

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche

Scientifique

Faculté des lettres et des langues

Département de langue et littérature française



N° de série :

N° d'ordre :

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de master

Option : Science des textes littéraires

Narration et personnages

Dans *Cette fille là*

De Maïssa Bey

Étudiante

Fatma Zahra BOUCHAREF

directeur de recherche :

Ahcen BAYOU

Membres du jury :

Président : Abd El-Aziz SISSAOUI

(M.A.A Université de Jijel)

Rapporteur : Ahcen BAYOU

(M.A.A Université de Jijel)

Examineur : Abd El-Ouahab RADJAH

(M.A.A Université de Jijel)

Dédicace

A mon Père BOUCHAREF Messaoud

A ma Mère KRIMAT Messaouda

*Pour m'avoir donné la vie et m'avoir procuré votre amour et
toute votre affection depuis ma venue au monde.*

A ma Famille et toutes mes amies.

Remerciements

Je remercie Dieu, le Tout Puissant, de m'avoir donné le courage d'élaborer ce mémoire et de m'avoir permis de laisser une trace que j'espère bénéfique pour d'autres étudiants qui viendront après.

Un grand Merci pour mes parents,

Et toute ma famille.

Toute ma gratitude aux membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce travail.

Table des matières.

INTRODUCTION GENERALE	5
1. Biographie de l’auteure	6
2. Problématique et hypothèse	8
3. Résumé	9
4. Le choix de l’auteure et du corpus	12
5. Le plan de la recherche	13
Chapitre I : présentation du corpus	15
1.1 Eclairage sur l’objet d’étude	16
1.2 Thématique.....	17
1.3 « <i>Cette fille là</i> » : fictionnalisation de la réalité.....	20
Chapitre II : littérature féminine.....	25
2.1 Aperçu historique sur la littérature féminine.....	26
2.2 Femme et société.....	29
2.3 Agentivité féminine en littérature.....	32
Chapitre III : Narration et instances narratives	37
3.1 Repère théorique dans la perspective narratologique.....	38
3.2 Référentialité dans l’écriture de Maïssa Bey	40
3.3 La stylistique de « <i>Cette fille là</i> ».....	43
Chapitre IV : Personnages	51
4.1 Le statut du personnage romanesque.....	52
4.2 Personnage : reflet de la société.....	55
4.3 Caractérisation du personnage.....	56
CONCLUSION GENERALE.....	61
REFERENCES BOBLOGRAPHIQUES	6

Introduction générale

La littérature / l'écriture est une manifestation spécifique de l'esprit humain, qui dépasse l'écrivain en tant qu'individu doté d'une vision du monde et d'une personnalité, comme elle dépasse parfois ses ambitions créatrices et innovatrices pour jouer par hasard le rôle de la mémoire individuelle ou collective des peuples. La littérature subit les secousses de l'Histoire, et les transformations du contexte sociologique, politique, économique, idéologique...mais aussi littéraire.

Et après des débuts timides et hésitants au siècle écoulé, les femmes sont entrées à petits pas en littérature, particulièrement les écrivaines algériennes qui ne cessaient pas de s'engager à l'écriture surtout pendant les années noires, dont la vocation essentielle est de traiter des thématiques en relation directe avec le réel algérien : les femmes, la quête des origines, la solitude, la souffrance, le rejet familial et social ...

Beaucoup d'œuvres de la décennie apparaissent comme des œuvres fortement transgressives, dépassent tous les interdits, y compris ceux de l'autocensure, même malaise chez Maïssa Bey, qu'aucun de ses romans qui la fit connaître n'est particulièrement facile, ni particulièrement euphorique, certains sont même d'une dureté rare. Une biographie de l'auteure semblerait essentielle ici pour évoquer notre justification du choix de cette écrivaine et de son roman, pourquoi avons-nous choisi précisément *Cette fille là ?*

1. Biographie de l'auteur

Pseudonyme de Samia BENAMEUR, Maïssa BEY est considérée par les critiques des deux rives comme une écrivaine qui s'est inspirée de l'Histoire. Celle-ci se réfère, dans son cas, à la fois aux faits socio-historiques et socio-politiques qui ont marqué les années 90 et à son histoire personnelle. Le choix d'un pseudonyme «*Ne s'impose pas comme un choix ; c'est plutôt une question de vie* », dit-elle, car «*C'était une question de vie ou de mort*»¹

Née en 1950 à Ksar-el-Boukhari, elle assiste aux événements de la Guerre de Libération Nationale et fréquente, en même temps, l'école française qui lui donne, à un âge précoce, la conscience d'une appartenance à une double culture. Ses études de Lettres françaises à l'Université d'Alger et ses professions d'enseignante de la langue

¹ « *Mon écriture est un engagement contre tous les silences* », entretien fait par NassiraBELLOULA, paru dans le journal Liberté, 20 décembre 2004, p. 14.

française puis de conseillère pédagogique, à Sidi Bel-Abbés, lui font prendre conscience des problèmes de sa société et de sa condition de femme. Elle fonde et préside alors, à Sidi Bel-Abbés même, l'association « *Parole et écriture* » qui est consacrée à la femme et participe activement à la revue littéraire des femmes de la Méditerranée « *Etoiles d'Encres* ». L'écriture, dit-elle, est son « *Ultime rempart, elle [la] sauve de la déraison et c'est en cela [qu'elle] peu[t] parler de l'écriture comme d'une nécessité vitale* »² Si nous prenons en considération un événement majeur dans la vie de M. BEY - soit l'enlèvement puis la mort de son père, instituteur et militant, sous la torture en février 1957 et la répétition de cette tragédie par le terrorisme des années 1990 - nous comprendrons mieux la portée et l'importance de son œuvre *Entendez-vous dans les montagnes* qu'elle présente au public en 2002, deux histoires parallèles se donnent, en effet, à lire : celle de l'Algérie colonisée et torturée représentée par le père martyr et celle d'une Algérie indépendante blessée par le fanatisme religieux qui contraint sa fille à la fuite. Ces préoccupations politiques, sociales et historiques sont également inscrites, par M. BEY, dans l'intérêt qu'elle porte aux femmes algériennes auxquelles elle donne la parole. Celles précisément qui sont reniées dans *Cette fille-là* parce qu'elles s'écartent des représentations sociales et dérangent, de ce fait, l'ordre établi.

