comme discipline : à celui qui les endure est promise « la couronne de la vie ». (p33)

Tout en expliquant qu'

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Benbassa, in op. cit.

en islam, (la souffrance) touche d'abord au principe de la toute-puissance divine. Dans le Coran également, la souffrance est la sanction du péché. Elle apparaît comme nécessaire en tant que dessein du Tout-Puissant et elle révèle la vraie nature de l'être humain. Elle émane directement de la justice divine. Pour beaucoup de musulmans, la souffrance appartient à la vie et elle peut être acceptée en ce bas monde parce que l'équilibre sera rétabli dans le monde futur. Selon certaines traditions développées ultérieurement, l'homme bon souffrirait davantage parce qu'il serait le plus proche de Dieu et celui qui lui est le plus cher. » (p33)

Le rapport à Dieu dans la situation victimaire est très significatif. Rosie Pinhas-Delpuech décrit, dans *Anna, une histoire française*, ce qui est écrit sur la pierre tombale de Rav Shmouel d'Ashkénaze, un ancêtre lointain qui, faute de pouvoir vivre dans l'honneur, s'en remet à Dieu pour que s'accomplisse la vengeance des victimes : « *Yod (Adonai) yod (Yinkom) daleth (Damo)*, Dieu vengera son sang » (P95).

L'histoire de l'auteure, depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte comme le donne à lire son autobiographie, est scandée par les événements d'une histoire familiale traumatique. Elle est en devoir d'en poursuivre la trajectoire par la réappropriation des fragments rescapés, de forcer les enclaves du silence et de l'oubli afin de tisser la trame d'une transmission réussie, l'objectif assigné à son œuvre autobiographique. Ces fragments – documents emportés dans la boîte – sont des pièces à conviction dans le processus de sa quête existentielle : ces éléments tangibles ajoutés aux confessions et aux souvenirs familiaux recueillis depuis son plus jeune âge, sont nécessaires pour retrouver le passé ponctué de souffrances. Pour Rosie Pinhas-Delpuech, obsédée par la vérité des faits, il fallait de la persévérance pour dissiper les contradictions, résoudre les énigmes :

La suite de cette histoire n'est pas une chimère ni une odeur de lune. Je l'ai retranscrite à partir de documents scrupuleusement ordonnés et archivés par Anna en vue d'instruire un procès pour délation, spoliation, dénonciation d'elle-même et des siens pendant l'Occupation à Paris. L'histoire est lourde de toute l'obscurité trouble qui pèse sur cette époque. J'ai passé des années à lire et à relire les nombreuses pièces dont j'ai disposé. J'ai expérimenté une étrange cécité qui consistait à ne pas voir et à ne pas comprendre ce que j'avais sous les yeux. Les lettres échangées entre les protagonistes sont soumises à la censure, les comptes rendus du procès rapportés par les journaux sont contradictoires. Les histoires familiales taisent la vérité et sont peu fiables. Les survivants sont rares ou absents pendant les événements en question. Les victimes sont toutes mortes. Raconter les faits, les résumer, le rendre clairs revenait à les fausser. J'ai choisi d'avancer pas à pas dans l'épaisseur des documents et d'inviter le lecteur à en faire autant. (A. P103)

Le travail d'investigation est aussi lourd que le trauma transgénérationnel, mais il est soutenu par le profond sentiment d'empathie qu'elle éprouve à l'égard des membres de sa famille, particulièrement ceux victimes des bûchers séculaires.

Son œuvre se lit comme un écheveau où les histoires individuelles s'enchevêtrent pour dire un trauma collectif complexe.

Dans *Anna, une histoire française*, la narratrice se met en quête des correspondances échappées par Anna, sa tante, et les différents membres de sa famille. A l'affût de toutes les informations, Rosie Pinhas-Delpuech dévoile la volonté d'instaurer toute la lumière sur le destin de sa parente, presque honnie par les siens pour cause de reconversion.

Les enquêtes qu'entreprend Rosie Pinhas-Delpuech, minutieuses et souvent laborieuses, répondent au seul souci de rétablir la vérité et rendre par devoir de mémoire. Dans ce geste, les bris de mémoire qu'elle récolte ensemencent son œuvre qui devient une représentation-illustration du statut victimaire de sa communauté. Elle se souvient aussi des confidences de la grand-mère qui,

Douée d'une mémoire synchronique vivace, ma grand-mère me racontait les conversions forcées que « nous » avons subies, l'eau bénite lancée sur « nos têtes » du haut des estrades dressées sur les places publiques d'Espagne et du Portugal. La conversion forcée était une hantise, un traumatisme jamais effacé malgré les siècles. J'ai grandi à son ombre. Ces convertis-là sont appelés en hébreu « anoussim », dérivé du mot « oness », viol, le terme signifie « les violés », les « contraints ». (p273)³⁸²

Dans le contexte des conversions forcées durant l'Inquisition, le fait d'abandonner ce qui fonde leur identité a été pour les juifs perçus comme un sacrilège outrageant. D'ailleurs, cela se répercute même dans la langue hébraïque. Le traumatisme est légué aux générations futures depuis le XV^{ème} siècle, et l'écrivaine le reconnaît à travers l'assertion « J'ai grandi à son ombre », basculant du récit sur le trauma collectif à l'aveu autobiographique, amplifiant la douleur et sublimant l'impact du trauma transgénérationnel.

Le peintre André Elbaz ³⁸³ explique que : « ce douloureux héritage, cette terrifiante descente aux enfers que l'histoire inscrit en chacun, avec lequel chacun établit ses propres

³⁸² In « *Elle s'appelait Dursineh* », op. Cit.

³⁸³ Bénéficiaire en 1998 du prix « Mémoire de la Shoah » de la fondation Buchman, il s'interdit longtemps d'oser représenter l'indicible parce que ni lui, ni sa famille séfarade n'avaient été touchés de près par les camps.

transactions, ma chance à moi était d'en pouvoir sublimer la douleur dans l'irréversible de l'histoire pour donner à voir un peuple ». ³⁸⁴

Les questions qui se posent à la lecture de cet aspect de l'œuvre étudiée, c'est comment « appartenir » à cette communauté souffrante, « vivre avec » le trauma légué, « se reconnaître » dans la lignée sans endosser le poids de la souffrance ni transformer collectivement la douleur en trait identitaire ? Si ces éléments de mémoire sont reliés par des abîmes d'oubli, que peuvent dire ces écrivains ayant vécu dans leur chair le trauma de la guerre ?

Pour Maïssa Bey, les épreuves qui génèrent la souffrance sont de l'ordre du « Mektoub », qui signifie « il était écrit » ou « destin », quelque chose d'inévitable, une fatalité à laquelle tout bon musulman devrait se résoudre puisque cela est stipulé dans le Coran même : « Nul malheur n'atteint la terre ni les êtres qui ne soit enregistré dans un livre, avant que nous l'ayons créé. Et cela, certes, est facile pour Allah. » ³⁸⁵

L'épreuve du trauma, dans *Puisque mon cœur est mort*, se réalise donc à travers la situation du deuil de Aïda, le personnage principal. Elle décrit la perte du fils, et ce qui a été en conséquence, à savoir souffrance et trauma. Dans *Puisque mon cœur est mort* ³⁸⁶: « On a voulu bâillonner ma douleur. On a voulu me réduire au silence. M'obliger à vivre ton départ sans bruit, sans éclats, à jouer ma partition en sourdine ». C'est parce que l'épreuve de la perte du fils doit être vécue dans la résignation et la piété, puisque c'est une force divine qui en a décidé ainsi.

Dans le cas de Elias Khoury, écrire le trauma équivaut à adoucir la souffrance de la guerre. A travers le témoignage des personnages du récit, le lecteur pourrait avoir une perception diversifiée de l'impact des événements à travers lesquels la mort, la perte et l'errance sont au rendez-vous. Dans un style où l'humour et la dérision se mêlent aux drames de l'Histoire, *Le petit homme et la guerre* se lit comme une autobiographie tiraillée entre de multiples orientations. Si l'écrivain-journaliste libanais a voulu se libérer des hantises de la guerre en retranscrivant ses traumatismes, quelle est la représentation de la douleur dans ce récit où il s'exprime à la première personne ?

³⁸⁴ André Elbaz. *Penser Auschwitz*. Sous la dir. De Shmuel Trigano, Paris. Éd. du Cerf. 1989.

³⁸⁵ M. Bey, in op. cit. (p170)

³⁸⁶ Ibid.

C'est moi qui raconte et qui écris. Je veux voyager avec tous ces personnages, et je me retrouve, seul, dans un coin sombre. Je cherche le rythme d'un parcours qui s'est accompli il y a quelques années, et j'ai l'impression de creuser à l'intérieur d'un puits profond. Ou mieux, ce n'est pas moi qui creuse, c'est le puits qui, ouvrant son orifice, s'empare de moi. De même qu'Abdelkarim a voyagé, de même qu'Alice a voyagé, et Amin, Malkô, Noha, Liliane, Abou Saïd, Rima, Hosn et les autres, je veux, moi aussi voyager. Et c'est ainsi que je me suis aperçu que je creusais le fond d'un puits qui m'avalait. (P16-17)

L'auteur révèle, *in facto*, son identité au sein du récit. Cependant, en répertoriant ses personnages, il déclare la quête qu'il entreprendra de l'histoire perdue. A travers une écriture métaphorique, Elias Khoury symbolise le trauma comparé à « un puits » qui l'engloutissait, tel un puits nourricier. Le trauma, dans cette situation particulièrement, serait la source même du malheur mais en même temps, la raison pour laquelle il faut apprendre à en atténuer la souffrance, comme dans un processus de résilience. Pour Boris Cyrulnik, elle est « la caractéristique d'une personnalité blessée mais résistante, souffrante mais heureuse d'espérer quand même »³⁸⁷. L'écriture devient, de la sorte, un acte de résistance consciente.

Victime(s) de la guerre, les personnages des différents récits évoqués subissent, tour à tour, l'impact des tueries et des bombardements. La seule manière de pallier à cette souffrance qui les submerge, c'est d'écumer le trauma : les larmes deviennent expression de pathos, ils disent l'émotion de la perte, de l'appréhension et de l'effroi de la mort, sans souci d'insincérité.

Chez Rosie Pinhas-Delpuech, la souffrance comme pathos se transmet en prolongeant le souvenir de la victime. Comme un devoir de réhabilitation, elle revient, des années après, sur ces événements. Il est dit dans *Anna, une histoire française* :

Avec un mari mort où l'on sait et un fils mort en héros comme on sait, Anna gardera pourtant toute sa vie le silence des « humiliés et offensés ». Elle fréquentera les camarades de combat de son fils mais ne participera à aucune autre célébration ni commémoration. « Je n'ai jamais rencontré de résistants juifs triomphants, écrit l'historienne Annette Wieviorka. Leurs familles sont décimées. Pendant neuf mois, ils sont sans nouvelles et attendent un retour hypothétique. Ils sont démunis aussi : ils n'ont plus de logement, plus de biens, même les grands bourgeois. Il y a encore des manifestations antisémites dans les rues de Paris en octobre 1944, de la part des

³⁸⁷ Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, éd. Odile Jacob, 2008.

locataires des logements saisis. Il y a aussi le non-dit de la ‘parenthèse’ de Vichy ». Toute l’histoire d’Anna est marquée par l’impossibilité de dire toutes les conséquences de cette période sur sa vie de femme, de juive. Quand la menace gronde à l’extérieur, combien de familles serrent les coudes autour de la table qui les réunit ? Quel est l’effet de la haine qui souffle dans la rue sur celle qui déchire les familles ? Derrière les photos de familles rayonnantes exposées dans les divers mémoriaux, il y a les pellicules noires et les histoires tues de tous ceux qui étaient exposés aux intempéries d’une vie humaine. (...) Qu’ont laissé derrière eux ceux qui sont partis ? De quel poids effectif silencieux sont chargés ceux qui ont survécu ? Ces questions ont peut-être hanté Anna, elles m’accompagnent tous les jours. (P125-126)

On pourrait avancer l’idée que la souffrance cumulée au silence, chez Anna, aurait servi de motivation à l’auteure. Nous avons pu remarquer à travers nos lectures, que les témoignages de déportés juifs sont arrivés tardivement après la sortie des camps. Les récits ont été d’abord ceux des déportés politiques, résistants, comme c’est le cas de Jorge Semprun.³⁸⁸

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que l’œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est l’héritage d’un trauma. Le lecteur est, ainsi, en position de percevoir/recevoir la souffrance comme une histoire familiale vouée à la représentation éternelle. Autrement dit, la mise en mots de la douleur traumatique ne la supprime pas définitivement, elle la présente, à chaque fois, selon une perspective différente et aide à la « vivre » mieux en l’intégrant à la trame autobiographique.

Ce serait une « opération de résilience » : bien que l’on ne guérisse pas vraiment du trauma, on pourrait le retranscrire en suturant les cicatrices du passé. En offrant d’autres angles aux dires du trauma, on lui confère une autre dimension qui rendrait l’insoutenable, représentable. Elias Khoury et Maïssa Bey expriment la douleur brute et passive de leurs personnages pour que la détresse de la guerre soit partagée. De même pour Rosie Pinhas-Delpuech, l’interaction de la souffrance à travers les générations s’appuie sur les vestiges de l’Histoire communautaire, instrument de conscience et d’éveil. Le témoignage à la place de ceux qui ont souffert et être traumatisés par ce qui leur est arrivé, se fait comme un acte de résistance, de révolte afin d’honorer le testament implicite.

Dans un récit marqué par l’importance du « Je » et un mystère fondamental lié aux origines, il est primordial de voir comment le fait de se raconter à travers les histoires passées

³⁸⁸ Jorge Semprun, *L’écriture ou la vie*. Gallimard.1996.

met en place une nouvelle forme d'écriture de Soi. Nous sommes en présence d'un récit intimiste conditionné par un « système de dédoublement de l'identité assez vertigineux »³⁸⁹. En fait, Rosie Pinhas-Delpuech opère un parallèle particulier entre le récit historique et ses souvenirs d'enfance, présentés du reste en alternance. Le rapport à l'Autre y est prédominant, ce que nous verrons dans ce qui suit.

1.3. De l'altérité positive

Comment dire « Je » alors que la nécessité de parler du « nous » se fait insistante ? Comment dire son identité dans un milieu qui refuse la diversité éthique et religieuse ? Comment entrer dans la langue française lorsque des langues maternelles sont frappées d'interdit ? Comment se dire écrivain alors que l'on est traductrice ?

