

***La psyché féminine, Figure de soi dans le personnage  
Sebbarien***

***The Female Psyche, Figure of Oneself in the Sebbarian  
Character***

Dr. Amel ABDELLAH  
Université Oran 2 Mohamed Ben Ahmed,  
Laboratoire LAFRAMA. Oran. Algérie.  
Email : abd\_aml@hotmail.fr

---

**Received** 00/00/2020

**Accepted** 00/00/2020

**Published** 00/00/2020

---

**Résumé :**

La conception du personnage en littérature requiert deux assises fondamentales décisives de l'avenir évolutif du personnage, particulièrement celui construit selon l'imaginaire Sebbarien: la première esthétique et la seconde pragmatique. Ces assises sont a fortiori régies par les rapports de force existants entre homme/femme, mais aussi par l'imaginaire collectif qui alloue certaines actions au détriment d'autres actions. L'édifice de cet être de papier s'annonce donc un lieu d'investissement idéologique et identitaire : un espace transitionnel. Il est tantôt un personnage doté de toutes les composantes nécessaires à l'intrigue mais ne se réalise que par le langage tantôt un personnage dénudé de la moindre gratification indicelle d'identification mais se réalise aussi bien par les actions que par le langage. Cette fabrique aussi dichotomique reflète la réalité interne sociale de son auteur et traduit l'inconscient du texte.

**Mots clés :** littérature, conception imaginaire, personnage, identité

**Abstract :**

The conception of the character in literature requires two decisive fundamental foundations of the character's evolutionary future, particularly that constructed according to the Sebbarian imaginary: the first aesthetic and the second pragmatic. These foundations are a fortiori governed by the existing balance of power between man and woman, but also by the collective imagination that allocates certain actions to the detriment of others. The edifice of this being of paper thus announces itself as a place of ideological and identity investment: a transitional space. He is sometimes a character endowed with all the necessary components for the plot but is realized only through language, sometimes a character stripped of the slightest indexical gratification of identification but is realized as much through actions as through language. This also dichotomous fabrication reflects the internal social reality of its author and translates the unconscious of the text.

**Keywords:** Literature, imaginary conception, character, identity

« J'écris. Des livres. J'écris la violence du silence imposé, de l'exil de la division. J'écris la terre de mon père, colonisé, maltraitée (aujourd'hui encore) déportée sauvagement, je l'écris dans langage de ma mère. C'est ainsi que je peux vivre, dans la fiction, fille de mon père et de ma mère, je trace mes routes algériennes dans la France ». (Sebbar, 2010, p.68)

## **1. Introduction**

Ces quelques lignes témoignent de la nécessité d'écrire pour subsister et vivre dignement, un moyen encore méconnu, il y a quelques siècles d'aujourd'hui. Ce même moyen a renversé les rapports de guerre où le mécanisme de domination n'était pas discutable. Les premières pénélopes furent les premières victimes de ces considérations : par nature intellectuellement inférieures, elles sont privées d'agir. Bien évidemment, le champ de l'écrit fut par moralité alloué aux hommes, pendant que la femme croulait sous le poids des traditions archaïques la repoussant à la seconde zone se contentant ainsi par la transmission orale. Or, la fiction permet de s'inventer des imaginaires collectifs différents ne répondant pas au rôle assigné par la société patriarcale où qu'elle soit.

La fiction Sebarienne nous ouvre la voie vers les voix féminines enfouies et destinées à occuper une fonction esthétique. L'architecture des personnages féminins permet l'édifice d'un monde libre lui octroyant une fonction plus pragmatique. Ainsi, notre étude propose une lecture de la psyché féminine inhérente et régie par les textes<sup>1</sup> de Leïla Sebbar, qui pour pallier, les épisodes vacants de son histoire personnelle, fait une glorification des personnages féminins détenteurs de la mémoire.

L'histoire théorique nous informe sur la démarche à entreprendre pour l'étude du personnage chez Leïla Sebbar et afin de cerner la particularité de ce dernier, nous allons repêcher tous les aspects qui contribuent à cela et nous éclairent un tant soit peu sur la vraisemblance, liant ainsi le monde romanesque au référentiel, qui le rend possible, qui l'implique ou qu'il conteste. Nous nous interrogerons donc sur la représentation de la personne en personnage dans la mesure où le féminin est le pivot de l'écriture Sebarienne.

Toutes les études menées en narratologie pour cerner la notion de personnage

---

<sup>1</sup> Corpus en question : *L'arabe comme un chant secret, Je ne parle pas la langue de mon père, Sept Filles, L'habit vert, Isabelle l'Algérien.*

tiennent leur origine de la poétique des genres d'Aristote. À cette période, la notion du personnage était reliée à l'action que le personnage accomplit et est restée pendant une certaine durée reliée au stade descriptif. Le personnage revient au cœur des discussions théoriques au XX<sup>ème</sup> siècle avec Henri James, Sigmund Freud et François Mauriac qui ont avancé une approche psychologisante de la notion mais aucun d'eux n'a véritablement approché la notion d'un point de vue fictif et textuel. Toutefois, les véritables contributions à ce sujet ont été apportées par les formalistes russes remplaçant ainsi les théories traditionnelles, par de nouvelles bases, à l'exemple de la fonctionnalité et de l'immanence et autour desquels la notion du personnage s'en trouvât ainsi bouleversée.

La venue des structuralistes français (Greimas, Todorov, Barthes...) a ouvert la voie sur une approche strictement linguistique. Roland Barthes précise à ce sujet que : « l'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un « être », mais comme un « participant ». (Barthes, 1977, p.34). Viennent par la suite les travaux de Philippe Hamon notamment *Pour un statut sémiologique du personnage* qui admet que le personnage est un phénomène sémiotique non réservé à la littérature uniquement :

« Il n'est pas une notion exclusivement « littéraire » ; [...] qu'il n'est pas une notion exclusivement anthropomorphe ; [...] qu'il n'est pas lié à un système sémiotique exclusif ; qu'il est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte ; qu'il entre dans un processus intentionnel et réversible de communication ; manipule un petit nombre d'unités distinctives de signes ; dont les modalités d'assemblage et de combinaison soient définies par un petit nombre de règles ; indépendamment de l'infini et de la complexité des messages produits ou productibles ». (Hamon, 1977, p.118-119).