Maïssa BEY est une romancière et, également, une nouvelliste. Les *Nouvelles d'Algérie* a été écrit au moment où il fallait briser le silence imposé aux voix révoltées. D'autres nouvelles et des critiques ont été publiées entre 1998 et 2003 dans plusieurs revues littéraires et dans des ouvrages collectifs. L'auteure a également collaboré au *Journal intime et politique, Algérie 40 ans après*, avec un article intitulé : « *Faut-il aller chercher les rêves ailleurs que dans la nuit ?* ».

2 <http://members.aol.com/musfabrik/bey.html>

2. Problématique et Hypothèse

Malika

C'est mon nom

C'est là, en toutes lettres

C'est bon, je peux commencer l'histoire.

Ces propos, tenus par la narratrice Malika dans « Cette fille là » expriment bien l'idée générale de cette œuvre, et celle qu'on va aborder dans notre mémoire, centrée sur la narration de plusieurs histoires de différents personnages féminins, le personnage central, se raconte tout en recueillant la parole des autres pour nous transmettre des bouts de vies.

Une idée générale centrée autour du rapport au passé et à l'Histoire, présenter la réalité par des personnes fictives, remise en question le lien de l'Histoire et la Littérature, remise qui est indissociable de l'entreprise d'écriture de Maïssa Bey, cette écrivaine tente dans ses écritures de résister à l'Histoire algérienne en tant que récit unifié du passé, pour ce faire, elle fait surgir des voix marginalisées, par exemple d'un enfant, dans *Pierre sang papier ou Cendre* qui vit à travers les cent-trente deux années de la colonisation de l'Algérie, ou, *Bleu Blanc Vert*, celle d'un couple hétérosexuel qui témoigne dans un journal personnel du climat sociopolitique du pays, dans d'autres romans, comme *Cette fille là*, qui constitue notre corpus, Bey choisit de mettre en relief la voix des femmes, elle arrive à brouiller la frontière entre Histoire/société et littérature, elle a donné à ses personnages le pouvoir de dire, et préfère dans sa fiction de rendre visibles les femmes et légitimer leur vision de la réalité ; dans le présent mémoire, nous voulons comprendre pourquoi la femme est mise en récit, et comment la narration de son passé fatale est possible d'agir sur l'Histoire et dans la société ? Nous cherchons aussi à savoir le statut de la femme dans la société algérienne, une société colonisée et bien qu'après l'indépendance, l'heure des conflits intérieurs, ce qu'on appelle la décennie noire. Un rapprochement de la réalité nous pousse à poser la question du genre ? est-ce-que *Cette fille là* est un récit historique, un mémoire ou bien seulement un récit de fiction qui tire les faits racontés de l'expérience d'un groupe marginalisé dans une société du silence ?

Bey offre cette piste à ses femmes fictives/authentiques de s'inscrire à l'Histoire en démocratisant leur passé, nous essayerons de démontrer que l'agentivité de Malika autant qu'un être de papier se manifeste par sa prise de parole afin de légitimer une identité. Ce qui nous amène à nous demander quelle est la stratégie employée par l'auteure, spécifique à cette œuvre, pour rendre compte de bouleversements individuels et collectifs, le tout sur un fond mi-réel, mi-fictionnel. Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous émettons l'hypothèse que Maïssa Bey adopte dans son récit une stratégie hybride, c'est-à-dire qu'elle y mêle des caractéristiques inhérentes à une fiction stylistique et d'autres qui se rapportent à une fiction référentielle.

Afin de démontrer la coexistence dans *Cette fille là* de ces procédés référentiels et stylistiques, nous avons opté pour la méthode analytique. Nous abordons un entretien de l'écrivaine avec Charles Bon et Colette Valat dans lequel elle confirme que sa première référence pour écrire c'est sa société réelle, en analysant quelques manifestations littéraires qui se profilent à travers cette écriture particulière. Nous analyserons en parallèle des passages conséquents de l'œuvre qui constitue l'objet de notre étude en essayant de transposer dessus les caractéristiques de cette production littéraire.

3. Résumé

C'est dans un sordide hospice de vieillards, se chargent des sentiments, des rages, de désirs, des souhaits aussi bien que la solitude l'abandon et le rejet, des différentes mémoires de plusieurs femmes vivant l'abandon familial et social, dans cet « univers peuplé des bruissements de la mémoire » (p.15)

Malika recueille les paroles de quelques pensionnaires et raconte leurs histoires commençant par la sienne.

En plein cœur d'une nuit sans étoiles, une petite fille trouvée dans une plage déserte par deux hommes ivres, l'un des deux l'a porté à sa baraque et en ouvrant la porte sa femme avec étonnement prend le bébé et commença déjà à penser comment pouvaient-ils lui garder et lui nourrir. La petite s'appelle Malika quand elle avait treize ans elle refusa de grandir, absenter de l'école, enfuir de la maison, c'était un cas très intéressant pour la recherche médicale, un fait psychique contradictoire aux

autres collègues qui désirent gagner quelques centimètres pour parvenir à la hauteur des adultes, les adultes qui ont rattrapé la petite. Elle n'a jamais entendu son nom de la part de sa famille adoptive, ils l'appellent que « fer kha » malheureusement parce qu'elle devint la bonniche de ses frères et sa mère. Elle avait plus de dix-ans quand elle rejoint la pension où elle vécut avec les autres camarades les punitions infligées par tous les moyens de la surveillante hystérique.