Ces questions premières sont au cœur de l'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech. Elles relèvent précisément du pacte référentiel qui, en l'occurrence, repose sur la notion d'altérité.³⁹⁰

Martin Buber³⁹¹ explique que l'altérité est plus fortement marquée quand on considère que le « moi » ne peut exister sans l'autre qu'il est même son « alter ego » ou « l'autre soi-même ». Denise Jodelet³⁹², quant à elle, insiste sur la « corrélation entre soi et autre ». Ces deux acceptions de l'altérité très proches l'une de l'autre, définissent tout le processus scriptural de l'auteure. Dans les trois volets autobiographiques, nous notons la permanence en l'interpénétration du « Je » et du « nous ». Forme auctoriale mixte significative d'une particularité identitaire.

Plus généralement et selon une disposition sociologique, Bernard Lamizet déclare :

L'identité donne un sens à l'existence. Dès lors, la question de l'identité revêt une dimension sociale du fait que l'existence ne saurait se réduire à sa dimension singulière. Le langage nous

³⁸⁹ Ph. Lejeune in op. Cit.

³⁹⁰ La notion d'« autre », en latin « *alter* », entretient une relation fondamentale avec « la même » : elle se définit par rapport à un « même » – personne, chose ou état – « *est autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose* » selon le Littré.

³⁹¹ Martin Buber, *Je et tu*, Paris, éd. Aubier, 1923, rééd. 1992.

³⁹² Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité ». Un article publié dans l'ouvrage sous la direction de Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, *L'Autre : Regards psychosociaux*, chapitre 1, pp. 23-47. Grenoble : Les Presses de l'Université de Grenoble, 2005, 416 pp. Collection : Vies sociales. [Autorisation de l'auteure de diffuser cet article dans Les Classiques des sciences sociales le 4 juin 2007.]

inscrit dans des formes sociales de reconnaissance, de communication de citoyenneté, et dans ces conditions notre identité ne saurait se penser qu'en termes de sociabilité. L'identité dont nous sommes porteurs et qui fait de nous des sujets se fonde, se construit dans le rapport à l'autre qui fait de nous des sujets en nous nommant et en nous reconnaissant l'existence.

De cette citation, nous retiendrons l'idée maîtresse qu'en formulant le « nous », nous donnons sens à notre existence. C'est ce qui ressort précisément des textes de Rosie Pinhas-Delpuech. Elle raconte :

Sans mots, dans mon lit d'enfant, le destin tragique d'Anna s'infiltrait dans la langue que je ne vais pas tarder à parler. Le français du père et l'allemand de la mère, réservé aux grands secrets, s'entremêlent et se glissent dans mon sommeil, en même temps que la peur et le mystère de la mort d'enfants en temps de guerre et d'inimitié. (A. p179)

Le « nous » ne saurait exister sans « l'autre ». Et donc l'identité revêt une dimension sociale du fait que l'existence ne saurait se réduire à sa dimension singulière. L'auteure met en récit, dans *Anna, une histoire française*, une scène immortalisée dans une photo représentant André, le fils disparu de la tante explorée :

De gauche à droite quatre personnages : un camarade inconnu, peut-être le lieutenant Leroy avec qui Anna correspondra après, le sergent Abou Badra, André, et la jeune blonde Paulette. A cause de l'exiguïté de l'habitable (un half-track), Abou Badra et Paulette sont devant les deux autres. Le camarade inconnu s'appuie sur l'épaule droite d'Abou Badra. La main d'André entoure l'épaule gauche de Paulette qui pose sa main droite sur l'épaule gauche d'Abou Badra, lequel pose sa main gauche sur l'épaule droite de Paulette. Leurs deux bras sont croisés devant le torse d'André. Ils forment ainsi un trio : l'Arabe, le Juif, la très bourgeoise petite jeune fille de France. Un instant de grâce que l'Histoire ne retient pas. (A. p151)

Dans ce passage, on constate l'existence de figures de l'altérité cristallisées dans ces « autres » différents, comme une sorte de dualité à plusieurs niveaux : dualité entre Juif/Arabe, Juif/la petite française, Arabe/la petite française, ce qui sera accentué par le commentaire de l'auteure : « un instant de grâce que l'Histoire ne retient pas » tellement les différences entre ces « entités identitaires » sont palpables et ont été source d'équivoque(s), de conflits et de mécontentements depuis toujours. Il nous semble que ce fait est imputable aux diverses références identitaires de Rosie Pinhas-Delpuech, ainsi qu'aux sentiments de déracinements et de rupture avec un espace originel. Le déracinement, donc, pourrait être restitué dans un vécu avec l'étrangeté à soi qu'il a générée. Grâce à un processus de rapprochements et de mouvances, mais surtout de contact perpétuel avec d'autres cultures,

Rosie Pinhas-Delpuech renforce ses liens avec les « autres », ce qui permet la réalisation pleine de ce jeu entre les différentes identités, à savoir le « nous » en tant qu'entité ramifiée où le métissage devient illimité, non comme un ensemble de singularités distancées.

Enfin, une troisième idée prend en compte les deux premières, elle évoque l'identité qui se recherche, s'affirme d'elle-même. Elle sollicite également chez l'autre reconnaissance, relation et protection :

J'étais déjà loin des premières pages du livre, je les avais un peu oubliées. (...) Séduite et amusée comme vous par l'histoire de ce prince insomniaque et de son claveciniste, je suis allée voir de plus près. (...) Aujourd'hui, je ne sais plus, c'est pourquoi je vous écris. Sur le moment, je l'ai entendue avec une certitude absolue. Je vous ai vu transformer avec malice Goldberg en Goldman et, par les nuits chaudes et humides de Tel-Aviv, imprimer à vos insomnies le rythme et la musique de ces variations et le rire doux-amer des Sarcasmes.

Une illumination est une lueur soudaine et fugitive comme un éclair. Comme les fusées éclairantes, elle illumine un bout de paysage puis s'éteint et permet de se diriger dans la nuit ou d'indiquer sa position dans l'espace.

Vous m'entendez ? (I. p64-65)

Ce besoin constant de reconnaissance est dû, en fait, à ce désir de se retrouver dans l'autre, malgré la diversité. Cette dernière implique la pluralité différentielle.

Pour Julia Kristeva³⁹³, la notion de différence inclut celle de l'étranger, « *xenoi* » en grec. Elle explique qu'il est nécessaire de ne pas le

Réfier, à ne pas le fixer comme tel, à ne pas nous fixer comme tels. Mais à l'analyser en nous analysant. A découvrir notre troublante altérité, car c'est bien elle qui fait irruption face à ce « démon », à cette menace, à cette inquiétude qu'engendre l'apparition projective de l'autre au sein de ce que nous persistons à maintenir comme un « nous » propre et solide.³⁹⁴

La notion d'étrangeté est signifiée par l'exil³⁹⁵ séculaire. Rosie Pinhas-Delpuech révèle :

³⁹³ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, éd. Fayard, 1989.

³⁹⁴ Ibid.

³⁹⁵ En arabe, les mots « *Exil* » et « *Occident* » ont la même racine : « *El gharb* ». Ainsi, pour dire qu'on a été soumis à l'exil, mis à l'écart du collectif, renvoyé à l'Occident, on dit « *Moutagharib* », que l'on est devenu étranger du groupe, presque étrange, d'où le mot « *Gharib* ».

Parfois quand il écrit le mot *gurbet*, sa gorge se noue. *Gurbet*, c'est le lointain douloureux et étranger, la terre inhospitalière, le déracinement, le mal du pays, l'étrangeté. Ça vient de *garip*, qui désigne l'étranger, celui qui a quitté son foyer, le sol natal, un être à part, marginal déraciné. Le mot revient souvent dans les lettres qu'il lit, comme dans celles qu'il écrit. Et il s'étonne parfois que le simple tracé de ces six lettres ravive avec une telle force la douleur des heures, des jours et des années passées au loin : « Comme c'est étrange, dit-il, comme c'est *garip*, les mots. » (S.B p151)

Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, le sentiment d'étrangeté irradie le texte. Ainsi, le pouvoir des mots rend compte des sentiments contradictoires vécus dans l'exil, dans le départ et la séparation spatiale.

Les rapports que Rosie Pinhas-Delpuech entretient avec la langue sont comparables à ceux d'un étranger : « un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. »³⁹⁶ selon Deleuze et Guattari³⁹⁷.

En étant confrontée à l'expérience du déplacement, et ainsi, au dépaysement, Rosie Pinhas-Delpuech se retrouve mise en situation d'altérité et d'étrangeté. L'écriture³⁹⁸ rend compte aussi d'une conscience importante de l'identité et du vécu, mais surtout du rapport avec l'autre. De ce fait, l'altérité la mène à se définir, à dire son rapport à la judéité :

Dans la forêt de signes où j'avançais en les déchiffrant pas à pas, ma culture juive était la plus discrète, invisible et silencieuse. Les synagogues, loin des quartiers résidentiels, étaient difficiles d'accès et toujours fermées, sauf aux mariages et aux enterrements, deux événements opposés, l'un tout en blanc, l'autre tout en noir, mais qui m'angoissaient de manière égale. (D. P276)³⁹⁹

Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, le récit littéraire lui permet une confrontation avec l'altérité en décrivant une autre perception de la religion. Le concept d'altérité renvoie à une réalité d'interaction sociale pour affirmer son identité.

³⁹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, éd. Minuit, 1983, p138

³⁹⁷ Ces théoriciens ont développé, à partir de l'analyse des œuvres de F. Kafka, la notion de déterritorialisation qui suggère que les écrivains se sentent étrangers dans leur propre langue car ils n'appartiennent plus à un territoire précis.

³⁹⁸ Comme le confirme Martine Abdallah-Pretceille : « Le texte littéraire, production de l'imaginaire, représente un genre inépuisable pour l'exercice artificiel de la rencontre Avec l'Autre: rencontre par procuration certes, mais rencontre tout de même »³⁹⁸. Martine Abdallah-Pretceille et Louis Porcher, *Éducation et communication interculturelle*, Paris, PUF, coll. L'éducateur, 1996, p. 138.

³⁹⁹ Dans cet extrait, elle parle des musulmans et de la pratique du Ramadhan. In « Elle s'appelait Dursineh ».

Dans la perspective de dire le rapport avec l'autre, le musulman notamment, elle révèle :

Mais en même temps, le Ramazan au village avait une dimension archaïque et rassurante : unis autour d'une croyance, les humains se tenaient chaud ensemble, dormaient sous leurs édredons, quelqu'un veillait, éloignait les fantômes de la nuit et les réveillait pour une célébration commune. J'avais comme une nostalgie primitive de cet impossible « se tenir chaud ensemble ». (p274)

Malgré « cet impossible 'se tenir chaud ensemble' », qui pourrait prêter à équivoque, Rosie Pinhas-Delpuech voudrait exposer une certaine dynamique d'échange, de partage mais surtout de reconnaissance de la culture de l'autre en dehors de l'ethnocentrisme réducteur :

Les mosquées du quartier étaient modestes et fonctionnelles. En passant, on entrevoyait dans la cour des hommes en train de se laver les pieds, la salle de prière était masquée par une porte en bois ou une tenture en cuir. Le souvenir est celui d'une grande clarté, des nombreuses fenêtres par lesquelles la lumière se déverse à flots, de l'arrondi simple du dôme, de la sensation des tapis moelleux sous les pieds nus ou en chaussettes, et de l'odeur du savon mêlée à celles des pieds propres. En ville, il n'y avait pas de tambour tonitruant, mais des fours à pain où, à la tombée du jour, on cuisait à Ramazan des galettes odorantes et des plats de légumes et d'agneau que les familles déposaient le matin chez le boulanger. (P275)

Emmanuel Levinas explique que « L'autre n'est pas un être que nous rencontrons, qui nous menace ou qui veut s'emparer de nous. Le fait d'être réfractaire à notre pouvoir n'est pas une puissance plus grande que la nôtre. C'est l'altérité qui fait toute sa puissance ».⁴⁰⁰

Plus loin, l'auteure décrira les rites de la communauté chrétienne, dans une perspective de complémentarité culturelle entretenant des relations mutuelles :

De nouveau, le souvenir est celui de la neige et de l'hiver, des guirlandes d'ampoules aux échoppes des commerçants, de l'effervescence du soir, de ceux qui s'empressent de rentrer chez eux pour briser le jeûne. Il se mêle à celui du Noël des Catholiques, à l'odeur des brioches à la bergamote, aux cloches qui sonnent dans la nuit, à l'Epiphanie des Orthodoxes. (P275)

En décrivant les différentes fêtes religieuses au sein des différentes communautés vivant dans la Turquie de son enfance, l'écrivaine tente de montrer que l'hybridité culturelle est un principe d'altérité constitutif de l'identité. L'hybridité culturelle en Turquie est de ce point de vue, une ouverture sur l'autre, stipulant tolérance, paix et harmonie.

⁴⁰⁰ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, Quadrige, 1983. (p79-80)

Elle se confie :

Me faire oublier, je ne demandais pas mieux. Devenir une autre, renaître en français et en France. Jusqu'à ne plus savoir qui j'étais, jusqu'à ce que l'hébreu des prières et de la rue me ramène aux histoires de ma grand-mère puisées dans notre Livre, aux synagogues sans images, à l'humble clarté des mosquées. (P277) ⁴⁰¹

Rosie Pinhas-Delpuech reconnaît la présence de l'autre et son influence dans son écriture. Nous constatons que l'altérité dans son œuvre recouvre la dialectique du Même et de l'Autre. Le Même s'adresse désormais à l'Autre, reconnaît sa souffrance et lui fait comprendre qu'il existe une communion transgénérationnelle, sans pour autant gommer les différences. Une telle perspective permet à l'écrivaine d'abolir les frontières, de faire vaciller son identité pour montrer son appartenance au monde, fait essentiellement d'altérité.

Etudier l'altérité dans un récit autobiographique nous a permis de montrer les limites du pacte référentiel. Le Même donc, pourrait en même temps, parler à l'autre, parler de l'autre et se confondre avec ses propres aspirations. A ce titre, l'identité dans le texte peut, elle aussi, se définir selon d'autres principes, pour mettre en place une autobiographie aux accents intimistes, mimétique à soi mais à la dimension altéraitre indéniable.

Le rapport avec l'Autre s'accomplit aussi par le biais de l'Histoire puisque Delpuech témoigne des faits vécus au pluriel. Nous verrons, dans le dernier chapitre de notre travail, comment la lecture de l'œuvre étudiée est conditionnée par un pacte testimonial.