Il convient de dire que le personnage est une entité qui peuple notre imagination ; vit, se déplace, porte des noms, possède une identité et finit par représenter des types. Toutefois, elle refuse de nous dialoguer et ne nous fait signe que dans l'éloignement. Suivant cette logique, l'absence de cette entité, reviendrait à cloisonner le langage où se lancerait alors le défi : comment raconter sans le personnage ?

Traditionnellement, le personnage ménage une relation d'interdépendance entre les actions, leur dialogue et leur existence dans la matière textuelle. Cette architecture en « symphonie » (Flaubert, 2007) nous mène à réfléchir sur la conception du

personnage étroitement liée aux appréhensions et valeurs du monde qui le rendrait possible.

Dans l'œuvre sebbarienne, le personnage est un lieu d'investissement idéologique et personnel, tout comme sa catégorie, qui implique une multitude d'acceptions autour de sa production et laisse deviner l'horizon d'attente chez le lecteur. Ces acceptions sont inhérentes aux modalités d'investissement prévisibles de l'auteur ou l'écrivain. Si nous prenons pour exemple les textes de Leïla Sebbar, nous savons d'emblée que le personnage féminin occupe le devant de la scène fictive de même que l'investissement identitaire conféré à ce dernier reviendrait à démêler une boucle de l'effet cathartique chez l'auteure.

L'écriture de la femme bat son plein dans les écrits de Leïla Sebbar et donne lieu à des personnages féminins très proches de ceux qu'elle aurait voulu rencontrer un jour :

« Avec Fatima, je commence à peupler mes livres de toutes les femmes arabes de mon père, musulman, monogame, amoureux d'une Française de France pendant plus d'un demi siècle. Ces femmes arabes que je n'ai pas connues, que je ne connais pas, avec lesquelles je n'ai pas parlé. Ces femmes voilées, dévoilées dans l'exil, je les regarde comme si j'étais moi-même voilée, à l'abri, un seul œil visible sous le haïk blanc, laine et soie, le plus beau, celui de la mère et des sœurs de mon père, à Ténès. Je vais, fantôme invisible et léger, l'œil libre. Un œil plus curieux Un œil plus curieux que le regard des photographes nazaréens de la colonie sur des femmes qu'ils appellent Fathma en légende des cartes postales lucratives, un œil si curieux qu'il lit ce qui n'est pas à lire, qu'il saisit ce qui se cache, qu'il comprend ce que d'autres n'entendent pas. Comme si j'étais née dans la maison de ces femmes, je suis une fille du peuple de mon père, par ses mères – le corps du pays natal, la terre de mon père, ma terre et mon corps –, dans la langue de ma mère, l'étrangère bien-aimée ». (Sebbar, *L'Arabe comme un chant secret*, p. 80).

Pour appréhender la notion du personnage dans le corpus en question, il est incontournable de comprendre les transformations, brisures, fractures, remaniements, et contestations qui ont pu forger l'acception du personnage sebbarien pendant certains moments de l'histoire livresque de l'auteure. Dans les nouvelles comme dans les romans ou encore les récits, l'auteure essaie de sauver ses rapports avec et soi ou avec le monde (Blanchot, 1955, p.19), c'est pourquoi la recherche de la transmission de la mémoire est en œuvre. Ces histoires individuelles de *Mériéma*, de *Yesmine* et les autres protagonistes donnent lieu à une histoire collective, qui, par un effet de miroir détermine et devient en microcosme, faisant à la fois de la révision historique et de la transmission de la mémoire par les personnages féminins. Dans *Sept Filles*, l'auteure met en scène un

monde réaliste avec des personnages féminins qui vivent à l'ombre de l'homme. Dans *La fille et la photographie*, comme dans tout le recueil, l'univers féminin n'existe que par rapport à l'homme qui représente la tradition patriarcale avec ses mythes et ses préjugés :

« *L'enfant s'accroupit contre sa mère. La grand-mère monte la garde. Elle insulte les femmes qui se parent pour les soldats. Nues, devant les infidèles, exposées, livrées...C'est la honte. Dieu les châtie. Au jour du jugement, elles auront à rendre compte, leurs actes seront pesés. Elles déshonorent la maison la famille, la tribu jusqu'à la dernière génération* ». (Sebbar. Sept Filles, p. 64).

Dans *l'Habit vert*, la femme revêt un autre statut. Les récits ne se déroulent pas pendant la colonisation française, c'est la génération de la post-indépendance qui prend les rennes. Bien que l'auteure assigne au personnage féminin un rôle réducteur dans une société moderne dans laquelle les héroïnes évoluent, ces dernières essaient tant bien que mal de prendre leur envol seules, et pénètrent la vie professionnelle avec tous ses aléas. L'héroïne de *La fille de l'Atlas*, endure plusieurs périodes après sa fugue puis finit par subsister à travers le travail de femme de chambre. Toutefois, la nouvelle finit par un tableau dramatique : le meurtre. Le récit d'*Isabelle l'Algérien* porte quant à lui un autre regard sur le personnage féminin ou la frontière entre le féminin et le masculin est fine et entremêlée. *Isabelle* choisit le travestissement pour contrer la société conservatrice mais surtout pour vivre indépendamment du pouvoir politique et colonial :

« Si Mahmoud est journaliste de guerre, envoyé par le journal bilingue algérois de Victor Barrucand, *El Akhbar*. Et que peut rapporter une femme déguisée en taleb ? Des notes de route, banales, comment participerait-elle aux combats à la frontière entre l'Algérie et el Maroc, dans le Sud, et pourquoi ? Elle n'est pas un soldat ? » (Sebbar. Isabelle l'Algérien, p.9).