Aïcha

Aïcha ou Jeanne, elle était inscrite à l'état civil sous le nom de Jeanne, mais tout le monde la connaît avec le nom que sa mère lui donna, le prénom de sa grande mère paternelle, son père il avait honte d'avoir une deuxième fille le temps qu'il espérait un fils, il laissait sa fille sans nom, c'est monsieur Delorme qui lui donna ce nom là par rapport à la Saint-Jeanne le 14 mai.

Yamina

Etrangère de la ville, elle vient d'un « village des hauts plateaux » (p.55), elle est mariée tôt avec son cousin le plus âgé ils vivent une relation froide sans rien sentir, elle a perdu deux enfants parce qu'elle était tourmentée par quelques esprits malfaisants, le temps de la maladie elle avait des manières bizarres et inhabituelles jusqu'à l'arrivée du Taleb qui confirme qu'elle a été bien ensorcelée, et avec une visite chez Soudaniya et une préparation sous forme des boulettes à avaler après le repas elle devenue normale et sentit enfin la douceur qu'elle avait cherché depuis longtemps même dans les bras d'autres hommes.

M'a Zahra

La pauvre Zahra elle est morte toute seule, discrètement, elle était rude vivait dans un gourbi en briques de boue séchée qu'il leur faut reconstruire après chaque pluie, elle avait dix-ans quand elle était en train de jouer avec ses amies devant la maison, d'un seul coup sa mère l'a bien préparé pour une grande fête, elle était très heureuse « d'être l'objet de toutes les attentions, elle est enveloppée d'un burnous blanc, hissée sur un cheval, emmenée sous les you-yous des femmes... et enfermée dans une chambre où sa mère la laisse seule » (p.73), seule avec son époux inconnu,

mais malgré la déception elle a de chance parce qu'il était plus jeune et bien fait de sa personne et surtout il n'était pas vulgaire en contact physique avec sa femme, par contre sa sœur qui avait été mariée à un homme plus âgé que son père, elle s'enfuit avant même d'être répudiée.

Fatima

Aussi naissance non déclarée en temps voulu, souffrance dès l'arrivée au monde, un père trop sévère, douteux même de la pureté de sa fille, il était vindicatif et violent, il voulait tuer sa fille seulement parce qu'elle joue avec son voisin le fils du jardinier, elle n'a même pas connaît son nom, question d'honneur entre les hommes du village qui parlent de Fatima comme si elle est déshonorante, la peur qui pousse la mère à s'enfuir de la maison avec ses deux filles laissant derrière elle deux fils pour s'installer à la ville.

Fatima raconte avec une rage des douleurs sentis en ton de sa voix, elle n'a même pas observer que Malika est assise sur la chaise, ce sombre hospice dans lequel les pensionnaires n'ont rien à faire que regarder la télévision au foyer, aller au parc, du parc à leurs chambres et attendre la nuit.

Kheïra

Les nuits qui durent longtemps, avec le froid de l'hiver, surtout les pensionnaires les plus âgés, tout le temps sur leurs lits en accompagnant des souvenirs et des rêves du temps passé. Ces vieillards un jour ils étaient plus jeunes, plus vifs que maintenant, mais malgré la décrépitude de Kheïra ne cesse pas de dire « j'étais belle, tu sais, j'étais belle en ce temps là ! » (p.106)

M'barka

La femme noire qui fugue avec un militaire africain puis l'épouse, n'a jamais eu d'enfant elle a passé quinze ans à Niamey puis elle voyage vers le Togo avec son époux Aïssa où elle a connaît toute les tribus et se souvient quelques mots de leur langue, « ils sont tous sorciers là-bas » (p.123) le père de Aïssa est le chef de terre et aussi le sorcier de la tribu, mais Aïssa est plus différent que les autres hommes elle vécu avec lui comme une reine, beaucoup des voyages à plusieurs pays Gao, Niger, Nigeria et Dahomey.

Ils vivaient contents jusqu'à la rencontre de M'barka avec son amie Hawa qui fait séparer Aïssa de sa femme pour venir du retour pour M'barka « le voyage de retour sera bien long, bien difficile » (p.143)

Badra

Khalti Badra « elle venue frapper à la porte de la maison des vieux » (p.151) elle est si propre si organisée, active et travaille toute la journée, elle s'occupe de nettoyage de la chambre et d'autres activités, elle née dans la grande maison avec plus d'une dizaine de familles, sa mère était obligée de travailler après la mort de son mari. Aussi Badra elle s'oriente vers le travail à l'âge de quinze ans travaillait chez une famille française bien décontractée et bien civilisée.

Houriya

La mère était gravement malade, c'est ce qui pousse Houriya à aller jusqu'à la caserne pour demander l'aide d'un docteur, ce dernier visite la mère chaque jours pendant plus qu'une semaine en regardant à Houriya et lui sourit chaleureusement, elle avait l'habitude de lui voire tous les jours, de marcher ensemble de se promener, mais très vite elle a obligé de s'éloigner.

Deux âmes accolées, mais de différentes cultures, l'un d'un pays colonial, l'autre d'un pays colonisé, malheureusement c'était difficile de s'adapter.