⁴⁰¹ « Elle s'appelait Dursineh », op. Cit.

2. Le pacte testimonial

« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir 'comment les choses se sont passées'. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. »⁴⁰²

Représenter l'Histoire au sein de sa création littéraire aide à recomposer le passé collectif à travers une mémoire individuelle, c'est se réapproprier ce passé, surtout s'il est occulté ou dissimulé, pour diverses raisons.

Dans la perspective de cette réappropriation, il est important pour un auteur d'interroger le présent à la lumière du passé. Christiane Chaulet-Achour affirme que « La lutte n'est pas un moment historiquement clos, elle reste ouverte à nos interrogations »⁴⁰³.

La mémoire, en effet, est au centre de la création littéraire, elle est évoquée soit pour des réminiscences personnelles, soit pour des souvenirs collectifs. Il faut rappeler que dans les religions judéo-chrétiennes, la fonction mnémonique relève, théologiquement, du péché originel. Cela implique que l'humanité, toute entière, porte en sa mémoire la faute d'Adam et Eve⁴⁰⁴, stipulant deux rôles de la mémoire, l'un culpabilisant, l'autre, responsabilisant.

Notre propos ici est d'étudier l'apport mémoriel qui conditionne le pacte testimonial dans l'œuvre étudiée. Comme pour clôturer notre réflexion sur le genre autobiographique, nous tenterons de démontrer l'importance de l'Histoire en littérature, notamment dans le genre autobiographique. Nous nous sommes heurtés, au cours de nos lectures, à la difficulté de définir comment se dévoile la mémoire en littérature et son corollaire, l'Histoire. Il s'agit

⁴⁰² Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. de l'allemand par M. Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusc h, rééd., Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2000, p. 431

⁴⁰³ Christiane Chaulet-Achour, « La question de la torture en Algérie. 1954-2002 » in : *Conflits de mémoire*, Paris, mars 2002 (Paris : Karthala 2004), p.9.

⁴⁰⁴ Selon les préceptes de la judéo-chrétienneté, tout homme porte en lui l'atavisme de la faute d'Adam et Eve. Il porte en lui, l'héritage et la mémoire de cette faute. La mémoire est alors un atavisme d'hérédité, pas seulement le souvenir du passé. Elle transfère ce passé dans le présent, elle doit le perpétuer dans le présent.

En Islam, la fonction de mémoire est perçue selon qu'elle est celle d'un homme ou d'une femme. Dans la Sourate II, 282, il est révélé : « ... Appelez deux témoins choisis parmi vous ; si vous ne trouvez pas deux hommes, appelez-en un seul et deux femmes parmi les personnes habiles à témoigner ; afin que, si l'une oublie, l'autre puisse rappeler le fait... ». De toute évidence, il s'agit de donner à la mémoire un statut particulier par le fait même du témoignage. « Le fait » doit être restitué avec loyauté et véracité.

avant tout d'un couple presque impossible à séparer et qui suscite, depuis un bon nombre d'années, un débat touchant pratiquement plusieurs domaines scientifiques, politiques et sociaux.

Selon Pierre Nora, l'Histoire « est un discours critique sur le passé, tandis que la mémoire est de nature affective. »⁴⁰⁵ Elle est fluctuante et se manifeste en rapport à notre volonté et à nos sentiments, elle est aussi « sélective et partielle. »⁴⁰⁶ :

La mémoire est le souvenir d'une expérience vécue ou fantasmée. A ce titre, elle est portée par des groupes vivants, ouverte à toutes les transformations, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les manipulations, susceptible de longues latences et de brusques réveils.

L'Histoire est au contraire une construction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus, mais qui a laissé des traces. Et à partir de ces traces, contrôlées, croisées, on tâche de reconstituer au plus près ce qui a dû se passer, et surtout d'intégrer ces faits dans un ensemble explicatif cohérent.⁴⁰⁷

Cette distinction rend compte de l'essence même de la mémoire, à savoir l'affect de l'individu/groupe social qui pourrait la faire taire, ou au contraire, la réveiller selon ses désirs. Alors que l'Histoire s'appuie toujours sur des faits avérés, des preuves indéniables de l'événement qui le rendent logique et expressif.

Pour Rosie Pinhas-Delpuech, il s'agit de convoquer l'Histoire de sa communauté, de solliciter aussi sa propre mémoire, pour bâtir une œuvre aux confluent de l'intime et de l'historiographique :

Le document est trouvé ailleurs, à Sofia, en Bulgarie, pays d'origine de la mère d'Anna. Il mentionne un certain Mordekhaï Guéron, habitant d'Andrinople en 1639. Sa femme appartient à la famille des alaman, des juifs de Buda qui remettent vers 1526 les clés de la ville au sultan Suleyman puis viennent se réfugier à Andrinople. Ce geste leur vaudra d'être à jamais dispensés de la dîme payée au sultan par les groupes minoritaires. (...)

L'histoire d'Anna est marquée par les regards discordants des siens et des autres. A la lecture de ce document troublant, je me suis demandé qui regardait qui dans cette histoire : les deux frères qui élèvent le mur parce qu'à force de regarder leur frère ils se sentaient regardés par lui,

⁴⁰⁵ Désirée Schyns, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie*, Paris, éd. L'Harmattan, 2012.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Pierre Nora dans un entretien dans *Le monde* 2 en février 2006.

ou Mordekhaï qui, à force de percer des fenêtres, se livrait à leurs regards ? En hébreu, le mot œil, *ayin*, permet de construire l'adjectif *oyen*, qui signifie hostile, ennemi. Comme si le regard était forcément hostile, ennemi.

A deux pas des ruines pompeuses et désolées de la grande synagogue d'Andrinople, dont l'emplacement coïncide avec celui du quartier d'Ibni Arap, gisent les restes d'une très belle maison en bois composées de deux maisons accolées, jumelles et symétriques. Chacune à son entrée, son perron avec ses sept marches, ce qui désignerait les maisons des Juifs, et d'élégantes rampes en fer forgé. (...) sur le bois, on voit encore des traces de flammes, j'y suis revenue souvent, comme sur les lieux d'un chagrin. (P 80-82)

Dans cet extrait d'*Anna, une histoire française*, nous retrouvons un champ d'interactions multiples entre rappel d'événements historiques, discours historique critique, mise en scène personnelle et représentation de la mémoire collective.

Anna, une histoire française c'est le livre des souvenirs qui se mêlent au présent, se brouillent entre les voix et les silences, quand les ressentis de la vie de cette parente ne pouvaient pas encore donner lieu à des pensées qui seront plus tard mises en mots par l'auteure, composant déjà une mémoire latente et contingente :

(Anna) veut récupérer ce que la Gestapo lui a pris en pillant, sans faire le tri, son appartement de la rue Poissonnière. Ses complices ont gardé leur poste. Elle se pourvoit en cassation. En témoigne la copie d'une lettre dactylographiée écrite par (elle-même), le 10 novembre 1952 et conservée dans ses dossiers : adressée à « Maitre A. Maurice-Hersant, avocat au Conseil d'état et à la Cour de Cassation, ancien président de l'Ordre », elle retrace toutes les étapes du procès et demande une dernière fois justice. Couchée dans mon lit d'enfant au fond d'un couloir obscur et froid, derrière le bruit le bruit des quatuors de Beethoven ou des trios de Schubert écoutés à la radio tous les soirs, j'entends ces mots : « il paraît que...on l'a aperçue...Anna...défaite...clocharde...pauvre femme... » Personne ne sait ou ne veut savoir ce qui s'est vraiment passé. (P124-125)

La matière du passé constitue la source essentielle où s'alimente l'œuvre autobiographique. La restitution, reconstruction de l'Histoire familiale privilégie l'écriture auto-bio-graphique par laquelle la prise de parole se fait exigence de reconnaissance et de réparation.

Appartenant à une communauté victime de l'Histoire, le passé reste une blessure et un enjeu identitaire. Elle est l'héritière d'une mémoire transgénérationnelle mythifiée. Pour Rosie Pinhas-Delpuech, il s'agit de questionner la mémoire et ses trous pour regagner l'unité d'une identité fracassée.

Notre problématique dans ce dernier chapitre se tisse autour de l'interrogation suscitée par la mémoire. Comment l'autobiographie se fait le modèle d'écriture idéal pour retranscrire une mémoire dans son aspect singulier de représenter le collectif ? Notre analyse nous conduit à nous interroger à propos de l'écriture autobiographique et des possibilités qu'elle offre pour raconter un trauma collectif, ce qui nous conduira à citer d'autres œuvres à titre comparatif.

Pour se faire, il nous semble nécessaire de revenir sur la notion du « devoir de mémoire ». A travers une historisation de cette expression qui s'est vue propagée en littérature, nous allons expliquer comment Rosie Pinhas-Delpuech met en lumière le passé de sa communauté dans le but de présenter une autobiographie à double dimension, à la fois intime et collective, comme dans une sorte de testament qu'elle doit honorer par le biais de l'écriture.

2.1 Héritage historique et devoir de mémoire

« Devoir de mémoire » est une formule qui est apparue, selon quelques théories épistémologiques, au début des années 1980. Elle s'est imposée dans le discours politique français et dans les institutions officielles, notamment l'école, où commémorations et reconnaissance des crimes antisémites sont maintenant rituelles.

Sébastien Ledoux a consacré toute une étude⁴⁰⁸ autour de cette expression. « Devoir de mémoire » :

(qui) Se veut un instrument de mesure chronologique du phénomène mémoriel en France. En analysant la généalogie de l'usage du terme, et en reliant cet usage à un contexte plus large, national et international, de ces quarante dernières années, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'expression « devoir de mémoire » a cristallisé des évolutions majeures de la fin du XX^{ème} siècle.⁴⁰⁹

Il nous rappelle, par ailleurs, qu'à l'inverse de ce que l'on a avancé historiquement et même à ce qu'ont pu écrire certains critiques, le « devoir de mémoire » ne date pas des années quatre-vingts mais des années soixante-dix, de plus, il n'est pas survenu autour de la question du génocide juif pendant la seconde Guerre Mondiale ou du régime de Vichy et son implication

⁴⁰⁸ Sébastien Ledoux, « Ecrire une histoire du « devoir de mémoire », *Le Débat*, n° 170, mai-août 2012.

⁴⁰⁹ In op.cit.

dans ces événements, mais ce devoir de mémoire est lié « à la question du communisme »⁴¹⁰, ce qui confère à cette expression un sens plus large et plus grand, car il concernerait une communauté plus vaste que celle réduite à sa confession religieuse, en l'occurrence dans le texte, la communauté juive.

Antérieurement à l'expression « devoir de mémoire », on avait tendance à donner une certaine concrétude à la mémoire avec des termes tel que « les chemins de la mémoire », « la défense de la mémoire », « le procès de la mémoire », « assassins de la mémoire »...etc, ce qui pouvait conduire à une forme de sacralisation de la mémoire. Cependant, ceci n'empêche en rien que l'appel à la mémoire dans des études scientifiques a rendu cette pratique usuelle, lui attribuant le statut de poncif, de code dans des travaux ayant trait à l'Histoire.

Or, il faut rappeler que cette expression a été particulièrement usitée dans le processus de souvenance et restitution d'une mémoire post-traumatique liée à l'Histoire de l'Occident, essentiellement en réaction contre l'oubli considéré comme une nouvelle pathologie contre laquelle il faut lutter, surtout contre les thèses négationnistes réfutant les crimes nazis perpétrés à l'encontre de la communauté juive, et la reconnaissance de cette dernière comme communauté mémorielle.

Sébastien Ledoux explique, par ailleurs, que le « devoir de mémoire » agit directement sur le social en la croyance et la force puisées par ce dernier dans les relations entretenues entre la mémoire collective et l'action individuelle. Le « devoir de mémoire » consoliderait les liens sociaux et abolirait les différences et les ségrégations raciales, mais qu'il ne pourrait avoir de « vertus thérapeutiques », ajoute Ledoux.

Dans le cas de Rosie Pinhas-Delpuech, le « devoir de mémoire » est une lutte contre « l'amnésie collective », car elle fait de l'écriture un moyen thérapeutique du traumatisme de l'oubli. Pour elle, la mémoire est une hantise car elle est bâtie sur une blessure, le trauma collectif qui irrigue le présent à construire. Ainsi, Rosie Pinhas-Delpuech convoque l'Histoire pour un nécessaire devoir de mémoire. Cette dernière fonctionne comme :

Un discours de légitimation, de sorte qu'elle (est) à la fois rappel d'événements et miroir déformant. (...) le propre des souvenirs c'est d'être une évocation d'un vécu passé, mais aussi un discours sur le contemporain. Chaque groupe, chaque segment organisera son roman passé

⁴¹⁰ In op.cit.

pour dire la misère d'une morale ou la grandeur de son présent. Ainsi, les différentes évocations ne s'organisent pas comme un tout explicatif, mais comme une rhapsodie des plaintes des victimes. C'est le chant funèbre des nostalgiques du passé et des déçus du présent.

411

Le « devoir de mémoire » serait, en effet, le facteur clé de la retranscription de cette mémoire douloureuse, comme défi contre l'oubli. « *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* », écrit Georges Perec au début du chapitre II de *W ou le souvenir d'enfance*⁴¹². A la différence d'autres écrivains, sa quête autobiographique ne tourne pas autour d'une sorte de secret, d'aveu ou de rédemption⁴¹³, mais autour d'un trou de mémoire. Il raconte que ce qu'il y a d'enfoui dans sa mémoire et qui n'a, jusque là, aucune visibilité. C'est quelque chose d'à la fois immémorable et inoubliable, une sorte de mémoire obsessionnelle de l'oubli. Jusque vers 1965 ou 1966, Perec a tourné autour de ce trou d'un peu loin, en le localisant, le triangulant par des écritures fictionnelles.

Rosie Pinhas-Delpuech tourne aussi autour du trou du souvenir familial, à la fois tenace et imprécis. La retranscription de son passé, à la fois personnel et collectif, s'inscrit dans un projet sans cesse remodelé, dévié, dépassé par la dimension mémorielle, mais qui se lit comme un ensemble de récit conditionné par des vertus thérapeutiques afin de préserver le passé de l'oubli.