La masculinisation d'Isabelle est exposée dans le récit comme une transgression : s'habiller en homme, fumer le narguilé et se déplacer sur une jument à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est une indignation vécue par les hommes, une atteinte à leur grandeur. Combien même le personnage est ici, évolutif, l'on perçoit à fortiori le besoin de se raconter à travers les héroïnes arabo-musulmanes, ou l'appartenance à une tribu ou une communauté se mesurait à l'amour éprouvé, à la sérénité et à l'indifférence des protagonistes devant les obstacles encourus. Ceci nous incite à nous interroger sur la portée réaliste de ces êtres de papiers et sur la projection qu'émettent ces derniers vis-à-vis du projet d'investissement discuté préalablement.

## **2. Le personnage fictif, un avatar de l'auteur**

La construction du personnage littéraire chez Leïla Sebbar est marquée par l'identification, due certainement à l'influence des récits autobiographiques cernant au plus près sa vérité personnelle. Ainsi, quelle est la portée réelle de « ces personnage en papier »? Sachant qu'« Il va de soi qu'une conception de personnage ne peut être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu ». (Barthes ; Kayser ; Hamon, 1977, p.116).

Il est, dans certaines fictions, que l'élaboration des personnages est si minutieuse (quant aux données individuelles) qu'ils constituent parfois de véritables dossiers signalétiques. Cependant, ces données ne sont pas si fréquentes chez Leïla Sebbar, l'action est plutôt privilégiée au détriment de la description, du fait qu'on a affaire, la plupart du temps à des nouvelles dont l'intérêt porte sur l'aspect général de la fiction en l'occurrence, le genre bref par excellence. Dans les textes de Leïla Sebbar par exemple, les personnages sont présentés sous les critères suivants : l'être (le portrait physique, la psychologie, etc.) le faire (les rôles thématiques et les rôles actantiels); et l'importance hiérarchique (statut et valeur) selon la qualification de Philippe Hamon dans « Pour un statut sémiologique des personnages » (1972). Les personnages mis en avant dans ces récits racontent tous des déboires d'histoires individuelles riches en revendications, et en quêtes de toutes sortes : celle d'un pays, de racines perdues, de dignité sociale ou d'une liberté enchevêtrée par les dogmes de la société et ses croyances.

Un personnage de roman n'est pas une personne, même si le récit vise à lui conférer tous les traits du vivant, il n'est qu'une représentation construite par la fiction. Philippe Hamon distingue dans son article sus-énoncé trois modèles de personnages :

- La première catégorie est celle des personnages référentiels qui sont essentiellement des personnages historiques (Emir Abdelkader); mythologiques (Zeus); allégoriques (le vis et la vertu) ou sociaux (L'ouvrier, le directeur...) « tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture ». (Hamon, 1972, p.122-124).

-La deuxième catégorie est celle des personnages-embrayeurs : « Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédie antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'Impromptus, conteurs et auteurs intervenant » (Hamon, 1972, p.123). Ce sont des personnages derrière lesquels se repère la présence de l'auteur sous forme d'un 'je' ou un 'il'.

- La troisième catégorie est les personnages-anaphores. Ils viennent organiser de manière homogène le texte à travers des signes mnémotechniques spécifiques : « personnages prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui

sèment ou interprètent des indices, etc. Le rêve prémonitoire, la scène d'aveu ou de confiance, la prédiction, le souvenir, le flash-back, la citation des ancêtres, la lucidité [...]». (Hamon, 1972, p.123).

Ce qui nous intéresse donc, dans notre démarche, ce sont les personnages-embrayeurs. Ils revêtent dans les textes des moments d'intrusion accompagnés de commentaires sur les comportements, les actions, les vouloir-être et les vouloir-faire. Ils sont aussi des personnages qui se recréent dans plusieurs récits afin de marquer les bribes biographiques de l'auteur. Par cette manifestation directe ou indirecte, l'auteur ou ses délégués, mettent à distance le personnage pour conférer au texte Sebbarien un réalisme à une forte subjectivité. Nous citons à titre d'exemple, l'héroïne de la nouvelle Vichy (Sebbar, *L'Habit vert.*) qui était alors petite fille. Elle raconte son départ pour la France avec sa famille. Le même épisode est relaté dans le livre de jeunesse de Leïla Sebbar *J'étais enfant en Algérie, juin 1962*. Néanmoins, l'ensemble des personnages sous énoncés (cf. Tableau) font figures allégoriques inspirant l'amour et le mythe de la femme maghrébine dont l'action est immobilisée par la culture, les croyances, les us et les coutumes tel que le souligne Philippe Hamon : « Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'ancrage référentiel en renvoyant au grand texte de l'idéologie, des clichés ou de la culture » (Barthes; Kayser, 1977, p. 122).

Quant aux personnages référentiels, ils ne sont pas nombreux hormis le portrait d'*Isabelle l'Algérien*. Ce genre de texte occupe une fonction prédictive, qui ne revigore pas assez le lecteur pour poursuivre sa lecture car l'effet du réel est bien là, tel que le précise Roland Barthes :

« [...] en schématisant à l'extrême et sans tenir compte des nombreux détours, retards, revirements et déceptions que le récit impose institutionnellement à ce schéma, on peut dire qu'à chaque articulation du syntagme narratif, quelqu'un dit au héros (ou au lecteur, peu importe) : si vous agissez de telle manière, si vous choisissez telle partie de l'alternative, voici ce que vous allez obtenir. » (Barthes; Kayser, 1977, p. 122).

Il n'en demeure pas moins que dans certains récits, la référence aux personnages historiques est de mise mais ils n'en constituent pas pour autant des personnages fonctionnels. Philippe Hamon déduit dans son approche théorique que tous les personnages sont anaphoriques du fait que tout énoncé est doté d'un mode référentiel et de cohésion interne. Ainsi, l'énoncé « littéraire » sera l'énoncé, le code différé dénotatif et explicite organisé par une grammaire qui :

« Se caractérise probablement par une certaine hypertrophie de l'anaphorique [...] nécessité d'assurer l'organisation discursive, la cohérence des schémas narratifs, le balisage mnémotechnique d'énoncés parfois longs. Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et

de ressemblances qui les lie, les personnages d'un énoncé auront donc en permanence cette fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechniques)». (Barthes; Kayser, 1977, p. 124).