4. Le choix de l'auteure, du corpus et du thème

Maïssa Bey présente dans ses écrits une réalité évidente de notre société algérienne, surtout pendant la colonisation, après l'indépendance aussi bien que pendant la guerre civile des années 1990 ; la femme algérienne vécu une souffrance fatale à cause de l'abandon et d'autres raisons dont la plupart sont bien identifiables, en rompant le silence auquel les astreint la tradition, les femmes qui écrivent se lancent dans une entreprise périlleuse, seulement parce que la prise de parole féminine dans notre société est généralement considérée comme indécente, elles s'installent ainsi même si elles ne le veulent pas, dans une situation de provocation que certaines essaient d'atténuer, en se cherchant une légitimité, en se réfugiant derrière un pseudonyme ; et d'après le corpus qu'on nous propose de faire l'étude on confirme que Maïssa Bey a sa propre vision historique et réelle sur la

marginalisation de la femme algérienne, aussi bien qu'elle est l'une des romancières attachantes de cette nouvelle génération, empruntant les voix diverses de la narration : de la nouvelle au roman, c'est pourquoi nous avons choisi « Cette fille là » l'exemple idéal qu'il revêt un intérêt littéraire aussi bien qu'historique et social.

La thématique de "femme" est fortement présente dans la littérature des années 90, celle-ci est "jeune" et "mal connue" du lectorat algérien et, pour ces raisons, et afin d'élargir notre connaissance de la littérature algérienne, nous l'avons choisie comme terrain de recherche, à la suite de la lecture des romans des articles et des journaux intimes de cette auteure, nous pensions travailler la narration et les personnages de la seule œuvre intitulée *Cette fille là*, nous avons, en effet, été confronté à faire appel à la littérature féminine en premier lieu, puis se limiter, dans les deux derniers chapitres, à l'étude de la narration et les personnages du corpus.

La voie a été retenue pour deux raisons :

- la documentation que nous avons rassemblée portait exclusivement sur Maïssa Bey et un grand effort a été fourni pour trouver et disposer de l'ensemble de ses œuvres.
- la thématique de femme très présente dans la littérature algérienne et maghrébine a intéressé peu de chercheurs et surtout les femmes.

5. Le plan de la recherche

Nous nous proposons d'étudier la narration et les personnages dans *Cette fille là* de Maïssa Bey, en essayant de suivre leur appropriation de l'écriture des œuvres de notre société réelle.

Notre travail s'étendra sur quatre chapitres ; le premier chapitre consistera à présenter l'œuvre et le corpus avec plus de détails afin de mettre l'accent sur les thèmes traités dans le roman et pour le faire connaître d'une manière suffisante. Passant à un point sur lequel nous allons développer comment Bey arrive à montrer le réel algérien dans ses écritures c'est bien la fictionnalisation de la réalité dans l'œuvre beyenne. Et parce que l'œuvre dont nous nous proposons de faire l'étude met l'accent sur la femme, nous abordons dans un deuxième chapitre la littérature féminine, nous allons baliser le chemin avec un aperçu historique sur cette dernière, puis une interrogation sur le statut de la femme dans la société, parlant de la femme

algérienne à la période coloniale ainsi bien que à la décennie noire, il s'agira de montrer ce qui peut paraître comme des conflits qui touchent le cadre familial et social, et comment ces conflits engendrent un effet inverse pour la femme ; pour se faire ensuite nous allons appuyer sur une analyse littéraire de l'agentivité féminine en littérature. L'analyse de cette approche féminine dans ce chapitre nous permettra de mettre en relief la lutte de Bey contre les atteintes aux libertés des femmes, et prendre en compte l'impacte de la dynamique des rapports sociaux de sexe d'une société sur la représentation des relations sociales ainsi que sur la prise de paroles dans la fiction (rendre visibles les femmes sur la scène littéraire).

Revenant au point essentiel de notre recherche qui est la narration, nous introduisons le troisième chapitre par un repère théorique dans la perspective narratologique. par la suite la guerre d'Algérie et la décennie noire autant que thèmes, que Maïssa Bey mêle étroitement dans *Cette fille là*. Nous ne pourrions donc nier qu'elle consacre une large part de sa trame à une réalité qu'elle vit au quotidien et qu'elle s'efforce d'analyser en y incluant des personnages fictionnels que nous consacrons le dernier chapitre pour les analyser autant que statut romanesque, et son reflet de la société. Et pour terminer nous avons fait une description bien détaillée sur la caractérisation du personnage féminin de notre corpus.

Premier chapitre :

Présentation du corpus

I.1 Eclairage sur l'objet d'étude

Nous avons choisi pour notre corpus le roman *Cette fille là* qui le quatrième livre de Maïssa Bey, présente l'histoire de neuf personnages féminins, dont la narratrice s'appelle Malika, absorbe et raconte en tenant la parole de celle de ses semblables, faites d'exil forcé et de misère, de volonté de lutte et d'issues dérisoires, des femmes exclues de normes et de la normalité, toutes habitées par cette soif inassouvie de justice, prisonnières entre des murs d'une bâtisse érigée dans un passé colonial, qui devient un hospice :

C'est une maison dans les arbres.

C'est à l'écart de la ville, une maison enfouie dans un buissonnement de feuilles poussiéreuses.

Une bâtisse imposante mais délabrée aujourd'hui, qui fut, en d'autre temps, la résidence somptueuse d'une grande famille de colons.

Mémoire. Histoire. Souvenirs.

Derrière un portail de fer forgé surmonté d'initiales entrelacées, seule l'allée a gardé un peu de la majesté qui fut sans doute la sienne autrefois. Rangés en file rectiligne de part et d'autre, les palmiers hauts et droits forment toujours une haie d'honneur. Garde-à-vous impeccable.

Troncs écaillés, ramure transpercée de soleil. Tout au bout de l'allée donc, une vaste construction de style colonial, aux murs décrépits, recouverte d'un toit d'ardoises rejointoyées de coulées noires de goudron.

C'est là. Vous y êtes. (Bey.2001 :12)

Le roman contient huit chapitres, chacun d'eux raconte l'histoire d'une femme dont son nom est la rubrique de tel chapitre, alors que les parties consacrées à Malika apparaissent sans intitulé. La structure du roman se fonde sur des procédés narratologiques récurrent de manière dialogique, fait appel à plusieurs procédés textuels : l'ironie, la répétition thématique et la métaphore, afin de mettre sa subjectivité en valeur.