S. Ledoux met en lumière le travail de l'historien qui se contente d'analyser la place du « devoir de mémoire » dans le discours social afin de comprendre les stratégies et les négociations intervenues dans la désignation de différents faits historiques considérés comme « mémorables » pour la société au détriment d'autres faits. Il relève que « *la montée du primat compassionnel et des traumas* »⁴¹⁴ a donné lieu à une relecture de la Première Guerre Mondiale mettant l'accent sur les souffrances des « poilus »⁴¹⁵. Ce qui nous interpelle dans cette situation, c'est que cette entreprise a été menée par des politiciens français, à leur tête l'ancien président de la république Jacques Chirac, désirant à travers sa politique du

⁴¹¹ Préface de Mohammed Harbi, Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie*, Paris, éd. R. Laffont, 2004.

⁴¹² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. Gallimard, 1993.

⁴¹³ Cf. Voir notre étude autour de l'autobiographie.

⁴¹⁴ In op.cit.

⁴¹⁵ Ibid.

phénomène mémoriel réguler et rendre hommage aux peuples opprimés au cours de l'Histoire⁴¹⁶ de France.

A une époque où les outils de communication et de diffusion ont pris une ampleur considérable, l'écrit reste le meilleur moyen de conservation et de prolongation de l'Histoire. S. Ledoux continue à s'interroger dans son article ⁴¹⁷ sur l'imbrication entre mémoire individuelle et mémoire collective tout en articulant sa réflexion autour de ce qu'il appelle les « nouveaux paradigmes sociaux », à savoir :

La mise en récit public de souvenirs intimes, la prise en charge du trauma par son dévoilement médiatique, l'affirmation et la demande de reconnaissance de nouvelles identités individuelles et collectives et la redéfinition du contrat moral entre l'Etat et ses administrés. ⁴¹⁸

En effet, lorsqu'on est dans une posture de « mondialisation » de la souffrance intime, notre tâche est d'exorciser et de dévoiler la présence de la mort, du tourment et de la douleur pour et parmi les vivants, et avec le « devoir de mémoire », la configuration de révélation est assurée par une dette contractée par les vivants, envers les morts, ce qui confère à toute tentative de transmission un profil testimonial, relégué d'une génération à une autre. Telle est la posture de Rosie Pinhas-Delpuech. Dans son autobiographie, le passé communautaire est à la fois objet de mémoire acquise et de mémoire transmise⁴¹⁹. Son œuvre autobiographique est en même temps réceptrice et créatrice de mémoire, et c'est dans cette perspective qu'elle devient un relais qui donne du sens à l'histoire communautaire et lui insuffle de l'énergie pour le futur.

En fait, il est surtout question de témoigner de cette histoire dans ses écrits. Le témoignage se fera selon certains procédés littéraires que nous allons tenter d'analyser dans le chapitre suivant.

⁴¹⁶ Nous faisons allusion dans ce point à la politique de colonisation, de l'esclavage et des guerres qui s'en sont suivies. L'Algérie et quelques pays d'Afrique en sont un exemple vivant.

⁴¹⁷ Op.cit.

⁴¹⁸ In op. cit.

⁴¹⁹ Il s'agit d'une distinction opérée par Walter Benjamin qui définit la mémoire transmise comme « tout ce qui passe d'une génération à l'autre, y compris l'histoire et son enseignement. La mémoire acquise, c'est ce qui n'est arrivé qu'à vous, ou que vous ressentez comme tel. » in op. Cit.

2.2 Le temps du témoin

« Que toute personne qui souhaite témoigner puisse le faire »⁴²⁰. C'est ainsi que l'on peut résumer la mission que s'accorde toute personne ou organisme voulant restituer des faits passés.

Pour Jacques Derrida, quand un témoin se présente en disant « je témoigne », il établit déjà un contrat testimonial :

J'affirme (à tort ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent, dans l'espace et dans le temps, et bien que vous n'y ayez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, vous devez me croire, parce que je m'engage à vous dire la vérité, j'y suis déjà engagé, je vous dis la vérité. Croyez-moi. Vous devez me croire.⁴²¹

Les mots de Jacques Derrida pourraient bien figurer au fronton de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech qui, souvent, interpelle son lecteur pour l'associer à son entreprise de reconstruction mémorielle.

L'effet d'immédiateté du témoignage après une guerre ou un fait génocidaire est frappant, ce qui confère à l'acte en lui-même un statut militant et justicier, donnant aux propos du témoin-survivant la force de vérité. Cette perspective coïncide avec l'apparition des récits de vie selon les spécialistes du genre, des témoignages délivrés dans un esprit de documentation générale instaurant ce genre d'écriture comme un courant important dans les études historiques.

L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est de la facture du témoignage : des années après un exil, une guerre et des souffrances communautaires, elle a décidé de prendre le relais de ceux qui l'ont précédé afin de dire le trauma en héritage.

Nous nous interrogeons sur le rôle de l'écrivain témoin direct/indirect de l'Histoire, ainsi que sur la manière choisie, à savoir l'écriture autobiographique, pour rendre compte des événements constitutifs d'une mémoire et de sa transmission.

⁴²⁰ Auteur anonyme.

⁴²¹ Jacques Derrida. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005. (P31-32)

Ainsi, ce que nous appelons ‘écriture du témoignage’ dans cette partie de notre travail, et en fonction de ce que nous révèle notre corpus, comprend quelques déterminants :

- La certification autobiographique, puisque notre corpus est une représentation du « Je » auctoriale.
- La dimension de la mémoire individuelle conjuguée à celle collective renforce la désignation du genre.
- Le pacte de référentialité articule concomitamment le récit littéraire et les événements historiques.
- La dimension collective conférée au récit mémoriel le consacre comme un héritage définitif, puisqu’après les événements tragiques il subsiste ce qu’on appellera la mémoire vive du drame, celle des écrits, quand les vies s’étiolent et que les témoins s’éteignent avec le temps qui passe.

L’œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech fait s’entrecroiser le témoignage et le discours historique. Comme l’annonce cet extrait :

Retrouver cette adresse familiale est devenue une obsession, une injonction devant laquelle toutes les dérobades, les milles ruses déployées pour biaiser par mille détours se sont brisées comme des vagues contre un roc. Il fallait que je rapporte ces documents, traces d’une histoire déviée, souillée, vers la source d’où ils étaient issus avant la catastrophe. Comme pour les laver à l’eau des trois fleuves qui entourent Edirne : Tunca, Meriç et Arda. Ils forment ensemble l’acronyme TaMA, en hébreu « impure ». (P38-39)

Le témoignage est synonyme ici de purification. En entreprenant le voyage presque comme un pèlerinage à l’endroit où est née l’histoire, raconter ce qui fut, en s’appuyant sur des documents frappés du sceau du secret, devient entreprise d’épuration : toute forme de témoignage apporte son lot d’explication.

Le témoignage se définit communément comme un compte-rendu rétrospectif d’événements, de faits, par lequel celui qui témoigne, à savoir le locuteur, entretient une relation perceptuelle directe. Dans le cas de notre corpus, l’écrivaine entretient un rapport indirect avec les événements rapportés dans son récit puisqu’elle raconte des faits en relation avec le vécu des membres de sa famille disparue. L’accès au passé d’autrui, permettant le

témoignage, transite d'abord par l'acquisition de documents qui permettent la reconstruction de la mémoire des absents.

D'ailleurs, lors de l'escale à Edirne, l'une des villes turques visitées, la narratrice confie :

Pendant le temps hors du temps que j'y ai passé, j'ai arpenté dans tous les sens cette ville qui a gardé la taille de Lutèce avant qu'elle ne devienne Paris. Comme un chien sur la piste de fantômes, j'ai reniflé, regardé, touché ses pierres, ses ruines, ses jardins. Et, (...) j'ai eu des intuitions qui se sont vérifiées (...). (A. P42-43)

Trois éléments activent le témoignage :

- L'auteur : le référent extratextuel qui en tant que signataire du témoignage en assume la pleine responsabilité et se porte garant de « la vérité » qu'il transmet.
- Le témoinnant : la personne qui produit le témoignage.
- Le témoin : la personne qui a vécu les événements.

A travers ses récits, Rosie Pinhas-Delpuech cumule ces trois statuts. Elle crée le récit en s'inspirant du témoin, en l'occurrence Anna, le personnage qui a vécu « *in illo tempore* » les faits, et de ce fait, l'auteure devient à son tour le témoinnant car elle reconstitue le témoignage. Témoigner, en tant qu'acte de restitution de la vérité, consiste à mettre en scène le témoin en évoquant les faits qui le concernent.

Elle se souvient :

Après ma visite au cimetière de Neuilly, devant l'inscription qui barrait la route à la suite d'une histoire, il m'avait semblé que quelque chose de l'ordre profond du monde avait été transgressé, qu'un tabou avait été brisé. Comme si Anna était l'enfant qui, tenant la main de mon père sur le chemin de l'école, avait franchi la ligne rouge qu'il avait tracée d'une seule phrase. J'avais voulu revenir à l'instant d'avant ce pas qui résultait d'une succession d'autres pas, et c'est ainsi que j'avais été prise d'une frénésie de lectures sur les migrations des Juifs, leur dissémination en Europe, leurs expulsions successives à partir des Croisades et leur recherche incessante d'un havre où se mettre à l'abri. Dans un de ces livres, *Histoire des juifs sépharades de Tolède à Salonique*, de Esther Benbassa et Aron Rodrigue, j'étais tombée par hasard sur une notule où le nom d'Anna faisait partie d'une longue dynastie de rabbins dont l'arrivée à Edirne remontait même à une époque antérieure à l'expulsion d'Espagne. Je me souviens de l'instant où, levant la tête au détour de cette notule, mon cerveau s'était emballé pour construire un raisonnement sur lequel je n'avais aucune prise. (P59)

Dans ce passage, l'explication est déterminante de la posture de l'écrivaine autobiographe/historiographe qui puise dans toute sorte de lectures pour s'informer du sort de sa Communauté, de son destin atypique, cela qui renforce la valeur testimoniale du récit autobiographique.

Cependant, contrairement au récit autobiographique, qui « met l'accent sur la personne (auteur-narrateur-personnage)», sur « son évolution » et sur « sa personnalité »⁴²², le témoignage se focalise sur les événements, à travers le regard particulier du témoin, partie prenante dans la construction du savoir.

Elle affirme : « Anna, il fallait que je ramène Anna à ce berceau, à cette origine, que je la rattache à ce qu'elle avait été. Mon hypothèse avait, comme tout délire, une part de la réalité. » (P59-60)

Et pour confirmer son propos elle cite Descartes :

En entreprenant de faire du ménage dans la tête de son sujet pensant, Descartes ne dit-il pas :

Car de vrai les peintres, lors même qu'ils étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des figures bizarres et extraordinaires, ne peuvent toutefois leur donner des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ; ou bien si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais on n'ait rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes à tout le moins les couleurs dont ils les composent doivent-elles être véritables. (P60)

La parole⁴²³ est donnée ici au philosophe afin de démontrer que son œuvre s'inscrit dans une longue lignée d'écrits factuels, qui, même s'ils sont le produit de l'imagination, ne peuvent

⁴²² Ph. Lejeune, in op. cit.

⁴²³ La référence à des textes antérieurs, est considérée comme relevant de l'intertextualité. La citation, qui est, selon la terminologie de Gérard Genette, un fragment de discours hypotextuel – c'est-à-dire tiré d'un texte antérieur à celui dans lequel il est enchâssé – délimité par des signes qui la distinguent du discours hypertextuel. (L'*hypertextualité* y est définie ainsi : « Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. ») (G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 13) Elle apparaît comme une référence distinctive dans ce récit, elle est à la croisée de deux discours : historique et littéraire et occupe de ce fait, un pôle stratégique qui assure une pluralité de fonctions liées aux enjeux du discours, comme le souligne Antoine Compagnon : « *La citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans la pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire la réfute* ». (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éd. Seuil, 1979, (p12))

faire référence qu'à la réalité, à une certaine vérité. A travers la référence à Descartes⁴²⁴, Delpuech tente de récupérer une mémoire historique certifiée par les propos du philosophe.

Ce qui devient dominant dans l'œuvre étudiée, c'est l'écart vis-à-vis de la norme autobiographique. L'auteure tente de se distancer du « je » écrivant/actant pour signifier un « je » écrivant/témoignant, ce qui semble être une stratégie scripturale pour affirmer la proximité du témoin et de l'autobiographe.

Nous avons, dans ce sens, relevé plusieurs stratégies scripturales dans le récit, déployées pour lui conférer cet aspect de texte témoignant. Il est donc impératif d'analyser comment la mémoire traumatisée conditionne l'écriture du souvenir, ceci en nous penchant particulièrement sur ces procédés narratifs et discursifs mis en place pour revisiter les événements.

⁴²⁴ Dans le contexte qui nous intéresse, ces signes typographiques sont traditionnellement les guillemets, qui encadrent et « *tiennent à distance* »⁴²⁴ une citation. Pour Antoine Compagnon également, les guillemets « *confèrent à ce qu'ils encadrent une accentuation ou une atténuation, en tout cas, une mise en valeur de l'énonciation, qui a pouvoir de distanciation* »⁴²⁴. Les guillemets ainsi aident à reconnaître visuellement et de façon immédiate le texte originel de l'auteur de celui cité par ce dernier. C'est un contrat de lecture qui prend effet et différencie l'hypotexte de l'hypertexte. Or, chez Rosie Pinhas-Delpuech, il y a absence des guillemets, la reconnaissance est facile à faire du fait de la marge laissée entre son propre récit et la citation de Descartes, d'autant plus qu'elle introduit elle-même cette référence afin d'appuyer et d'accentuer l'orientation attribuée au discours.

2.3 Stratégies du témoignage

Parmi les stratégies littéraires déployées pour transcender la portée individuelle du récit, et indiquer sa valeur collective, sa dimension historique, nous signalons le procédé de la répétition, la datation, la retrospection et l'introspection, mais surtout la mise en valeur de portraits ayant pour but de certifier le témoignage.

Joignant le sentiment du « devoir de mémoire » à celui du désir de témoigner des événements passés, l'écrivaine se situe dans une perspective qui s'articule autour d'une socialisation de son individualité, en empruntant les codes de l'autobiographie et de la biographie qui ont en partage les procédés d'écriture du portrait.

- **Les portraits**

Dans *Anna, une histoire française*⁴²⁵, Rosie Pinhas-Delpuech rend compte, à partir de portraits, de ce qui est advenu du passé. Elle interroge la mémoire familiale en rassemblant différentes traces de vies du passé.