Les récits de *Sept Filles* et de *l'Habit vert* regorgent de personnages anaphoriques qui construisent graduellement leur code de consommation de lecture : le développement des personnages organise la cohérence et la ressemblance des schémas narratifs. Le modèle personnage semble se perpétuer : personnages féminin, victime de persécution physique ou morale, soumis ou séquestré, dénué de ses droits de liberté et projette l'évasion. Ils sont présentés respectivement dans leurs récits en tant que personnages anaphoriques : Aïché dans *La fille en prison* fait un rêve prémonitoire, le souvenir et le flash back revient souvent dans le recueil de *l'Habit vert* :

« Ma mère a travaillé chez des Français, courageuse, vaillante, elle n'a jamais eu peur et elle n'a pas cédé aux menaces. Ses patrons vivaient dans le pays depuis toujours quand ils disaient « depuis toujours » et ils ajoutaient « et pour toujours », ils voulaient dire qu'ils habitaient l'Algérie depuis le début. Le début, c'était les premières années de la conquête, descendants des premiers colons ; côté père, côté mère, ils racontaient leur histoire à leurs enfants, des lettres, des photos, des journaux que les ancêtres avaient tenus, ils gardaient tout dans le secrétaire qu'ils ne fermaient pas à clé, les enfants fouillaient, lisaient, ils ne disaient pas « à quoi ça sert- tout ça ? » Ils respectaient ce qu'ils appelaient l'héritage ». (Sebbar, *L'Habit vert*, p., 19).

La relation qu'établit l'auteure avec son personnage, en incluant en troisième position le lecteur fait place à une analyse de l'objet-texte, riche en ses sens. Selon Jean-Philippe Miraux, un romancier en état d'hyperconscience de soi, transpose son réel mais ne le reproduit pas. Via cette démarche, la transmission d'un savoir artistique se doit d'être fidèle à son créateur à un moment donné, ce qui fait l'originalité de sa création. La modélisation de l'auteure se fait à travers ces petites personnes qui véhiculent une histoire, des actions et des événements très proches de ce que raconte l'auteur dans *Lettres Parisiennes : autopsie de l'exil* (Sebbar. 1986) ou dans *l'Arabe comme un chant secret : récits de vie*. Dans *l'Habit vert*, les personnages sont une sorte de membres d'une même famille dont chacun raconte son histoire à travers un « je » marqué.

Leïla Sebbar nous décrit des scènes vides dans la plupart des incipits des nouvelles où se construit progressivement, non par accumulations d'informations car très insuffisantes, pas par des ensembles logiques de relations qui ne sont assimilables

qu'en fin du texte et après une analyse de ces dernières. Ainsi, Ouarda, Nina et les autres héroïnes non dénommées du recueil *L'Habit vert* ne sont pas de simples personnages fictifs mais des avatars de la propre histoire de Leïla Sebbar. De la sorte, le langage en est la pierre d'achoppement de la présence ou l'absence du personnage. Ajoutée à cela, la subversion d'ordre biologique, là où le désir du féminin au masculin est mis à l'épreuve. Dans cette perspective, nous avons dressé un tableau pour tenter un exposé panoramique afin de mieux cerner les personnages auxquels s'identifierait l'auteure.

**Présentation des personnages**

Texte		Personnages principaux Héros/ Héroïnes	Personnages secondaires	Caractéristiques /rôles	Énonciation : fonction, instance, temps et focalisation de la narration.
Recueil de nouvelles : <i>Sept filles</i>	<i>La fille de la maison close</i>	Mériéma		Jeune fille, vendeuse d'oranges. Pauvre et démunie. La belle, Mériéma trouve refuge chez la maîtresse de la maison close. Petit à petit, elle apprend sans complexe les arts d'agrément. Son plus grand rêve est la liberté.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La maîtresse	Une femme d'un certain âge dont le passé est tumultueux, construit une maison et rassemble les femmes démunies et défavorisées pour travailler en tant qu'asphalteuses.	
			L'officier français	C'est un client qui vient passer ses soirées dans la maison close. Il rapporte des récits de voyage qui revigorent Mériéma pour accomplir sa quête.	
	<i>La fille dans l'arbre</i>		Le chêne	Un arbre centenaire, témoin de l'histoire des femmes et spécialement de la petite fille violée par les colons. L'arbre accoutumé aux visites des femmes se voit impuissant devant la cruauté des hommes.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
		La fille		Une fillette, jeune et délicate qui tient à tracer des signes sur la branche de l'arbre. Elle tombe entre les mains des colons, ils la violent. Par la suite, elle enfante, et devient aliénée.	
			L'armée française (un de français)	Un groupe d'hommes français armé qui surprend la fille dans l'arbre. Ils décident de la prendre comme butin de guerre et la violent.	

<i>La fille avec des pataugas</i>		La mère	Seul personnage par lequel le lecteur découvre des faits et des bribes de l'Histoire. C'est une mère de famille qui vit le spleen depuis le départ de sa fille au maquis.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	la fille		Une jeune fille de dix sept ans, accable sa mère par son départ et son engagement au maquis.	
<i>La fille et la photographie</i>		La mère	C'est la mère de deux enfants qui se voit forcée à l'exil (en France. Elle tient à transmettre à sa fille ses bribes de souvenirs du village natal des hauts plateaux. La profondeur de la blessure de l'exil ne laisse pas la mère indemne, elle frôle alors la psychose.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	La fille		C'est l'interlocuteur, l'oreille qui écoute l'histoire de la fille et la photographie. Elle essaye de sauver sa mère pour qu'elle ne sombre pas dans la folie.	
		La grand-mère	Un personnage qui constitue le maillon du récit. C'est une femme très conservatrice et traditionnelle. Elle rejette l'idée du colonialisme français. Elle considère que tout acte venant du colon suppose une transgression des lois sociales et religieuses. Elle décide par détermination de lancer une malédiction afin de punir les femmes qui obéissent aux autorités françaises.	
<i>La fille des collines</i>	« La petite »		Une petite fille prénommée « la petite » grandit à la manière d'un garçon. Très attachée à ses frères, elle apprend d'eux la vertu du sport et rêve de devenir coureur professionnel.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
		La mère	Une mère de famille très affective, soutient sa fille et l'encourage malgré le risque et les menaces des fanatiques religieux.	
		Les frères	Les frères de « la petite » très affectueux à son égard, enseignent à leur sœur le sport de la course qu'ils abandonnent plus tard.	
<i>La fille</i>	Yasmine		Jeune fille de quinze ans, lycéenne, l'aînée de la famille. elle décide de	La fonction : narrative