Le récit s'occupe par des thèmes évoquant les traditions, la mémoire et la justice : la protagoniste Malika construit son récit réel et celui de huit autres femmes de même établissement, elle cherche à s'inscrire dans la mémoire collective, en

adressant sa parole à un public extra diégétique et cherche activement à influencer son regard afin de prouver la légitimité du sien. Comme l'a signalé Maïssa Bey³ le rapport au passé influe directement sur l'identité. Suivant la pratique qui existait au temps de la Jahiliya, sur l'attitude de l'homme jâhilien à l'égard de la naissance d'une fille son visage s'assombrit et une rage profonde, il se cache des gens à cause du malheur qu'on lui a annoncé, doit-il la garder malgré la honte ou l'enfouira-t-il dans la terre ? S'était pareil dans l'Algérie, la naissance signale déjà pour la femme le début de ses vicissitudes, son entrée dans le monde s'accompagne d'une déception terrible des parents et d'un sentiment de culpabilité pour la mère, sur qui retombe toute la responsabilité. Dans quelle situation Bey tente de découvrir avec cette production littéraire plus au moins réelle historiquement et socialement ?

A la suite de l'indépendance de l'Algérie en 1962, le retour à une stricte identité arabo-musulmane, a créé un climat de tensions ayant éclaté une guerre civile, notamment de la dérive du discours nationaliste vers un discours islamiste, ce qui met le pays dans un désordre intérieur provoque l'exclusion et l'abandon d'une certaine catégorie, surtout, les femmes et les enfants suite à leur fragilité et leur impuissance. C'est ce que Maïssa Bey essaie de nous montrer d'après son écriture sur la femme et sur l'Algérie, elle tente dans son œuvre de résister à l'Histoire algérienne en tant que récit unifié du passé, pour ce faire elle fait surgir des voix marginalisées, et elle réussit de brouiller la frontière entre l'Histoire et la littérature.

I.2 Thématique

Cette fille là (2001) a été publiée suite à la décennie noire, met en scène des femmes qui reviennent sur leur passé dans une prise de conscience d'abord individuelle, puis collective, et qui dévoilent ainsi une autre manière de faire l'Histoire qui prend en compte leur vécu.

Au propos de thèmes Maïssa Bey affirme :

Je ne peux parler que de ce que je ressens, de ce qui me touche. Je ne peux pas aller vers un thème juste parce qu'il est à la mode. Cela ne veut pas dire non plus que je me mets à ma table et

3 . L'auteure écrit dans *L'une et l'autre*: « la question de l'identité passe nécessairement par l'histoire, par le rapport au passé » (Bey, 2009 : 36).

commande un texte sur la femme... en tant que femme, je me sens si concernée. J'ai envie d'en parler, de lui donner la parole, lui restituer plutôt cette parole trop longtemps confisquée. Je me dis : je vais écrire une histoire, et je laisse l'inspiration me prendre, en mettant en évidence mes propres expériences en tant que femme et mes rencontres avec les autres femmes. Vous savez, ma vie a été très riche en rencontres, j'ai évolué dans un milieu féminin, côtoyant tellement de détresse, de courage, de souffrance et, surtout, d'espoir, cela m'a donné envie d'écrire car j'avais assez de matériaux pour le faire. Je ne me reconnais pas dans cette classification et je ne veux pas non plus de cette catégorisation. En vérité, je n'aime pas les étiquettes qui font beaucoup de tort et ont été très dommageables pour l'humanité. Puis porte-parole des femmes ! De quel droit ? J'ai une vie, une voix qui est portée par d'autres vies, d'autres voix et c'est cela l'essentiel pour moi ⁴

Bey commence son récit par une description bien détaillée de l'établissement aussi de la vieillesse des femmes on rappelant leurs époques de jeunesse, les souvenirs évoqués sont ancrés temporellement dans la période de la colonisation française, qui fait appel à la souffrance, la peur, la guerre, l'abandon, la quête des origines, la solitude et notamment l'Algérie, et plein d'autres thèmes pareil, nous remarquons aussi clairement que le thème de la mort est moins significatif que celui de la vie.

Le thème générale du roman c'est la femme ce qui prouve c'est bien le titre qui indique un personnage féminin ; L. Hoek (1981), dans son ouvrage intitulé *La marque du titre*, fait une étude sémiotique "des marques laissées par le titre sur le texte" ainsi que "des marques distinctives, propres au titres" selon lui, lorsque nous nous servons d'un titre pour désigner un référent nous participons à une interaction sociale et le titre devient acte de parole, il est intéressant de savoir dans quelle situation, quand, pour qui et sur quels présupposés les interlocuteurs se servent des titres. Pour Hoek :

En tant qu'énoncé intitulant, le titre se présente comme un acte illocutionnaire : le titre est le point d'accrochage où l'attention du

4 Rencontre littéraire de Maïssa Bey avec « Liberté » (Quotidien national d'information)

récepteur (...) d'un texte se dirige en premier lieu ; la relation établie entre le locuteur (l'auteur) et l'interlocuteur (le lecteur) est conventionnelle par l'endroit où l'énoncé se manifeste traditionnellement que par son contenu, son intention et son effet (1981.248).