Elle se souvient de

Abraham Guéron, ancêtre nominal d'Anna, (...) reprend la charge de son beau-père et la famille Guéron gèrera la vie communautaire pendant cent soixante-dix ans, jusqu'en 1889. Ce curieux mélange donne sûrement une tonalité particulière à ces Juifs des Balkans, proches à la fois des cultures allemande, française, autrichienne, espagnole, dans un environnement musulman lui aussi singulier, celui des Turcs anatoliens et asiatiques. (A. p75)

Il lui est donc primordial de revenir sur les traces de cet ancêtre pour témoigner de sa vie en Turquie. Comme pour exposer l'arbre généalogique de la famille, elle attribue à Anna une Histoire qui la réintègre dans la Communauté malgré sa conversion au christianisme qui lui a valu le reniement des siens.

Isaac le Français est un chapitre consacré à l'un des autres ancêtres d'Anna, et par descendance directe, il est aussi celui de l'auteure-narratrice. Il est l'un des premiers exilés

⁴²⁵ Cet ouvrage est composé de deux parties, la première est consacrée à une enquête à propos de la trace des ancêtres, ceux du pays andalous, de l'Europe désarticulée par les différentes guerres et ceux qui ont choisi la France pour demeure. Alors que la deuxième partie, c'est l'aboutissement de cette enquête, elle est centrée sur la vie d'Anna et ses malheurs pendant la Seconde Guerre mondiale.

juifs⁴²⁶ installé en Turquie. Dans le contexte des guerres du Moyen Âge, il écrit une lettre à ses « frères et maitres, amis et connaissances... », dans laquelle il leur dit :

Moi Itshak Tsarfati, bien que d'ascendance française, je suis né en Allemagne où j'ai grandi aux pieds de mes vénérés maitres. Je vous le dis, la Turquie est un pays d'abondance où, si vous le voulez, vous trouverez le repos. D'ici, la route vous est ouverte vers la Terre Sainte. Ne vaut-il pas mieux vivre sous la domination des musulmans, plutôt que des chrétiens ? Ici, chaque homme peut mener une existence paisible à l'ombre de son figuier et de sa treille... Ici, personne ne vous empêchera de porter les plus beaux atours, alors qu'en chrétienté vous n'osez habiller vos enfants en rouge et bleu, couleurs que nous affectionnons, de peur de les exposer aux coups et aux insultes, et êtes obligés d'aller et venir misérablement vêtus de couleurs sombres. (...) Ce pays offre beaucoup d'avantages à ses habitants, ce qu'on ne peut pas trouver dans les pays allemands et dans leurs alentours. (A. P65)

Les différents portraits des aïeux inscrivent le récit dans un registre historique à même d'expliquer rationnellement le destin d'exil de la Communauté d'où l'auteure-narratrice tient ses origines.

Dans le troisième volet de l'œuvre, *Anna, une histoire française*, il y a un chapitre consacré à l'arbre généalogique. Il est intitulé « *L'Arche* » par référence biblique à l'Arche de Noé⁴²⁷, comme pour dire la nécessaire remontée vers l'origine première et rétablir la généalogie complète en se fondant sur l'Histoire et les histoires familiales. Elle explique : « (c'est) un système de registre familial et patriarcal, (...) qui signifie tronc. » (p21). Dans ce cas, assumer son arbre généalogique signifie donner aux générations successives le goût des valeurs qui prennent avec le temps toute leur signification de legs. L'écriture autobiographique de Rosie Pinhas-Delpuech se veut généalogiques. Son récit devient un lieu de survivance où sont ressuscités les hommes du passé ; une façon de vaincre le silence et la menace de l'oubli. L'écrivaine est consciente que « (son histoire) est une histoire lourde dont les survivants, s'ils survivent, mettent des années à lever le secret, quand ils ne l'emportent pas avec eux, laissant sur terre le poids de leur silence. » (A. p10)

Ainsi, les portraits des membres de sa famille servent à inscrire le récit dans un espace-temps réel et précis. Aussi, la datation est à considérer comme une autre désignation du référentiel qui conforte la dimension historique liée au témoignage.

⁴²⁶ Il est allemand d'origine française. Nous lui avons déjà consacré une partie de notre étude.

⁴²⁷ Il s'agit d'est un navire construit sur l'ordre de Dieu afin de sauver Noé, sa famille et toutes les espèces animales d'un Déluge sur le point d'advenir, selon les Textes Sacrés.

- **La datation**

Dans l'extrait représentant le portrait d'Itshak Tsarfati, Delpuech revient sur l'époque où il a vécu, c'est-à-dire aux alentours de 1428. A cette époque, la cohabitation intercommunautaire était pacifique, jusqu'au jour où se manifeste l'opprobre des chrétiens. Rosie Pinhas-Delpuech affirme :

En 1394, sous le règne de Charles VI que l'on surnomme le Bien-aimé mais dont on sait qu'à partir de 1392 il sombre dans la folie et l'hébétéude, les Juifs sont une fois de plus expulsés de France. L'édit d'expulsion est promulgué le 17 septembre, un jour de Kippour. En fait, depuis les Croisades, ils sont périodiquement chassés des pays de l'Europe chrétienne. Chaque nouveau roi les rappelle sur ses terres pour remplir ses caisses avec les lourds impôts qu'ils lui payent en échange de sa protection. Puis calomnies et hostilités reprennent. (A. P63)

Le récit ainsi daté⁴²⁸, devient incontestable. Outre sa fonction informative, il apporte une explication cohérente à l'Histoire des exilés.

Comme Rosie Pinhas-Delpuech, d'autres auteurs, en témoignant des affres de la guerre, ont daté leur texte afin d'authentifier leur récit. Jorge Semprun⁴²⁹ en fait partie, d'autant qu'il a vécu lui-même les camps de concentrations et la torture nazie.

Semprun opère une recomposition-reconfiguration de l'Histoire à travers son ouvrage *L'écriture ou la vie*⁴³⁰. L'exhibition autobiographique enchâsse le récit d'une quête historique. Il raconte selon le flux des souvenirs, l'expérience traumatisante des camps de concentration et tente de dépasser la douleur de la déportation à travers l'écriture, synonyme d'exorcisation du mal subi à cette époque.

Il révèle :

Il y aura des survivants, certes. Moi par exemple. Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? Le doute me vient dès ce premier instant.

⁴²⁸ Nous notons aussi quelques dates récentes. Cf. La date de la mort du père en incipit à *Anna, une histoire française*.

⁴²⁹ C'est un écrivain et homme politique espagnol. L'essentiel de son oeuvre est écrit en français. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il fut déporté à Buchenwald.

⁴³⁰ Référence

Nous sommes le 12 avril 1945, le lendemain de la libération de Buchenwald. L'histoire est fraîche en somme. Nul besoin d'un effort de mémoire particulier. Nul besoin non plus d'une documentation digne de foi, vérifiée. C'est encore au présent, la mort. Ca se passe sous nos yeux, il suffit de regarder. Ils continuent de mourir par centaines, les affamés du Petit Camp, les Juifs rescapés d'Auschwitz.

Il n'y a qu'à se laisser aller. La réalité est là, disponible. La parole aussi.

La datation confirme le souvenir ramené au présent : il s'agit d'un fait véridique, réellement vécu par l'auteur, qui ressurgit dans son intégralité et il est si fort qu'il n'a pas besoin de certification.

Rosie Pinhas-Delpuech, à son tour, se remémore un événement marquant de l'Histoire communautaire. Il est raconté par la grand-mère, gardienne de la mémoire familiale, qu'elle transmet à sa petite-fille :

Ma grand-mère maternelle me racontait avec nostalgie Andrinople, sa ville natale qu'elle avait quittée en 1915 à l'âge de trente-quatre ans. Quand je lui demandais si elle connaissait cette adresse inscrite sur mon acte de naissance, elle disait que non et répétait comme mon père que notre communauté était inscrite de tout temps dans la ville, depuis que nous avons été « chassés d'Espagne ».

Elle ne disait pas « expulsés » mais « chassés », traduisant sans le savoir, ou peut-être à bon escient, l'expression hébraïque « *Gueroush Sefarad* », du verbe *garash*, qui signifie chasser, répudier, rejeter loin de soi. Adam et Eve sont les premiers *chassés* (du Paradis). Caïn, après son crime, est *chassé* de la face de la terre. Agar, servante et concubine d'Abraham, est *chassée* dans le désert avec son fils Ismaël. Le verbe est violent, et c'est bien ainsi que je l'entendais. En espagnol mais c'était désobligeant : ça se disait *echar a fuera*, jeter dehors comme des malpropres. Mais pourquoi, une fois chassés d'Espagne, étions-nous allés habiter dans cette rue de « fils d'Arabe »⁴³¹, alors que nous étions des fils de juifs ? À cette question non plus, je ne recevais pas de réponse. L'Histoire des manuels scolaires turcs ne débordait pas de sympathie pour les Arabes, anciens occupants et rivaux politiques. La lecture de cette adresse chancelante et énigmatique m'avait troublée, j'avais voulu la chasser à mon tour, ignorer dans mon acte de naissance cette page du passé, m'enraciner dans le turc de la Turquie moderne d'Atatürk. (P23)

En recueillant le témoignage de l'aïeul au sujet de cet exil vécu par plusieurs générations de sa famille, Delpuech retranscrit le souvenir d'un trauma familial qui se dit ici par la simple inscription d'une date.

⁴³¹ La rue à Edirne dans laquelle la famille de l'écrivaine a habité s'appelle « la rue d'Ibni Arap » littéralement « Ibn Arabi ».

Rosie Pinhas-Delpuech rappelle la paix et l'harmonie qui régnaient entre les deux communautés, juive et musulmane, en Espagne andalouse d'avant l'Inquisition. Arrivés en Turquie après l'expatriation de leur terre d'origine, les juifs se sont probablement installés dans cette rue « Fils d'Arabe » parce qu'ils avaient gardé en mémoire la bonne entente avec les musulmans. Le nom de la rue est signe de sécurité pour eux. Si la narratrice-auteure s'interroge, c'est qu'elle était dans l'ignorance de ce que fut le bonheur de la cohabitation des juifs et des arabes en Andalousie.

Rappeler les dates des événements sert à authentifier la narration et désigner la véracité du témoignage. Dans le fait de témoigner, le présent n'est intéressant qu'en ce qu'il garde les traces d'un passé dont la résurgence est le véritable enjeu de l'écriture. Le témoignage est le lieu d'une rétrospection qui entraîne une introspection justifiant l'écriture autobiographique à dimension historique.

- **Rétrospection et Introspection**

La rétrospection et l'introspection de manière concomitante répondent à une nécessité interne du récit puisqu'il est de facture autobiographique. La dimension historique apportée par le témoignage suit plutôt le mouvement inverse, du présent vers le passé.

Invariablement, dans l'œuvre étudiée, la situation de remémoration est accompagnée de commentaires signifiant l'introspection. Les exemples sont nombreux, ils constituent la trame même des récits. Rosie Pinhas-Delpuech raconte :

Le temps de mon départ approchait et je cherchais encore. Quoi ? Je ne saurais le dire, au juste. Une jonction obscure à laquelle je n'avais aucune prise me tirait de ma chambre d'hôtel et me poussait dehors, dans les rues de la ville, dans ses environs, à la recherche d'une inscription en hébreu, d'une *Ktoveth*, j'ignorais laquelle. (P91)

Rosie Pinhas-Delpuech est animée par le désir de retrouver ce qui a été édifié, déifié pour être finalement détruit, retrouver donc toute « trace »⁴³² qui pourrait être la raison même de son témoignage. Le témoignage place la narratrice dans une situation qui désigne le processus mémoriel et le justifie

⁴³² Nous nous référons à l'étude d'Alexandre Serres, intitulée *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?* Texte d'une communication prononcée lors du séminaire du CERCOR (actuellement CERSIC), le 13 décembre 2002, sur la question des traces et des corpus dans les recherches en Sciences de l'Information et de la Communication.

Par la concomitance de la rétrospection et l'introspection, la frontière entre passé et présent se brise, ceci est une constante de l'écriture chez Delpuech que nous retrouvons chez Semprun pour qui le passé n'est jamais révolu ; toujours réactualisé, jamais fantasmé. Dans *L'écriture ou la vie*⁴³³, il se souvient :

En voyant apparaître sur l'écran du cinéma, sous un soleil d'avril si proche et si lointain, la place d'appel de Buchenwald où erraient des cohortes de déportés dans le désarroi de la liberté retrouvée, je me voyais ramené à la réalité, réinstallé dans la véracité d'une expérience indiscutable. Tout avait été vrai, donc, tout continuait de l'être: rien n'avait été un rêve.

En devenant, grâce aux opérateurs des services cinématographiques des armées alliées, spectateur de ma propre vie, voyeur de mon propre vécu, il me semblait échapper aux incertitudes déchirantes de la mémoire. Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, lestaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes. D'un côté, certes, je m'en voyais dépossédé; de l'autre, je voyais confirmée leur réalité: je n'avais pas rêvé Buchenwald.

Ma vie, donc, n'était pas qu'un rêve.

L'importance de la rétrospection réside dans cette facilité à introduire de manière plus forte le monologue intérieur du narrateur qui éclaire le lecteur sur la profondeur du souvenir, mais surtout sur sa véracité. Le regard de l'auteur/narrateur introduit un effet de miroir : ce n'est ce que voit le narrateur qui est décrit et qui confirme les réminiscences de l'auteur.

Dans le processus de la rétrospection/introspection lié au témoignage, le principe de la réitération est fondamental. Comme stratégie scripturaire, la répétition certifie le témoignage et atteste des faits racontés et contribue surtout à forger une mémoire. La répétition ne laisse pas de place à l'oubli.

- **La répétition**

Par la répétition, l'accumulation des témoignages, s'instaure le procédé constitutif de la mémoire. L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech se présente sous une forme sérielle, ce qui induit parfois la répétition de quelques thèmes, événements et épisodes de vie. A titre d'exemple, le sujet de la langue est, quasiment, constant. Le français, élément fondamental

⁴³³ Op. Cit.

dans la constitution de son identité culturelle, est mis en relation avec l'histoire familiale. Elle rappelle : « Couchée dans son lit, en l'absence de mots, l'enfant a peur. (...) Le mot horde prononcé par les parents vient du turco-mongol ordu dont le turc a conservé la signification étymologique. (...) L'oreille de l'enfant associe par parenté sonore le turc et le français. » (*S. b. P82*)

L'insistance sur le sujet des langues confirme le témoignage à double vocation : individuel et collectif. C'est une stratégie immersive de l'intime qui intervient comme un artifice systématique de l'énonciation historique.