	<i>au hijeb</i>			porter le foulard dans les lieux publics et de représenter le contre-pied de la société occidentale.	Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La grand-mère	La grand-mère que Yasmine retrouve chaque été dans le village natal. Elle raconte ses histoires vécues à sa petite fille.	
			Le photographe	Un jeune homme obstiné qui tient à photographier Yasmine à la dérobée. Il se fait enlever par les autorités.	
	<i>La fille en prison</i>	Nadia		C'est la fugueuse qui refuse d'épouser un cousin auquel elle était promise dès son jeune âge. Frivole, Nadia finit un jour par commettre un vol à main armée. Incarcérée, elle rencontre un avocat assigné pour la défendre.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
		Aiché		Une turque pieuse. Elle apprend à ses compagnes de la cellule (Nadia, Marinette) la patience et ses vertus. A travers ses rêves Aiché espère sa libération.	
		Marinette		Une jeune française fiancée à Pierrot. C'est la deuxième compagne de cellule de Nadia.	
			L'avocat	Un jeune avocat est désigné par l'état pour s'occuper de l'affaire de Nadia. Séduisant physiquement, il plaît à Nadia mais rien de particulier ne se passe.	
<b>Recueil de nouvelles l'Habit vert</b>	<i>L'Habit vert</i>	Elle/je		Fille émigrée, fille de la deuxième épouse, qui vit dans une famille nombreuse où les tâches ménagères lui sont entièrement confiées. Devant le silence du père, désintéressé de l'éducation de ses enfants, la jeune fille décide de s'enfuir après son échec scolaire. En collocation, elle travaille dans la voierie pour subvenir à ses besoins et réaliser peut-être son rêve.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La mère de la fille qui quitte le foyer	Mariée à un très jeune âge, se retrouve confrontée à une situation de polygamie et se trouve obligée de quitter le foyer familial en sacrifiant sa famille et ses enfants.	

			familial		
			Les colocataires de la jeune fille.	Elles partagent les plus dures moments et les plus heureux moments de sa vie.	
	<i>La villa</i>	Ouarda		L'héroïne Ouarda est ramenée par une tante chez une dame, propriétaire d'une villa moderne dans le quartier Européen. La fille, offrant ses services en tant que femme de ménage, se retrouve dans une maison close où les officiers français venaient pour faire « le repos du guerrier ». Après 1962, la maitresse pied-noir quitte le pays avec Ouarda pour la France. Ouarda continue à la servir mais en contre partie, elle bénéficie de voyages et découvre le plaisir de la lecture.	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : simultanée Focalisation : interne.
			La maitresse de la villa	Une dame richissime, une maquerelle chez qui travaille la narratrice comme femme de ménage. La maitresse gère sa maison avec rigueur et fermeté et insiste sur l'importance de l'instruction des filles. Une fois la guerre finie, elle repart à Saint-Pourçain –sur-Sioule emmenant avec elle la jeune servante.	
			La négresse	La fidèle servante qui partage les dures tâches ménagères avec l'héroïne.	
			La tante	Le seul et unique parent de l'héroïne.	
	<i>Sous le viaduc</i>			C'est l'histoire d'une femme qui perçoit le monde depuis son siège : sous le viaduc. La voyageuse se remémore son enfance passée dans les cafés de France, là où sa mère travaillait comme serveuse. L'on raconte la venue de cette vieille dame toujours assise sous le viaduc. Enfant, non désirée et dont le père biologique quitte sa mère avant sa naissance.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : simultanée Focalisation : zéro.
	<i>La fille de l'Atlas</i>	Nina		Une femme originaire de l'Atlas qui a vécu dans la misère. Elle décide d'envoyer sa fille Nina chez une cousine pour le travail ménager. Restée fidèle à sa fonction, Nina se voit renvoyée chez une autre femme solitaire pour faire le ménage. Nina est devenue l'accompagnatrice de la Française	La fonction : narrative Instance: homodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.

				<p>au point de devenir sa lectrice.                  La française lui apprend le français, l'arabe, un peu le berbère via le précepteur. Malheureusement, la maitresse est décédée.                  Nina, s'est trouvée ensuite une autre fonction chez une autre dame où elle exerce en tant que fille au pair.                  Un jour, la maitresse reçoit des invités dont l'un d'eux viole la jeune Nina. Elle finit par l'assassiner.</p>	
			La cousine	C'est le premier employeur de Nina.	
			La française	Le second employeur de Nina. Une ancienne photographe qui a aidé Nina à apprendre à lire dans un Atlas.	
	<i>Dans la vitrine</i>	« mieux-aimée »		<p>C'est l'histoire d'une femme dont la mère lui offre une machine à coudre. Fille bâtarde appelée « mieux-aimée » et qui vivait chez sa grand-mère en Algérie. A la mort de sa grand-mère, la petite fille rejoint sa mère à Paris. (où sa mère s'est remariée). La jeune fille a été recrutée dans une société de nettoyage. Elle finit par trouver un boulot dans la maison d'un styliste, le métier de ses rêves.</p>	<p>La fonction : narrative                  Instance: homodiégétique                  Temps : antérieure                  Focalisation : interne.</p>
	<i>Maquis</i>			<p>C'est l'histoire d'une vieille dame qui a survécu à deux guerres en y participant comme maquisarde. Aujourd'hui, vieille, elle habite une maison de biens-vacants. Dans une embuscade, l'héroïne de la nouvelle (la vieille dame) a été prise comme prisonnière. Traumatisée par les photographes collons qu'ils l'ont déshabillée pour la photographier. Elle fut violée par l'officier. Le viol se transforme en histoire d'amour. Plus tard, la jeune dame a commencé à recueillir les jeunes filles violées, torturées, piétinées par les fanatiques religieux telles que Louisa qui a été reniée par sa famille. Aujourd'hui, cette dame est la grand-mère de Lila.</p>	<p>La fonction : narrative                  Instance: hétérodiégétique                  Temps : antérieure                  Focalisation : zéro.</p>
	<i>Vichy</i>			<p>C'est l'histoire d'une famille prête à entreprendre un voyage pour la France. La narratrice est une petite fille qui rencontre à bord du bateau une petite fille de son âge. Une fois arrivée en France, sa mère trouve des</p>	<p>La fonction : narrative                  Instance: homodiégétique                  Temps : antérieure.</p>