Et malgré le titre au singulier, le roman contient l'histoire de neuf femmes "*sans papiers, des sans famille*" (Bey.2001.71), comme si elles n'existent pas, elles semblent renvoyer à la société la violence dont elles sont victimes, enfermées dans un lieu clos, loin du centre ville, un pensionnat s'érige comme un monde à part où les normes sociales n'ont plus d'emprise. Une société dans laquelle la naissance d'une fille est une honte, et pour elle, aimer et être aimée est un déshonneur pour sa famille que risque de lui faire tuer. Malika s'était jetée dans une plage dès sa naissance (le rejet familial). Aïcha et Fatima représentent le rejet paternel, sont des présumées, des femmes sans âge, leur parents refusaient de déclarer aux autorités administratives, la naissance déjà pour elle est le début de leurs vicissitudes. Mohamed Benselmat le père d'Aïcha "*pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais du naître, un coup pour rien*" (Bey.2001.31), en plus durant longtemps il n'adressera plus la parole à sa femme croyant que c'est elle qui est incapable de lui donner un mâle.

Une absence de communication comme dans le cas de Yamina avec son mari, il la regarde à peine et il ne s'adresse à elle que pour lui donner des ordres ou la réprimander. Ce qui l'a poussé à être infidèle et à chercher l'amour et la douceur dans les bras de son amant Ali. « *Comme à l'accoutumée, Yamina ne ressent aucune satisfaction. Ou plutôt une seule, celle d'en avoir fini cette nuit avec les halètements et les exigences de cet homme* » (Bey.2001.p.56). Il est désigné par « *cet homme* » ce qui souligne la distance entre les époux.

Le roman de Maïssa Bey nous révèle une situation paroxystique, où la violence physique fait irruption dans le ménage, convertissant la mère de Fatima en victime de la force et de la rage de son mari.

Ainsi le mot "père" particulièrement malmené.

Un mot qui en appelle immédiatement d'autres. Vie. Mort. Douleur. Douleur surtout qui surgit très vite et qu'elle exhale en gesticulation et apostrophes violentes ... Il ya le père. Celui par qui

tout a commencé. Qui lorsqu'elle est née, a refusé de déclarer aux autorités administratives la naissance d'une fille. Et qui un jour a voulu la tuer. (Bey.2001.p.79/80)

Toute une vie le labeur. Toute une vie au service des autres. Bonne à tout faire. Et quand elle n'a été plus bonne à rien, sans mari, sans fils pour la prendre en charge, sans ressources, elle est venue frapper à la porte de « la maison des vieux »

Pour Badra une souffrance permanente au service des étrangers où elle trouve une figure paternelle tranche avec celle qu'elle côtoie dans son monde : "elle découvre ébahie, que les pères peuvent parfois être proches de leurs enfants et de leur femme. Les écouter. Leur parler. Les toucher. (Bey.2001.p.153)

Une différence culturelle, éducationnelle, rationnelle ? Une différence -n'a pas d'explication- entre les relations familiales dans notre monde et celle d'ailleurs.

Elle n'a jamais compris pourquoi les pères pouvaient être si différents dans ce monde là. Celle tenait peut-être à l'aisance matérielle. C'était la seule explication logique. (Bey, 2001.p, 153)

I.3 Fictionnalisation de la réalité

« *Volonté de dire avec l'alibi de la fiction, la réalité vécue par les femmes en Algérie* » expliquait encore récemment l'auteur dans un long entretien « *à contre silence* » publié par les éditions de l'Aube. Dans le même entretien, Maïssa Bey développait aussi ce qui l'avait amenée à l'écriture de son premier roman édité en 1996 et du second qui est, en fait, un recueil de nouvelles : « *Il me fallait adopter pour chaque récit un style différent* ». Dans ce dernier texte *cette fille-là*, difficile à qualifier de roman, non pas parce qu'il déroge à des normes de structure linéaire, ou suggère d'autres règles, la manière d'écrire, de mettre en scène n'échappe pas au style adopté par les premiers.

L'exigence de style perd ici tout son sens, en l'absence de vraies personnages de fiction avec lesquels on pourrait communiquer, que l'on pourrait ressentir comme des êtres physiques, de chair et de sang, ce personnage que l'on pourrait presque prendre par la main, « toucher ». C'est-à-dire des êtres victimes, certes, du particularisme de

leur société, mais souffrant d'une violence et d'un destin que le reste de l'humanité peut éprouver et partager.

On en reste éloigné de cet objectif de la littérature, peut-être parce que les personnages de ce livre restent plus des métaphores au premier degré et qu'à trop vouloir témoigner, coller à la réalité, l'auteur nous entraîne sur une pente facile.

Ce n'est donc pas la forme, l'hybridité formelle qui pourrait déranger, tout écrivain est amené à y réfléchir, mais le motif du livre qui ne sert qu'à illustrer des cas sociologiques, au détriment de l'essence de l'humanité, but de la littérature et même des auteurs féministes qui ont combattu contre l'exclusion des femmes de la sphère publique et de l'écriture. D. A. M.⁵

Bey essaye d'après son écriture nous mettre au pétrin de la réalité vécue dans la société c'est ce qu'elle confirme dans une rencontre littéraire avec Colette Valat et Charles Bonn⁶

Colette Valat :

La question que je ne te soumettrai pas au sujet de la scène de l'avortement, mais qui se pose, je pense, à toutes tes lectrices, c'est si cette scène tu l'as vécu toi-même... Je ne te pose pas la question mais il est vrai que c'est une scène très forte. Je reprends en revanche le thème de l'avortement parce que, dans ton œuvre, à partir de *Au Commencement était la mer*, il y a un grand nombre de personnages féminins. Je citerai, pour continuer à survoler l'ensemble de ton œuvre, le roman *Cette fille-là*, que j'aime énormément, davantage encore que les autres. Mais cela, c'est mon problème. *Cette fille-là*, narre l'histoire d'une jeune fille enfermée, c'est-à-dire pas véritablement enfermée, mais qui

vit dans une sorte d'asile en compagnie de beaucoup d'autres personnages féminins. Et l'art de Maïssa Bey, c'est d'une part de raconter l'histoire de cette jeune fille, en quête de sa propre mémoire et de ce qui lui est arrivé, car elle se raconte, s'invente, et sa mémoire remonte; et d'autre part de raconter en parallèle des histoires de