De même à propos du thème de la nuit et de l'insomnie, le lecteur est en présence d'un récit en spirale, puisque la répétition attribue au texte un aspect circulaire :

J'imagine ainsi une vaste confrérie de veilleurs de nuit, camionneurs, insomniaques, noctambules et somnambules, qui tendent l'oreille dans le noir pour capter des musiques et des sons, des histoires pour continuer à traverser toutes les nuits les peurs de nos enfances. Celles qui ne nous quittent jamais. Toujours les mêmes. Peur et nostalgies de la mort et des morts dont est plein le silence de la nuit depuis la nuit des temps, depuis la toute première où, petit être frissonnant, on nous dépose, seuls dans un berceau, jusqu'à l'ultime où, toujours seuls dans un cercueil, nous aurons toutes les nuits simulé, anticipé, craint, espéré cette mort que nous guettions dans le noir pour la surprendre, que nous trompions avec des musiques et des histoires et qui, à force de la rencontrer chaque nuit, avait presque fini par devenir une amie. (*I. p84*)

Sans oublier la présence d'autre thème, devenu poncif autobiographique de par sa répétition : le statut de traductrice. Elle assure :

Les années ont passé. J'ai continué de faire circuler des mots d'une langue dans l'autre, de m'aventurer toujours plus loin dans l'hébreu qui me construit à mesure que, mot à mot, je le fais passer dans le français, dans mon français. Comme s'il en avait besoin, ou que je comblais un trou d'amnésie. (*A. P11*)

La répétition chez Delpuech est activée au profit d'une écriture-catharsis. Les fantômes du passé hantant son esprit, l'écriture devient expiation, comme d'autres pratiques rituelles : « Mes nuits d'enfant étaient pleines de peurs et de cauchemars, je croyais aux vertus de l'eau claire du robinet sur mon visage. (...) Il m'est resté, comme à une marrane, l'habitude du lavage des mains et du visage au réveil. » (*A. P25*) Se purifier de ses hantises, du trauma en

héritage, grâce à l'écriture peut être assimilé à l'usage de l'eau, comme pour accomplir l'acte des ablutions.

La répétition et la cumulation du témoignage de ceux qui ont vécu les affres et les supplices de la guerre, signale la valeur éminente du témoignage. Ecrire, témoigner, insister, réitérer le propos, sert à exprimer une vérité essentielle de la condition humaine. Laisser une trace pérenne du trauma éclaire le lecteur sur l'injustice et l'oppression vécues une certaine période, et avertit des séquelles d'une Histoire traumatisante.

Le récit de Delpuech se heurte à l'historiographie sur deux points précis pour permettre au témoignage de se faire. Le pacte autobiographique transfiguré en pacte testimonial se lit en filigrane comme un contrat de lecture historique. Il serait la raison même de la défaillance du premier pacte tout en le consolidant. C'est-à-dire que la narratrice, porte-voix de l'auteure, se fait historienne par le biais du témoignage, à travers les procédés scripturaires mis à son service, tout en continuant à raconter sa propre vie.

Pour Rosie Pinhas-Delpuech, témoigner devient un acte de pérennisation et de préservation d'une mémoire familiale qui s'inscrit, incontestablement, dans l'Histoire. Elle confie :

L'arbitraire le plus obscur et insondable préside à la disparition ou à la survie des documents qui permettent de fabriquer l'histoire, avec ses trous, ses lacunes, ses silences, ses déformations. (A. p79)

L'importance de la mémoire en héritage, qu'elle se révèle à travers des documents ou des personnes encore vivantes, réside dans la constitution d'une identité sereine. Dans une allégorie à sa mission de témoignage, elle dit :

Une femme camerounaise m'a raconté un jour que, dans sa culture, l'initiation du garçon comprend, entre autres rites de passage, la recherche de ses ancêtres pour remonter le plus loin possible dans son histoire et éviter, le moment venu, de contracter des alliances antagonistes, d'enfreindre des tabous. Pour ce faire, il s'en va par les chemins à la rencontre de vieillards qui le renvoient à d'autres vieillards, lesquels racontent au garçon ce qu'ils savent de sa parentèle, jusqu'à ce que le futur initié acquière une vision d'ensemble de son histoire et évite toute alliance discordante. Le récit de la Genèse, avant l'Exode et le don des commandements divins, est balisé de ces transgressions et des actes de violence qu'elles entraînent pour des générations. (P83)

Cette quête du passé, elle l'entreprend à l'âge adulte, comme une genèse de Soi à travers les récits des autres. Des traces mémorielles qui sont à considérer comme :

- Une empreinte, un souvenir de l'autre qui constitue une mémoire familiale.
- Une mémoire, avec la question du document comme trace du passé, la connaissance par traces en histoire, une théorie exposée par P. Ricoeur⁴³⁴, P. Veyne⁴³⁵ et M. Bloch⁴³⁶.
- Une ligne, une écriture et la problématique de la trace écrite, notamment la question du suivi des traces, ou de ce que l'on a appelé « la traçabilité ». Ce qui se lit dans l'ensemble de l'œuvre, comme un fils conducteur à travers les thématiques exposées parfois même dans la répétition.

Il nous semble qu'à travers sa recherche de tout ce qui compose l'histoire de sa famille, en tant qu'événements, souvenirs et lieux de vie, la trace est l'empreinte de ce qui tend à disparaître, et pour le préserver de ce risque, l'écrivaine doit témoigner. Bref, « la trace » représentée par le matériau du document ou les récits de l'aieule est au fondement de l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech.

Or, bien qu'elle ait réussi à rassembler quelques « traces » de la mémoire collective, Rosie Pinhas-Delpuech confie avoir rencontré le mutisme de quelques personnes, dont Anna, qui ont refusé de répondre à ses sollicitations. La raison est que les événements remémorés, comme des cicatrices vivaces, ne sont pas encore pensées définitivement. La résilience étant un long travail qui s'accomplit avec le temps :

Je lui ai timidement demandé si, un jour, elle voudrait me raconter son histoire, j'avais envie de l'écrire depuis mon enfance. Elle s'est aussitôt fermée, son regard s'est durci. Elle a dit – je ne sais pas revenir sur les mots exacts qu'elle a prononcés – que cette histoire était en quelque sorte enterrée, vouée au silence, qu'elle avait pansé ses blessures, qu'elle était guérie et que tout ça était fini, loin. Sa fermeture catégorique et agressive m'a étonnée, déçue. (P185)

Le refus de la confiance est le signe de la persistance de la douleur dont on ne peut se libérer facilement.

⁴³⁴ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, éd. Du Seuil, 2000.

⁴³⁵ Paul Veyne, *Comme on écrit l'histoire*. Paris, éd. Du Seuil, 1978. (Points Histoire).

⁴³⁶ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris, éd. Armand Colin, 1974.

Il ressort de cette étude sur le processus de témoignage dans l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est le lien entre historiographie et écriture en tant que voix de « l'opprimé », voix à cueillir, à transcrire et à transmettre. Ainsi, le rôle des générations dans le fait de l'héritage des mémoires est très important, ce qui fait apparaître du même coup le rapport entre l'écriture et le temps, la mémoire entre la vie et la mort.

La mémoire hante l'écrivaine qui la reconstruit à partir de blessures, à partir d'une douleur commune. Rosie Pinhas-Delpuech se fait auteure de la mémoire d'autrui, elle est appelée à raconter en même temps, sa propre mémoire. Elle s'est représentée dans l'écriture, et dans ce sillage, elle a invité les autres à entrer dans son récit : Anna, Descartes, le Père Devaux, « Ibn Arabi », Juifs d'Espagne...il nous semble que le registre autobiographique est une invitation à soustraire le « moi » à l'histoire du collectif. La mémoire intime et l'Histoire communautaire se conceptualisent à travers le récit référentiel et sont, par le même mouvement scripturaire, préservées de l'oubli grâce au pacte testimonial.

Conclusion

Au terme de cette recherche, qui ne prétend pas puiser tout ce que recèle l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, il nous semble être parvenue à répondre à l'objet de notre investigation dans la prolongation de notre travail entrepris dans notre mémoire de Magister, centré sur les écritures du Moi, plus précisément dans le genre autobiographique.

Dans le cadre de cette thèse, la question initiale était de savoir si les écrivains autobiographes contemporains se conforment toujours aux règles émises par le premier théoricien du genre Philippe Lejeune, quand on sait que, d'une manière générale, la littérature se modifie autant que son champ de réception et que les outils conceptuels de son émission et son interprétation peuvent se prêter aussi à des changements.

Dans cette perspective, nous avons choisi d'interroger les écrits de Rosie Pinhas-Delpuech, une auteure de la dernière décennie du XXI^{ème} siècle qui est venue à l'écriture avec la motivation de se dire alors que, selon ses déclarations, l'autobiographie « en tant que telle la répugne »⁴³⁷. C'est ce paradoxe qui nous a interpellé : comment être à la fois dans l'autobiographie et en dehors d'elle ? Comment cela se traduit-il au plan de l'écriture ? Quelles sont les stratégies mises en œuvre pour que la représentation de Soi se fasse sans que n'apparaissent formellement les composantes génétiques de l'autobiographie ou comment elles sont détournées. De ce point de vue, l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech est problématique. Nous avons essayé de découvrir comment elle se construit, pour pouvoir ouvrir de nouvelles pistes de définition de l'autobiographie, et donc élargir le champ conceptuel qui la concerne.

Cette démarche nous a conduit dans un premier temps, à nous interroger sur la forme des récits de l'écrivaine. Le constat d'absence de toute indication générique sur la couverture ses livres, nous a conduit à interroger tous les segments constitutifs du paratexte – les seuils – et dont le sens pouvait recéler un indice qui signale la catégorie générique.

Titres, épigraphes, dédicaces affirment la veine autobiographique des récits en question. Pour nous en assurer, nous avons également pris en compte les ouvertures et les clôtures des textes, confirmant ainsi que l'on retrouve, dans ces fragments textuels, quelques éléments constitutifs de l'autobiographie comme l'enfance, la famille, la correspondance, qui ont fait par la suite l'objet d'un traitement spécifique à côté d'autres paramètres

⁴³⁷ Voir annexe.

significatifs de la représentation du Je-auteure-narratrice comme le geste créateur de l'écrivaine, les lectures de valeur référentielle et source alimentant l'imaginaire, la musique comme fond sonore de l'écriture et composante stylistique.

En appréhendant chacun de ces motifs scripturaux qui se conjuguent dans ce processus de représentation de Soi, il nous est apparu que dans la succession des livres étudiés et à l'intérieur de chacun d'eux, l'écriture de Soi, comme dénominateur commun, offre un déploiement rhizomique. Il fallait nous en justifier dans la deuxième partie de notre travail.

Sur la base des travaux de Deleuze et de Guattari, tout particulièrement, nous avons confronté leur acception du rhizome à ce qui est donné dans les textes de Rosie-Pinhas Delpuech, et qui se traduit par la fragmentation du « Je » écrivant, qui se décline aussi par la mise en place de la métaphore, de l'autoportrait et subsidiairement par le recours à la mise en abyme. En superposition à ces « plateaux » correspondent trois espaces : réel, fantasmé et mémoriel. Le rapport à l'espace se construit sur la base de l'identité qui mène à des interprétations circonscrites dans des territoires géographiques et historiques, qui conditionnent le travail de l'écrivain. Face à cette volonté d'ancrer, de fixer un « Je » écrivant dont l'identité est en mouvement, se pose la question des digressions génériques. Le recours à des séquences biographiques (Anna, Itshak le français et Dursineh) justifie ce discours décentré. L'autobiographie telle que la conçoit Rosie Pinhas-Delpuech suggère moins l'accomplissement de l'écriture d'un Soi primordial, qu'un dépassement de codes institués à travers une stratification thématique, génératrice d'un langage autobiographique renouvelé.

Un tel dispositif brise assurément la linéarité propre à l'autobiographie telle qu'elle est décrite par Philippe Lejeune. Rosie Pinhas-Delpuech procède à sa « déterritorialisation » au moyen de la brisure, de la segmentation et du recoupement des récits qui racontent sa vie. Le recoupement induit souvent la répétition, mais celle-ci relève de l'ordre structurel et fonctionnel. Elle fait apparaître les points de jonction entre les macro-récits et les micro-récits. Aux points de jonction se construisent des schèmes fondateurs de la personnalité de Rosie Pinhas-Delpuech et de son écriture.

Ainsi, le texte autobiographique tentaculaire de Rosie Pinhas-Delpuech repose sur des invariants toujours sollicités et mis en scène d'une manière ou d'une autre. Il peut, ainsi, s'envisager comme une mosaïque qui se construit à l'aide de matériaux récupérés. L'œuvre, à coup de fragments de souvenirs, de tranches de vie, sculpte ainsi son identité.

Nous avons noté la récurrence des manifestations de pratiques interculturelles : usage et interférence des langues (Turc, Espagnol, Allemand, Français, Hébreu) dans le cadre

scolaire, familial et professionnel, lié à un autre fait dominant, celui de la saisie de fragments de l'Histoire, celle des Juifs à travers les siècles jusqu'au XX^{ème} siècle. L'interculturel subséquent à l'Histoire douloureuse devient le lieu où se lit, se dit le trauma. Dès lors, le « Je » qui s'énonce est celui d'une mémoire collective. Et la conscience dicte l'exigence du témoignage. Cette analyse constitue la matière de notre troisième partie.

Entre référentialité à Soi et quête identitaire, s'articule l'Historiographie de la Communauté d'origine. Rosie Pinhas-Delpuech, par ses écrits centrés sur sa personne indissociable de la collectivité, fait acte de devoir de mémoire. Elle élève son H(h)istoire au rang du mythe., Elle se réapproprie, dans cette perspective, les différents stéréotypes liés à la figure du juif, du « juif errant » au « juif commerçant » en rappelant, ainsi, son destin de « juif victime », elle représente les dispersions, les migrations et les parcours des ancêtres, pour dire l'opprobre de la marginalité et met en place une stratégie de conservation et de transmission d'une mémoire fracturée.

Comment dès lors, après tant de souffrance, affirmer une identité ? Comment forger une œuvre dans l'abstraction de la douleur qui l'a suscitée ? La question de l'identité découle tout naturellement de la réflexion sur l'Histoire. Rosie Pinhas-Delpuech semble ainsi accepter et assumer l'héritage de la mémoire. Pour elle, son ascendance juive est un important legs à revendiquer et à préserver pour envisager l'avenir.