				difficultés à s'adapter et intègre l'hôpital psychiatrique pour se faire soigner. La fille se voit obligée de travailler pour aider son père, elle fait le boulot d'une femme de chambre dans un hôtel.	Focalisation : interne.
<b>Portrait Isabelle l'Algérie n</b>	« <i>Cette bonne Mahmoud d</i> »	Si Mahmoud Saâdi		Si Mahmoud, de son vrai nom, Isabelle Eberhardt est une jeune russe assoiffée de voyages. Elle travaille comme journaliste de guerre pour le journal Al Akhbar. Elle se convertit à l'islam, apprend l'arabe, s'habille en homme et nomadise dans presque tous les territoires du Nord et du sud Algérien.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : zéro.
			-Slimène Ehnni, le Spahi	L'époux et le compagnon d'Isabelle. La seule personne en qui Isabelle attribue sa totale confiance après sa mère et son frère Augustin. Il l'a aimée avec son excentricité et a surmonté avec elle les pires épisodes de sa vie : la tentative d'assassinat, l'exil...  Il était aussi la seule personne qui lui a permis de revoir l'Algérie.	
			-Victor Barrucand	L'employeur d'Isabelle, le directeur du journal bilingue algérois El Akhbar. Ce dernier lui a ouvert les portes sur le travail de journaliste de guerre et l'a autorisée à effectuer des voyages dans presque toutes les régions du sud algérien.	
			-Lella Zayneb, la maraboute de la zaouïa d'El Hamel	Interpellé maintes fois dans la narration, La maraboute de la Zaouia Al Rahmaniya, chez qui a séjourné Isabelle. Un séjour qui lui a permis de connaître une femme d'un courage inouï.	
	<i>Les filles du caouadji</i>	-Si Mahmoud Saâdi	-Le caouadji et ses filles	Le caouadji et le garçon de café auquel se rendait Si Mahmoud. Les filles de ce dernier sont les adulatrices de ce personnage excentrique.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : zéro.
	<i>Ahmed l'orphelin</i> <i>n</i>	- sabelle/Isée	-Ahmed	Un jeune orphelin illettré dont Isabelle est l'institutrice.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure Focalisation : interne.

			-La mère d'Isabelle	La dame qui reçoit le petit orphelin Ahmed et lui propose de séjourner chez elle jusqu'à ce qu'il se stabilise.	
	<i>Le fils de la grande tente</i>	-Le cavalier du sud, la légionnaire	-Les femmes indigènes	Elles faisaient l'objet de convoitise des soldats des troupes auxiliaires. Elles mettent à nu la relation que tient Si Mahmoud avec les femmes notamment dans les harems.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
	<i>Nadia, l'officier, le taleb</i>	Si Mahmoud Saâdi		Isabelle, la correspondante d'Eugène qui écrit sous le pseudonyme de « Nadia ». Dans ses lettres, elle lui racontait ses amours, son frère bien-aimé Augustin ou encore ses amis révolutionnaires. Elle partageait avec lui la ferveur de l'islam et la fascination pour le désert.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-L'épistolier Eugène	Eugène, l'officier des bureaux arabes en Algérie, il était le correspondant d'Isabelle Eberhardt, alias « Nadia ».	
	<i>Le cavalier sur la colline</i>	Si Mahmoud Saâdi		Le cavalier, rend visite aux jeunes bataillonnaires et note sur son carnet de voyage pour raconter la vie des forçats.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-Jeune soldat auxiliaire civil	Un ancien soldat de l'armée d'Afrique témoigne de la modestie du jeune cavalier en burnous blanc.	
	<i>La femme sauvage</i>	Si Mahmoud Saâdi		-Le jeune taleb qui part à la rencontre de la femme sauvage afin de se renseigner sur la pratique de la magie noire et les croyances de cette dame.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-La femme sauvage	La dame noire appelée « sorcière » par les bagnards. C'est aussi une diseuse de bonnes aventures. Elle rencontre dans son passage les disciplinaires à qui elle administre ses conseils.	
			-Les forçats	Ce sont les bagnards qui rencontrent la femme sauvage. Leurs idées préconçues les incitent à émettre des préjugés sur elle.	

	<i>Le vieux dans la grotte</i>	Si Mahmoud Saâdi		Isabelle assiste au foudroyant progrès technique dans le domaine agricole. Étant de passage dans un village, Isabelle aperçoit un vieillard dans une grotte dans un état lamentable, elle décide alors de lui sauver la vie.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			-Le vieillard de la grotte	Le vieil homme, déposé à la une grotte par ses fils souffre le martyr. La venue d'Isabelle est propice, elle lui sauve la vie.	
	<i>L'ouvrier, Esmée, Isabelle</i>	Isabelle		L'amie de Lella Benaben, chez qui elle se rend pour demander des nouvelles ou des informations concernant ses propres voyages.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			Esmée	Une petite fille dont l'ardeur pour l'équitation est incomparable. Scolarisée à l'école de sœurs nazaréennes, dans laquelle elle apprend les activités basiques d'une femme au foyer. L'ouverture d'une école gratuite pour filles musulmanes permet à Esmée d'apprendre le Coran.	
			-« Lella Benaben »	L'institutrice d'Esmée. Elle maintient le contact avec Isabelle, le jeune taleb.	
			Slimène	Le mari et le compagnon d'Isabelle, seul et unique suppléant du père et de la famille. Il partage avec elle le meilleur et le pire et la soutient dans ses compagnes de propagande anti-française. Il la voit mourir pendant la crue d'Ain Sefra en 1904.	La fonction : narrative Instance: hétérodiégétique Temps : antérieure. Focalisation : interne.
			Le vieillard de la grotte	Un vieil homme, abandonné par ses fils dans une grotte. Il souffre le martyr quand Isabelle arrive au moment propice pour lui sauver la vie.	