⁵ *Liberté* 28 juin 2001 : « *Cette fille-là* » de Maïssa Bey

⁶ Seza Yilancıoğlu, Rencontre littéraire avec Maïssa Bey université Galatasaray-21 avril 2009 ; Synergies Turquie n° 3 - 2010 pp. 43-48.

femmes. Il en résulte une fragmentation, plusieurs histoires de femmes qui se racontent. Maïssa Bey parvient à ce que toutes ces petites histoires de femmes plus ou moins âgées, anonymes, deviennent des histoires uniques, singulières et assez extraordinaires. Je dirais que l'on pourrait associer à Cette fille-là les fameux recueils de nouvelles dont je vous parlais tout à l'heure. Bien que j'aie fait le choix d'aborder plutôt les romans de Maïssa, je citerai *Sous le jasmin la nuit* qui est aussi un recueil rempli d'images féminines dont certaines sont finalement tout-à-fait ordinaires ou anonymes... Une jeune femme mariée, mère de quelques enfants, par exemple. En revanche, on retrouve aussi des histoires tout à fait tragiques, épouvantables, par exemple cette jeune fille échappée d'un camp islamiste où elle servait en quelque sorte d'esclave aux terroristes. Ainsi, il y a des histoires tragiques et il y a des histoires simples. Finalement, est-ce que ta cause, c'est celle des femmes?

Maïssa Bey :

Je ne sais pas. Peut-être faudrait-il demander à Charles Bonn si c'est ma cause, à travers la lecture de mes textes... Je voudrais simplement dire que lorsqu'un sujet s'impose à moi, il s'agit souvent d'une question. Et mon écriture est souvent, non une réponse, mais une tentative de réponse à une certaine question. En ce qui concerne Cette fille-là par exemple, j'ai rencontré tout au long de ma vie des jeunes filles nées de père inconnu. Or, en Algérie, ces filles étaient marquées à vie: même si elles étaient adoptées, il leur était interdit de porter le nom de leur famille d'adoption. Cette loi a existé jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix. Ces filles abandonnées, de père inconnu, ou de mère et de père inconnus, pourtant adoptées, pâtissaient d'un statut humiliant et de non-insertion dans une société très soucieuse de son intégrité. J'en ai rencontré beaucoup et j'ai toujours trouvé que ce n'était pas normal qu'une famille qui adopte un enfant n'ait pas le droit de lui donner son nom de famille. J'ai beaucoup discuté avec ces personnes et j'imaginai ce que pouvait être la quête d'un garçon ou d'une fille que l'on désigne chez nous sous des termes vraiment très insultants. On n'emploie plus ce genre de termes dans des pays comme la France. Par exemple, on ne traite pas un orphelin de bâtard, hormis lorsque l'on veut l'insulter. Mais en arabe, chez nous, il n'y a qu'un seul terme, et c'est un terme insultant. Quand on veut insulter quelqu'un, on le traite de *Farkh*. C'est vraiment un mot très fort. C'était un problème qui me préoccupait beaucoup. J'avais rencontré aussi des mères qui avaient adopté des enfants... Ainsi ai-je essayé de les raconter, et un petit

peu de me mettre dans leur peau. Le lieu existe réellement, à Sidi-Bel-Abbès, je n'ai pas eu à chercher très loin. C'est un asile où l'on installe pêle-mêle les vieillards, les fous, les filles-mères, les malades mentaux... Enfin un peu tout le monde, toutes les personnes qui peuvent poser un problème à la société. Je l'ai décrit exactement tel qu'il est. Et je me suis posée plusieurs questions: comment une société peut-elle en arriver là, en arriver à enfermer des êtres susceptibles de perturber le bon ordre ou «l'ordre public», comme on dit? Et voilà cela a donné cela. Ce que je peux dire de ce texte, c'est que le personnage central, la narratrice, qui s'appelle Malika, est un personnage totalement fictif, mais toutes les autres histoires de femmes qui sont racontées sont des histoires vraies. Des histoires qui m'ont été confiées par les femmes elles-mêmes, ou par d'autres femmes. Sur toutes ces histoires vraies, j'ai essayé d'élaborer un vrai travail d'écriture, c'est-à-dire que je n'ai pas simplement rapporté l'histoire, mais j'ai ajouté ce que je pensais nécessaire pour que l'on passe de l'histoire à la littérature tout simplement, ou du témoignage à la littérature. Voilà, c'est tout ce que j'ai à dire sur ce texte.

Charles Bonn :

Moi, je suis tout-à-fait d'accord avec toi, et dès tes premiers mots. Tu as dit que tu ne cherchais pas à faire d'allégorie ou quelque démonstration que ce soit. Cela rejoint tout-à-fait ce que j'avais commencé à dire hier, c'est-à-dire que ton écriture transcrit un réel très fort, initialement présent malgré un travail d'écriture élaboré, mais qui est présenté sans signification démonstrative a priori. Par la suite, la démonstration, c'est nous, lecteurs, qui la faisons. Il est évident que, partant de situations vécues, le roman est très fort, et j'ai bien aimé ce que tu viens de dire à l'instant sur la relation entre personnages de fiction et personnages réels dans Cette fille-là. Je pense précisément que partir du réel et y ajouter une part de fiction, non démonstrative, rend la démonstration plus forte encore qu'un discours idéologique, préconçu et destiné à montrer la même chose. Voilà, je ne sais pas si tu es d'accord...