De ce fait, le texte devient un réceptacle où le témoignage est central, ce qui engendre une esthétique spécifique, constituée de stratégies scripturaires qui confirment la dimension historique à côté du récit autobiographique, comme le portrait, la datation, la rétrospection et l'introspection. A partir de traces matérielles et mnésiques (les documents et les souvenirs de la grand-mère), le récit se double de deux modalités discursives : le discours historiques et le témoignage. De l'Inquisition à la Seconde Guerre mondiale, en passant par la période durant laquelle les ancêtres ont élu la France comme havre de paix, le témoignage est inhérent au récit autobiographique. L'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech comporte simultanément une dimension singulière (le « Je » écrivant) et une portée collective et mémorielle (le « nous » communautaire). Le témoignage permet de faire comprendre et de préserver une réalité transcendante et irréductiblement obsessionnelle.

Rosie Pinhas-Delpuech est donc dans l'exigence de dire le vrai qui préfigure un passé individuel et collectif. Une vérité factuelle et subjective qui se transmue en une parole

testimonial s'inscrivant à l'intersection des genres, ce qui nous a conduit à nous interroger sur les limites et sur l'essence de l'autobiographie.

L'autobiographie de Rosie Pinhas-Delpuech, dans sa forme rhizomatique, se veut un calque de dualité déterritorialisation/reterritorialisation de sa Communauté, de sa famille et d'elle-même. Une histoire de Soi qui ne peut être limitée aux frontières d'un genre aux normes rigoureusement prescrites. Dans son cas, l'autobiographie cherche à se libérer de ses poncifs parce que sa forme se modifie visiblement avec le sujet et la matière qui la nourrissent.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus d'étude

- Pinhas-Delpuech, R. (1998). *Insomnia, une traduction nocturne*. Paris: Actes Sud.
- , (2007). *Anna, une histoire française*. Paris: Actes Sud.
- , (2009). *Suites byzantines*. Paris: Actes Sud.
- , « Elle s'appelait Dursineh », in : Sebbar, L. (2012). *Une enfance juive en Méditerranée musulmane*. Paris: Bleu autour.

2- Autres ouvrages romanesques

- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Paris: Minuit.
- Begag, A. (1989). *Béni ou le paradis privé*. Paris: Seuil.
- , (1983). *Le gône du Chaâba*. Paris: Seuil.
- Belghoul, F. (1986). *Georgette !*. Paris, Bernard Barrault.
- Bey, M. (2010). *Puisque mon cœur est mort*. Alger: Barzakh.
- Boudjedra. (2001). *La Langue française vue d'ailleurs*. Casablanca: Tarik éditions.
- Chateaubriand. (2001). *Mémoires d'outre-tombe. Tome 1, 2, 3 et 4*. Paris: Livre de poche.
- Camus, A. (1942). *L'Etranger*. Paris: Gallimard.
- Cohen, A. (1930). *Solal*. Paris: Gallimard.
- Daoud, K. (2013). *Meursault contre-enquête*. Alger: Barzakh.
- De Beauvoir, S. (2008). *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard.
- De Gaulle, C. (2010). *Mémoires de guerre, (L'appel, l'unité, le salut, 3 tomes : 1942-1946)*. Paris: Livre de poche.
- Dib, M. (1998). *L'arbre à dire*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- , (1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris: J.-C. Lattès.
- Elbaz, A. (1989). *Penser Auschwitz*. Paris: Cerf.
- Fanon, F. (1961). *Les damnés de la terre*. Paris: Maspéro.
- Houari, L. (1985). *Zeida de nulle part*, Paris, L'Harmattan.
- Jabès, E. (1980). *Du désert au livre, entretiens avec Marcel Cohen*. Paris: Belfond.

- Joyce, J. (2003). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin classics.
- Khatibi, A. (1971). *La Mémoire tatouée*. Paris: Denoël.
- Khoury, E. (2004). *Le petit homme et la guerre*. Paris: Actes Sud.
- Kristeva, J. (2004). *Meurtre à Byzance*. Paris: Fayard.
- Malraux, A. (1967). *Antimémoires*. Paris: Gallimard.
- Mechakra, Y. (1979). *La Grotte éclatée*. Alger: SNED.
- Memmi, A. (1976). *La Terre intérieure. Entretiens avec Victor Malka*. Paris: Gallimard.
- , (1985). *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard.
- Modiano, P. (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Paris: Gallimard.
- , (1977). *Livret de famille*. Paris: Gallimard.
- Perec, G. (2000). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- , (1993). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard.
- Poe, E. A. (2007). *Marginalia et autres fragments, (1844-1849)*. Paris: Allia.
- Sand, G. (2004). *Histoire de ma vie*. Paris: Les classiques de poche.
- Sarraute, N. (1983). *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Sartre, J.-P. (1944). *Huis clos*. Paris: Gallimard.
- Sebbar, L. (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris: Julliard.
- Semprun, J. (1996). *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Stendhal. (1972). *Le rouge et le noir*. Paris: Livre de poche.
- , (1977). *Vie de Henry Brulard*. Paris: La Pléiade.
- Weil, S. (1993). *La Pesanteur et la Grâce*. Paris: Pocket.
- Yacine, K. (1966). *Le Polygone étoilé*. Paris: Seuil.
- Yourcenar, M. (1977). *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard.

3- Ouvrages généraux

- Sur l'autobiographie et autres écritures de Soi

- Bererhi, A. (2004). *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Blida: Tell.
- Bruss, E. W. (1983). *L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif*. Poétique n°56.
- Buber, M. (1938). *Je et tu*. Paris: Aubier.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.
- Gusdorf, G. (1991). *Les Ecritures du moi: lignes de vie I*. Paris: Odile Jacob.

- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- , (1996). *Le pacte autobiographique, Nouvelle édition augmentée*. Paris: Seuil.
- , (2005). *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- , (2005). *Signes de vie, le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.
- , (2010). *L'autobiographie en France*. Paris: A. Colin.
- Pelletier, S. (2002). *Regard autobiographique, trajectoire sociale et conscience de genre : les souvenirs d'une française d'Honorine Tyssandier 1828-1894*. Montréal: Remue-ménage.
- Touzin, M.-M. (1993). *L'écriture autobiographique*. Paris: Bertrand Lacoste.
- Rousset, J. (1986). *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*. Paris: José Corti.
- Zanone, D. (1996). *L'autobiographie*. Paris: Ellipses.

- Sur l'Histoire et autres théories littéraires

- Achour, C. C., & Bekkat, A. A. (2002). *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*. Blida: Du Tell.
- , (2002). *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*. Blida: Tell.
- Achour, C. C., & Rezzoug, S. (1985). *Convergences critiques*. Alger: OPU.
- Albert, C. (1999). *Francophonie et identités culturelles*. Paris: Karthala.
- Ali-Benali, Z. (2004). *Pluralité des langues et des mythes du métissage*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Amossy, R. (1998). *Le cliché*. Presses universitaires du Mirai.
- , (1984). *Stéréotypie et valeur mythique, les aventures d'une métamorphose*. Etudes Littéraires.
- Anscombe, J.-C. (2001). *Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes*. Langages n° 142.
- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Bibliothèque de Philosophie contemporaine.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- , (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Bal, M. (1985). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative (trad.)*. Toronto; London: University of California Press.
- Barbéis, P. (1980). *Le Prince et le marchand, Idéologiques, la littérature, l'histoire*. Paris: Fayard.

- Barbéris, P. (1998). *Le stéréotype. Crise et transformations*. Université de Caen.
- , Barthes. R. (1980). *La chambre claire : Notes sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma Gallimard Seuil.
- , (1995-1996). *La Chambre claire, oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- , (1993). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- , (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Benbassa, E. (2007). *La souffrance comme identité*. Paris: Arthème Fayard.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres III, trad. de l'allemand par M. Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusc h*. Paris: Gallimard.
- Bererhi, A. (2010). *Sur l'espace 'Lisse' du Désert sans détour : un exemple topique de 'nomadisme'*. Blida: Tell.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- , (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- , (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Bloch, M. (1974). *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin.
- Bloy, L. (1903). *Gustave Schlumberger et l'Epopée byzantine*. Paris: Nouvelle Revue.
- Bourneuf, R. (1970). *L'organisation de l'espace dans le roman*. Etudes littéraires.
- Brosseau, M. (1996). *Des Romans-géographes. Essai*. Paris: L'Harmattan.
- Chambers, R. (1987). *Mélancolie et opposition, les débuts du modernisme en France*. Paris: Librairie José Corti.
- Chalet-Achour, C. (2004). *La question de la torture en Algérie. 1954-2002*. Paris: Conflits de mémoire.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main : Ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- , (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Du seuil.
- , (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Cosgrove, D. (1999). *Mapping Meanings*. London: Mappings.
- Court s, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- Cyrulnik, B. (2008). *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris: Odile Jacob.
- Dallenb ch, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- , (2001). *Mosaïque*. Paris: Du seuil.

- , (2001). *Mosaïques*. Paris: Seuil.
- Deleuze, F. G. (1975). *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- , (1980). *Mille plateaux*. Paris: De minuit.
- Demanze, L. (2008). *Encres orphelines*. Paris: José Corti.
- Derrida, J. (1980). *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- , (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne.
- Duchet, C. (1971). *Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit*. Littérature N°1.
- Duchêne R. (2006). *Comme une lettre à la poste : les progrès de l'écriture personnelle sous Louis XIV*, Paris, Fayard.
- Dufief, P. J. (1999). *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*. Paris: Breal.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris.
- Durand, G. (1961). *Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme"*. José Cort.
- , (1972). *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*. Flammarion.
- E.W. (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Évelyne, P. (2005). « Byzance dans le millénaire médiéval », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Fouet, J. (1997). *Aspects du paratexte dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Université de Besançon, doctorat .
- Fromilhague, C., & Sancier-Château, A. (2006). *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris: Armand Colin.
- Gauvin, L. (2005). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses universitaires de Limoges.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- , (2004). *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- , (1982). *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil.
- , (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Georges Matoré, I. M. (1973). *Musique et structure romanesque dans la 'Recherche du temps perdu'*. Klincksieck.
- Giono, J. (1962). *Préface au Tableau de la littérature française*. Paris: Gallimard.
- Goldenstein, J.-P. (1990). *Entrées en littérature*. Paris: Hachette.
- Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. Paris: La Haye.

- Grivel, C. (1973). *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-New-York: Mouton.
- , (1991). *Lignes de vie 2*. Paris: Odile Jacob.
- Hamon, P. (1991). *La description littéraire, Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris: Macula.
- Hoek, L. H. (1981). *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris: Mouton.
- Hoek, L. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris: Mouton.
- Jacomard, H. (1993). *Lecture et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Paris: Droz.
- Jodelet, D. (2005). *Formes et figures de l'altérité*. Grenoble: Les Presses de l'Université de Grenoble.
- Jovicic, J. (2010). *L'Intime épistolaire (1850-1900), Genre et pratique culturelle*.
Material copyright.
- Kort, W. A. (2004). *Place and Space in Modern Fiction*. University Press of Florida.
- Kristeva, J. (1967). *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Critique.
- , (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- , (1969). *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lavagne, H. (1987). *La Mosaïque*. Paris: PUF.
- Ledoux, S. (2012). *Ecrire une histoire du « devoir de mémoire »*. Le Débat n° 170.
- Levinas, E. (1983). *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, Quadrige.
- Lungo, A. D. (1993). *Pour une Poétique de l'incipit*. Poétique n°94.
- , (2009). *Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette*. Littérature, n° 155.
- Martine Abdallah-Preteceille, L. P. (1996). *Éducation et communication interculturelle*. Paris: PUF.
- Mauron, C. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: Corti.
- Michaud, G. (1989). *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Éditions HMH, collection « Brèches ».
- Miroux, J.-P. (2003). *Le portrait littéraire*. Paris: Hachette supérieur.
- Mitterrand, H. (1980). *Le Discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- , (1979). *Les titres des romans de Guy des Cars*. Paris: Nathan.
- Mohammed Harbi, B. S. (2004). *La guerre d'Algérie 1954-2004, la fin de l'amnésie*. Paris: R. Laffont.

- Molinié, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Le Livre de Poche.
- Mortimer, A. K. (1985). *La clôture narrative*. Paris: Broché.
- Néraudau, J.-P. (1985). *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: PUF.
- Nora, P. (1984-1986). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- , (2006). *Un entretien dans Le monde 2*.
- Noiray, J. (1996). *Littérature Francophones, I. Le Maghreb*, Paris, éd. Belin sup. Coll. Lettres.
- Perec, G. (2000). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Petit Larousse*. (2009).
- Prat, M. (1998). *Du Bildungsroman au roman de la vocation littéraire*. Paris: Champio.
- Putnam. (1975). *Mind, langage and reality*. Cambridge University Pren.
- Reuter, Y. (1991). *Introduction à l'analyse du Roman*. Paris: Bordas.
- Rey, A. (2005). *Dictionnaire culturel en langue française tome III*. Paris: Le Robert.
- Richard, J.-P. (1954). *Littérature et sensation*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Seuil.
- , (1985). *Temps et récit, t. III, Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Rougemont, D. d. (1939). *L'amour et l'Occident*. Paris.
- , (1943). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- , (1947). *Situation de l'écrivain, Qu'est-ce que la littérature. Situations II*. Paris: Gallimard.
- , (1976). *Situations 10*. Paris: Gallimard.
- , (2004). *La question juive*. Paris: Gallimard.
- Schyns, D. (2012). *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie*. Paris: L'Harmattan.
- Sibony, D. (1992). *Les Trois Monothéismes*. Paris: Du Seuil.
- Van der Kolk, B. A. (1987). *Psychological Trauma*. Washington, DC: American Psychiatric Press.
- Veyne, P. (1978). *Comme on écrit l'histoire*. Paris: Du Seuil.
- Weisgerber, J. (1978). *L'Espace romanesque*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Yves Déloye, C. H. (2004). *Espaces, mémoires et psychologie collective*. Paris: Publications de la Sorbonne.

4- Mémoires et thèses

Kouider Rabah Sarah, « "Toile de soi" dans le diptyque *Le gône du Chaâba* et *Béni ou le paradis privé* de Azouz Begag , inscription référentielle et mise en distance », sous la direction de Mme Afifa Bererhi. Mémoire de Magister, Soutenu le 10 juillet 2006 à Alger 2.

Rosalia Bivona, N. B. (1994). *Un sintomo di letteratura migrante nell'area franco-magrebina*. Université de Palerme: Thèse de Doctorat.

Zekri, K. (1998). *Etude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Le Clézio*. Université Paris XIII: Doctorat

5- Sitographie (articles, revues et autres références)

Revue *Tumultes*, édition Kimé, 2011/1- n° 36.

http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette.