### 3. Des personnages féminins non dénommés

Pour Alain Robbe Grillet, le héros :

« [...] Ce n'est pas un « il » quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir une profession, il doit posséder un « caractère », un visage qui reflète ... Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable et assez de généralités pour devenir universel ». (Benarab, 1994, p., 83).

Leïla Sebbar déroge à cette règle conventionnelle que les classiques tenaient à appliquer à leurs héros, et adopte une démarche post-moderne où les héros sont souvent dénudés de nom. En plus de l'absence d'attribut nominal, l'auteure décharge ses personnages de toute description physique ou morale. Nous prenons pour exemple les nouvelles de *l'Habit vert*, *Sous le viaduc*, *Maquis*, *La fille dans l'arbre*, *La fille avec des pataugas*, *La fille de la photographie* ou les personnages sont dénudés d'attribution dénomminative. De l'incipit à la clausule, ne figure pas la moindre gratification indicelle susceptible de l'identifier le personnage autrement que par « elle », « la fille », « la petite », « la mieux-aimée » sinon par un « je » quand la narration est autodiégétique. Cependant, l'anonymat s'éloigne de ce post-modernisme dans *Isabelle l'Algérien* puisqu'il s'agit d'un portrait littéraire de personnage historique, mais encore une fois, le choix du nom se restreint au pseudonyme « Si Mahmoud », qui lui, en dit long sur la dichotomie entre masculin/féminin du personnage représenté. Or, les paradigmes désignationnels sus-énoncés ont pour fonction de « thématiser le rôle social ou familial du personnage » (Tisset, 2000, p., 29). Les personnages de Leïla Sebbar regorgent de données spatiales, ce qui nous renseigne sur l'ancrage identitaire que leur attribue l'auteure. La brièveté des récits, ne nous offre pas l'opportunité d'apprendre davantage sur ce personnage dépouillé de nom, et démuné de tout signe « ontologique qui le rend cet être-ci et non cet être –là » (Benarab, 1995, p., 87).

En effet, seule l'action de ces personnages va nous éclairer sur leur identité, reconnue uniquement par des zones sémiotiques relatives à l'espace-temps : Algérie-France, du temps du colonialisme, de la période de l'indépendance, ou la décennie noire. Si cet anonymat s'applique à la majorité des personnages de l'auteure, c'est pour les fondre dans un ensemble commun à une génération particulière, à une tribu politique particulière, chose qui gratifiera un ensemble d'individus plutôt que des personnages particuliers isolés de la communauté. C'est dans l'ensemble que l'on reconnaît son identité, ses origines, c'est par rapport aux autres que « je » existe. A cet effet,

l'auteure inscrit ses personnages dans l'anonymat afin de marquer une gloire à toute une génération de filles/ femmes confondues et les sort ainsi de l'anonymat pour les fonder dans la mythologie et les graver dans l'histoire littéraire.

Leïla Sebbar, opte pour l'emploi du «elle» afin de cerner l'aspect communautaire dans lequel un «je» représentatif de l'auteure n'est pas exclu. Or, d'autres textes font appel à l'instance personnelle «je» qui invite indubitablement l'instance «tu» et attribue ainsi au texte une tournure dialogique à l'exemple des nouvelles de *l'Habit vert*, *La villa*, *La fille de l'Atlas ou encore Vichy*. Par l'anonymat, l'auteure met en texte l'incapacité de dire, l'impossibilité de parler causée par le vide identitaire que revêt le personnage. Ajoutées à cela, les intrigues, qui sanctionnent mystérieusement ces personnages par le non aboutissement de leurs quêtes différentes. Ainsi, destituer les personnages de prénoms ou les réduire à un simple pronom à la troisième personne en dépit du rôle non négligeable qu'ils détiennent dans les récits, traduit une recherche d'effet émotionnel chez le lecteur. Vincent Jouve pense à propos du retranchement du nom que : «L'élimination du nom ou son brouillage a pour conséquence immédiate de déstabiliser le personnage » (Jouve.1997. Pp. ; 57-58).

Les autres cas de personnages pourvus de prénoms se démarquent à leur tour d'exclusivité puisque chacun a une histoire de sa nomination, ce qui offre la possibilité à l'auteure de renouveler par le biais du nom, l'identité des personnages et de les distinguer mais ces attributions nominatives dévoilent de manière transparente non seulement l'engagement de l'auteure mais aussi l'identité arabe tant reniée dans ses écrits. Lorsque la maquerelle de *La fille de la maison close*, demande après le prénom de la nouvelle venue, la jeune fille se contente de se taire. L'absence d'étiquette nominale atteste de la déperdition que vivait la jeune fille auparavant. C'est alors que la maquerelle de la maison close va lui donner le nom de «Mériéma» : «Elle a refusé de dire son nom. Je l'ai appelée Mériéma » (Sebbar. *Sept Filles*, p., 16).

La jeune mendicante, obtient ainsi, dès son entrée dans la maison la reconnaissance sociale, voire une distinction individuelle. En linguistique, la notion nominale, constitue un vide sémique dépourvu de tout sens, seule la fonction identificatrice est retenue. Dans son précis de sémantique française, Stephen Ullman affirme : «La fonction d'un nom propre est l'identification pure : distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette sociale » (Stephen, 1952 ; p.,21). Par ailleurs, le prénom de Mériéma prend sa consistance puisqu'il renvoie à Marie la vierge. L'auteure pense ainsi, le personnage en sa qualité de jeune vierge, ce qui démarquera le personnage parmi toutes les autres concurrentes.

Les autres rares héroïnes faisant objet d'identification référentielle, Ouarda, Nadia ou Yasmine, font l'exception dans l'œuvre en question. Dans un ouvrage intitulé *Ecritures maghrébines, lectures croisées*, R. Iraqui constate que :

« Presque tous les noms arabes (en particulier, féminins) sont significatifs et traduisent des qualités, (Ouafae= fidélité) ou des

concepts, (Houriya = liberté) : "le sens du nom propre maghrébin évoquant toujours des virtualités d'appartenance ou de comportement"». (Iraqi, 1990. Pp., 141-149).

Le cas du nom d'Isabelle dans *Isabelle l'Algérien* diffère. Comme on l'a déjà soulevé, le personnage revêt ici un caractère éponyme qui anticipe l'acte de la lecture. Jean Philippe Miraux aborde la question en affirmant :

« On sait que le personnage éponyme est celui qui fournit son titre à l'œuvre. Le titre éponyme attribue donc un rôle essentiel à ce personnage puisqu'il l'institue comme ce qui désigne l'œuvre et l'annonce. La fonction du titre éponyme est donc cataphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie notre lecture. Si l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette : il met en perspective narrative le personnage ». (Miraux, 1997, p. 28).

Hormis le jeu de mot employé dans la nomination du personnage de *Isabelle l'Algérien*, l'éponyme ici, désigne et entraîne la perspective narrative du personnage qui se reconnaît d'ores et déjà un rôle social historique et narratif : « Le nom par exemple, peut-être un capital, quelque chose à protéger ; à faire fructifier, à défendre, à devenir un acteur onomastique doté de fonctionnalité narrative ». (Hamon, 2000, p.,135).

Contrairement aux personnages anonymes, Isabelle annonce la mise en texte d'action inchoative évolutive. Nous déduisons que l'emploi éponymique d'Isabelle souligne un cheminement plus ou moins direct vers une sorte de glorification, voire une concrétisation de fantasmes personnels. Or, le cas autobiographique peut, à l'égard des autres textes se contenter : « d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi par exemple) » (Barthes ; Kayser, 1977, p., 142).

La dénomination anonyme et éponyme est un choix assumé par l'auteure repérable dans la vision du monde dont a l'intention de véhiculer. C'est pourquoi la récurrence architecturale la stabilité du nom propre des personnages, elle est : « un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture » (Barthes ; Kayser, 1977, p., 143).

À travers cette structuration de l'ensemble des personnages Sebbariens qui apparaît déstabilisée, nous constatons le manque d'équilibre dans l'identité propre de l'auteure. Nous pouvons déceler, à travers des personnages la plupart du temps mineurs, le phantasme d'un creuset groupal qui se matérialise dans la rêverie familiale :

« La pensée groupale est la matrice de la pensée individuelle. Elle est chez l'individu cette part extraterritoriale du moi [...] domaine

ouvert à l'autre, sur l'autre, dès la naissance, et qui restera ouvert, sans frontières, jusqu'à la mort, du fait de son origine extraterritoriale maternelle » (Célérier, 2002, p.,102).

À la fin de certains récits l'escamotage est presque complet : privés de nom, de certains droits et surtout en déséquilibre sur la mince frontière d'ici et du là-bas, les personnages ne peuvent pas se fonder sur un socle aussi instable et mouvant, et pourtant, ils se réalisent. Encore la tentative de racheter cette construction s'avère sinieuse, car le personnage ne se récupère que par le langage, constitué le plus souvent par des monologues : les monologues dont ressort l'impuissance de saisir toute extériorité.

Finalement l'espace transitionnel qu'est la famille, auquel aspire l'auteure, relie sa réalité interne avec la réalité sociale qui se traduit dans ses textes, le même qui l'incite à exercer des retranchements identitaires sur ses personnages. Nous lisons tantôt, la grandeur d'un personnage qui porte un nom étranger et tantôt la petitesse d'un personnage qui porte un nom arabe. Nous décelons donc un complexe qui se lit à travers l'inconscient du texte. Une lecture acheminée par de biens particuliers prédilections.

### **Bibliographie :**

Barthes R.; Kayser W; Booth C; Hamon PH. (1977). Poétique du récit. Paris : Seuil.

Barthes Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale du récit », in R. Barthes et al, Poétique du récit, Paris : Seuil, Coll. « Points ». pp. 1-27.

Benarab Abdelkader. (1994). La voix de l'exil. L'Harmattan.

Blanchot Maurice. (1986). L'espace littéraire. France : Gallimard, coll. « Idées ».

Célérier MarieClaire. (2002). Repenser la cure psychanalytique. Dunod.

Flaubert. (1925). Correspondance Tome II, Lettre à Louise Colet. Troisième série (1854-1869. Gallimard « Bibliothèque de la pléiade ».

Hamon Philippe. (1972). « Pour un statut sémiologique des personnages » In Littérature. N°6. pp 86- 110.

Hamon Philippe. (2000). Le Personnel du roman. Éditions DROZ ,2eme édition corrigée. [1983 pour la première édition].

- Jouve Vincent. (2015). La poétique du roman. Armand Colin. 4e édition.
- Miroux Jean-Philippe. (1997). Le personnage du roman. Genèse. Continuité. Rupture. Paris : Nathan.
- Propp Vladimir.(1965). Morphologie du conte. Paris : Seuil.
- Reuter Yves. (1988). « L'importance du personnage ». Revue pratique n°60. pp.3-22.
- Sebbar Leïla (2010). L'arabe comme un chant secret. Paris : Bleu autour.
- Sebbar Leïla ; HUSTON, Nancy (1986). Lettres parisiennes : histoires d'exil .Paris : Editions Bernard Barrault .Coll. J'ai lu.
- Sebbar Leïla. (2003). Je ne parle pas la langue de mon père. Paris : Julliard.
- Sebbar Leïla. (2003). Sept filles. France : Editions Thierry Magnier.
- Sebbar Leïla. (2005). Isabelle l'Algérien. Nouvelles et récits du Maghreb. France : Al Manar.2005.
- Sebbar Leïla. (2006). L'Habit vert. France : Editions Thierry Magnier.
- Sebbar Leïla. (2010). L'Arabe comme un chant secret. France : Bleu autour.[première édition 2007].
- Stephen, Ullmann. (1952). Précis de sémantique française. Presses Universitaires de France.
- TENKOUL, Abderrahmane.(1990). Écritures maghrébines Lectures croisées .Casablanca : Ed. Afrique-Orient.
- Tisset Carole. (2000).Analyse linguistique de la narration. Sedes/Her.