(s.d.). Consulté le 07.29. 2015.

<http://www.histoire.presse.fr/actualite/portraits/julia-kristeva-c-est-byzance-01-03-2004-6405>. (s.d.). Consulté le 11.12. 2013.

<http://www.histoire.presse.fr/actualite/portraits/julia-kristeva-c-est-byzance-01-03-2004-6405>. (s.d.). Consulté le 06. 18. 2013.

<http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=32710&idTC=15&idR=200&idG=8>. (s.d.). Consulté le 06. 10. 2009.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoprotrait/apintegr.html>. (s.d.).

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/figurationsoi/fsintegr.html>. (s.d.).

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/archetype/>. (s.d.). Consulté le 08.23. 2015.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-epistemologie-des-mythes/>. (s.d.). Consulté le 08. 23. 2015.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/stereotypes-sociaux/>. (s.d.). Consulté le 08.23. 2015.

http://www.liberation.fr/culture/2013/08/06/entre-les-criminels-et-les-fous-je-me-sens-comme-ephemere_923233. Consulté le 01-09-2015.

http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/18/suites-byzantines-de-rosie-pinhas-delpuech_1320800_3260.html#GbxhAhxkOxwQURie.99. Consulté le 05-09-2015.

<https://books.google.fr/books?id=AUAaBwAAQBAJ&pg=PA12&lpg=PA12&dq=Les+origines+de+la+lettre>. Consulté le 25-02-2013

http://www.revueTexto.net/docannexe/file/1622/paugam_benveniste.pdf. Guillaume Paugam, <Benveniste, Le Je et la langue, des déictiques et de la subjectivité>, *Texto*, juillet 2008, Vol. XIII, n°3. Consulté le 07-03-2013.

Annexes

Annexe 1

Nous mettons en annexe, le questionnaire que nous avons soumis à Rosie Pinhas-Delpuech. Ses réponses figurent en italique.

Questionnaire :

-Comment vous est venu le désir d'écrire, voire de vous publier ?

- *Le désir d'écrire est à l'origine de tout et il remonte à l'enfance. A dix ans, j'ai écrit des contes comme ceux que je lisais. Mon père était musicien, violoncelliste, il avait perdu une main dans un accident de travail. Il ne pouvait plus jouer. Je voulais jouer à sa place. Peu à peu, le « regret cuisant » (je le dis dans *Insomnia*) de la musique a été transformé en écriture.*

-Quels sont vos rapports avec la littérature ? Et les auteurs que vous avez traduits ? Vos lectures ont-elles conditionné votre écriture ? Jusqu'à quelle mesure ?

- *Là aussi, ça remonte à l'enfance, aux premières histoires lues, en turc, en lettres majuscules, dans des petits livres pour enfants : *Dumbo*, *Le vilain petit canard* ; puis les contes de Grimm, Andersen, Perrault ; puis toute la comtesse de Ségur ; puis, sans transition Dostoïevski à douze ans ; puis toute la littérature classique française et étrangère, impossible de tout citer ici. Mais la lecture m'est consubstantielle, tout ce que j'ai lu circule en moi comme le sang. Je suis le produit de mes lectures.*

J'ai commencé à traduire à l'âge de 40 ans, après toutes les lectures de base. Mes lectures, mon bagage littéraire pèsent lourd sur mes traductions, sur la manière dont je me pose les questions de forme, de style, de concision, de mots, etc.

L'hébreu et la traduction, la fréquentation de certains écrivains israéliens, ont influencé techniquement mon souci d'épure, de resserrement du texte, la sévérité devant toute complaisance.

-Le fait d'être née sous les auspices de différentes cultures/langues a-t-il eu une incidence sur vos inspirations ?

- *Oui, vous le voyez bien. Ce que j'écris et que je souhaite pouvoir continuer d'écrire est lié à ma condition d'étrangère, de juive, de turque,*

née entre cultures et langues. C'est difficile et c'est une grande chance, une source d'inspiration.

- Pensez-vous que l'inspiration d'un auteur change en utilisant une autre langue pour écrire ces textes, sachant que chaque langue est une boîte qui renferme un contenu culturel et civilisationnel bien particulier ?

- *Sans doute, je le crois. Je constate que les écrivains étrangers de langue française (Algériens, Chinois, Argentins, etc) importent dans le français le monde qu'ils ont laissé derrière eux, dans leur langue. Ils traduisent en français, en quelque sorte, leur monde étranger. Et, ce faisant, ils enrichissent le français.*

-A quel genre littéraire estimez-vous appartenir ? Et pourquoi ?

- *Le seul genre dont je me réclame est celui de la prose dont j'adore la plasticité et la touffeur symphonique. Pour le reste, je répugne aux étiquettes « roman », « récit », « autobiographie », dont les frontières me paraissent souvent bien floues et brouillées>.*

-Écrire vous permet peut-être de garder le contact avec votre passé ?

- *Je ne suis pas nostalgique, je trouve même la nostalgie nocive pour la littérature. La lecture du passé ne m'importe que pour m'aider à lire le présent et l'avenir. Nous vivons ce que nous appelons « passé » sans distance, nous ne savons pas le lire (y compris sur le plan historique, politique), l'écriture permet cette distance et mise en forme.*

-Il vous était impossible de vivre dans l'oubli, le déni de votre enfance.

Comment concevez-vous votre carrière sans avoir recours à l'autobiographie ?

- *Il est peut-être trop tard dans ma vie pour avoir recours à l'artifice de la fiction, des personnages. La littérature bouge, j'essaie de faire à ma manière. L'autobiographie en tant que telle me répugne. Je ne l'ai choisie que parce que je vis peut-être depuis le début ma vie comme un roman : l'enfant égarée dans la rue de Suite byzantine, le personnage d'Anna, la camionneuse myope et amnésique d'Insomnia.*

-Votre écriture s'apparente en effet à la traduction. Vous traduisez vos souvenirs par petites touches, avec des impressions, des sensations en essayant de faire ressusciter le passé, votre passé. L'autobiographie vous semble-t-il le genre idéal pour exprimer ce désir ?

- *Je n'ai pas de sympathie particulière pour l'autobiographie. J'adore les grands romans, mais leur temps est fini. Comment continuer aujourd'hui une écriture littéraire, rester dans le romanesque sans avoir recours aux*

formes conventionnelles, difficile question. La forme me pose question et me travaille.

-Croyez-vous que l'on est à jamais prisonnier de son enfance?

- *On n'en est pas prisonnier, au contraire. C'est une source vive, un lieu où tout est encore frais et foisonnant de signification : le monde, les gens, la langue. Quand on écrit, dans les bons moments, on retrouve cette fraîcheur, cette acuité impitoyable, sans tricherie, du regard de l'enfant.*

-Après *Insomnia*, où vous avez plus ou moins expliqué les raisons de votre « reconversion », vous avez écrit *Suite byzantine*, texte dans lequel le lecteur vous retrouve jeune. Cependant, dans ce texte, vous avez choisi le « elle » pour porter la narration, serait-ce un choix délibéré pour brouiller les pistes autobiographiques ? Ou alors pour d'autres motivations ? Lesquelles ?

- *On me pose souvent cette question. Le « elle » et « l'enfant » sont venus naturellement parce que je voyais un tout petit personnage loin à l'horizon et que je l'ai observé et décrit à distance. Ce n'était plus moi, ce n'était pas « je », c'était une enfant. Elle n'avait encore ni sexe, ni langue, un être encore informe dont j'ai observé l'émergence, la naissance à la langue, à la vie.*

-Dans *Anna, une histoire française* ; vous avez préféré relater les faits d'une vie autre que la vôtre, traversant ainsi les voies sinueuses du biographique, passant alors de votre propre histoire à celle de cette parente. Pourquoi cette bifurcation ?

- *J'aime votre question. J'y réponds un peu plus haut. J'aime les personnages de roman, j'adore la Bovary, Anna était le premier personnage de mon enfance, je regardais inlassablement ses photos, comme un roman qu'on ne sait pas encore lire et dont on regarde les photos. Il fallait que j'écrive son roman pour l'évacuer de l'histoire familiale et parce qu'elle me hantait.*

-A travers la retranscription de la vie d'Anna, vous décrivez celle, par analogie, de tous ceux qui ont souffert de la diaspora juive et du démantèlement de familles entières. Est-ce que, selon vous, l'écrivain n'est pas plutôt sollicité, ici, comme une sorte d'incarnation exemplaire de la voix de l'opinion publique ?

- *Je me méfie de l'opinion publique comme de la peste. Mais ma condition de juive, la Shoah, m'interrogent en profondeur, comme ce que les humains peuvent infliger à leur voisin, à l'étranger. Le juif reste pour moi*

le prototype de l'étranger et à ce titre là il m'intéresse. Il m'apprend à être vigilante devant toute forme de précarité.

-Quelle est la place de l'Histoire (en tant que faits, événements vécus) dans votre écriture ?

- *Très grande. Je suis passée d'une absence de pensée politique, voulue par une éducation turque, à une conscience permanente de notre place dans le monde. Mais dans la distance de l'écriture.*

-Le lecteur, vraisemblablement, peut remarquer que les thèmes qui parcourent vos livres portent sur le racisme et l'antisémitisme. Cherchez-vous à faire passer un message particulier à vos lecteurs, si oui, lequel ?

- *Non, surtout aucun message. Je n'aime pas les livres à message, c'est un signe de faiblesse littéraire. Ou alors, il faut écrire un essai.*

-Qu'attendez-vous d'un livre ?

- *Qu'il me transporte ailleurs, me fasse décoller du quotidien, m'emporte dans ses pages et, au retour du voyage dans les mots, me fasse mieux voir mon quotidien, l'enrichisse. Qu'il me donne du plaisir en s'adressant à tous mes sens, émotions, pensées.*

Annexe 2

Les photos apparaissant dans le paratexte de la nouvelle « Elle s'appelait Dursineh ».



Rosie Pinhas à trois ans, en octobre 1950,
avec sa grand-mère paternelle au jardin de Taksim.

Photo 1

 İlkokul Diploması

Diploma № 3132 Tarih: 7.6.1957

Adı ve Soyadı	Rozi Pinhas
Babasının Adı	Nesim
Okul numarası	512
Doğduğu Yer ve Yıl	İstanbul 1946

Yukarıda künyesi yazılı Nesim
oğlu Rozi Pinhas 1956-1957 öğretim yılında
KIZI Pekisi derece ile Nilüfer Hâtun ilkokulunu
bitirdiğinden bu diploması almağa hak
kazanmıştır.

Maarif Müdürü Başöğretmen Öğretmen
Nejat İdil G. B. Akko N. Orduy

Certificat d'études turc,
ou diplôme d'école
primaire turque
obtenu en 1957
à l'école Nilüfer Hâtun
du quartier de Nişantaş.

Photo 2

Mots clés : autobiographie, genre littéraire, Rosie Pinhas-Delpuech, distanciation, renouvellement générique, poétique, esthétique, métaphore, mise en abyme, portrait, autoportrait, rhizome, mosaïque, langue française, langue turque, langue maternelle, étrangeté, altérité, identité, Histoire, mémoire, témoignage, judéité, Communauté, stéréotype, mythe, errance, victimisation, souffrance, trauma, résilience, catharsis.

Résumé

L'autobiographie est un genre qui a connu un engouement notable et un intérêt considérable depuis les travaux de Ph. Lejeune. Que ses codes soient respectés ou transgressés, elle demeure une écriture qui séduit, tant par la dimension octroyée à l'intimité de son auteur que par la perspective de se dévoiler dans une ère où l'égoïsme atteint son apogée.

Nous avons choisi d'étudier l'œuvre de Rosie Pinhas-Delpuech, composée de trois récits et d'une nouvelle, à la lumière des traits définitoires du genre autobiographique. *Insomnia, une traduction nocturne, Suites byzantines, Anna, une histoire française* et « Elle s'appelait Dursineh » exposent différentes tranches de vie de l'auteure : de l'enfance à l'âge adulte, il est sujet de sa Turquie natale, du métier de traductrice, du français, langue d'écriture et de l'Histoire communautaire. Autant de thématiques qui deviennent des poncifs autobiographiques dans l'œuvre à l'étude.

Ainsi, nous proposons d'interroger l'appartenance générique en étudiant, au préalable, les seuils des récits. Du paratexte aux incipits/excipient, les abords des textes signalent des tonalités intimistes et inscrivent l'œuvre dans la filiation autobiographique. La cartographie générique ainsi désignée, nous avons décidé d'analyser les caractéristiques scripturaires propres à l'écriture de Rosie Pinhas-Delpuech dans la deuxième partie de notre thèse. Il nous est apparu qu'elle présente une esthétique particulière de l'autobiographie, qui s'effectue en entorses au genre. Le « Je », pivot de la narration, s'écrit en se distanciant des normes génériques, et se dit en décentrement, fragmentation et reconstruction, des procédés qui marquent et établissent une autobiographie composite, oscillant entre rhizome et mosaïque. La troisième partie est consacrée à la mémoire. A partir d'une Histoire familiale, annonçant le trauma communautaire et la souffrance séculaire, l'autobiographie se transmue en un récit où le collectif est célébré. L'altérité, élément primordial dans la perception identitaire, participe à l'élaboration du récit mémoriel puisqu'elle est partie prenante du vécu de l'auteure. Entre tumultes historiques, mémoires traumatiques et motivations autobiographiques, le Moi édifié se lit dans les arcanes d'un récit au carrefour des genres. Ce qui nous amène à conclure en signalant la perméabilité des frontières génériques et la transhumance des identités auctoriales.

ملخص

السيرة الذاتية هي النوع الذي خضع لتغيرات مختلفة. يتناول عملنا مع تجديد رموز السيرة الذاتية في روايات Rosie Pinhas-Delpuech. عملها يتكون من ثلاثة أجزاء، ونحن نرى ملحوظاً منذ وضعت من قبل التحولات النوعية التهجين لهذه القصة النسب السيرة الذاتية أو سرد تاريخي. وعبرت النصوص المختلفة بسبب قضايا عرضية مثل ذاكرة المجتمع أو علاقة إلى آخر، وهو شرط عمله تذكارية ويسمح له مسافة معينة مع تحديد طبقات من السيرة الذاتية، كما هو منصوص عليه من قبل فيليب لوجون. سنتحدث بعد ذلك عن الكتابة النفسية كالفسيفاء وسيرة ذاتية التذكارية حيث التاريخ مهم جداً.