Maïssa Bey :

Oui, je ne peux pas me juger moi-même mais, en tant que lectrice par exemple, je m'ennuie très vite si je m'aperçois que l'auteur cherche à démontrer quelque chose. Parfois, je suis déjà convaincue, alors je n'ai plus besoin de l'être; à d'autres moments, je ne suis pas tout-à-fait d'accord et des arguments qui tiennent plus ou

moins la route ne me convainquent pas vraiment. De la même manière, je n'arrive vraiment pas à supporter, le ton moralisateur de certains auteurs, pas seulement maghrébins, et je parle d'auteurs de toute sorte. Dès lors que l'on ressent le besoin de démontrer quelque chose, je crois que l'on perd l'essentiel de ce qui constitue, à mon sens, la littérature, qui est en premier lieu, toujours selon moi, le plaisir de l'écriture (...)

Deuxième Chapitre :

La Littérature Féminine.

Dans cet espace artificiellement limité et qui rime si bien avec la séquestration traditionnelle des femmes algériennes, la narratrice exerce non seulement une méticuleuse introspection vécue comme un retour dans le temps, mais elle s'imprègne inévitablement de l'histoire des autres femmes pareillement enfermées. Le roman présente en alternance le récit de Malika (chapitres sans titre) et ceux de ses compagnes d'infortune (chapitres portant un prénom de femme comme titre). Cette structure narrative, loin d'être originale, a l'avantage de ramener sur un pied d'égalité la voix intérieure et les voix écoutées, de les fondre dans une unité et de suggérer un sentiment de partage et de sororité. Les femmes dans l'entourage de Malika sont toutes porteuses d'un passé lourd et souvent enfoui : Aïcha dont le prénom officiel est Jeanne ; Yamina mariée très tôt et enlevée par un autre homme qui l'abandonne par la suite ; M'a Zahra mariée à dix ans, Fatima qui a failli d'être tuée par son père ; Kheïra qui était autrefois très belle, M'barka, la seule femme noire à l'asile, Badra qui était bonne à tout faire dans une famille française et Houriya amoureuse d'un médecin français pendant la Guerre d'Algérie. Malika les écoute, note leurs histoires tout en restant à la recherche de sa propre origine et en développant les différentes variantes de son propre récit. Elle se trouve dans une position d'exclusion, dans une sorte de no man's land existentiel. N'appartenant à aucune famille et ayant des origines douteuses, Malika est en position subalterne dans la société, elle représente un danger pour le bon fonctionnement de la société, l'Etat paternaliste l'enferme à l'asile. Cependant le monde de l'asile, au lieu de l'intégrer, remarque sa différence et la marginalise.

II.1 Aperçu historique sur la littérature féminine :

L'émergence d'une littérature féminine en Algérie étant aujourd'hui une réalité bien établie dans les milieux culturels, Ce chapitre s'intéresse aux représentations du corps féminin dans le corpus fictionnel *Cette fille là* des femmes, essaie d'en dégager les contradictions sociales et politiques perceptibles et d'en saisir les prémises d'un mouvement de libération, de revendication et de négociations. Dans les romans des algériennes, l'apparition du corps féminin reste caractérisée par la faiblesse et la fragilité ; sa description vague reflète la perception masculine de la femme et traduit aussi la réalité de la socialisation de celle-ci. Dans les premiers romans des années

cinquante, c'est la mère au détriment des autres femmes qui jouit seule d'une place privilégiée et qui se trouve toujours mise en avant.

Evoquer une "expression littéraire féminine", c'est accepter au préalable de se heurter à la problématique d'une définition de celle-ci comme s'il pouvait exister un cinéma féminin, un théâtre féminin... et ainsi de suite. Les noms de Taous Amrouche, pionnière de la littérature algérienne d'expression française et celui de Assia Djebar, plusieurs fois nominée au prix Nobel et tout récemment membre de l'académie française, ont trôné longtemps et trônent encore sur la "littérature féminine" algérienne. Originaires toutes deux de la Kabylie, Ighil Ali (Bougie) et Chenoua (Chechell), elles seront rejointes après l'indépendance par toute une pléiade d'écrivaines dans tous les genres ; Djamila Debeche, Myriam Ben, Leila Aouchat. D'une façon générale, la littérature de la première génération d'écrivaines, exclusivement francophone, était libertaire, revendicatrice et protestataire. "Ecrire est une mise à nu. L'autocensure bride, et l'écriture féminine n'ose pas aller au-delà d'elle-même", notera la critique. Cette remarque s'applique on ne peut mieux à la "littérature féminine" d'expression arabe, une littérature qui a émergé après l'indépendance et semble avoir fleuri un moment donné loin des regards indiscrets des critiques, ce qui fait d'elle d'ailleurs une littérature quasi clandestine.

Des contraintes font que les femmes sont entrées d'abord à petits pas en littérature et que longtemps cette littérature s'est limitée à quelques noms de pionnières, objets de curiosité, auxquelles d'ailleurs de nombreux travaux ont été consacrés, Djamila Debêche, les Amrouche : Fadhma Aït Mansour, la mère, Marguerite Taos, la fille.

La première publiait en 1947 *Leïla, jeune fille d'Algérie* (Alger, Imprimerie Charras) puis *Aziza* en 1955 (Imprimerie Imbert), romans bien conventionnels, il faut le dire, où l'intrigue sert de prétexte à des développements sur la possibilité pour la "femme musulmane " de s'émanciper dans l'Algérie colonisée, sur l'opposition tradition/modernité recouvrant une opposition culture musulmane/culture française. Le premier roman reprend les mythes de l'idéologie coloniale, le second marque une légère évolution.

Le récit de Fadhma Aït Mansour, *Histoire de ma vie*, antérieur aux récits de Djamila Debêche puisqu'il est écrit en 1946, ne sera cependant publié qu'en 1968

(Maspéro), après sa mort et celle de son mari. L'auteure raconte sa vie, insistant fortement sur le statut de marginale auquel la condamnent sa naissance illégitime, son instruction et sa conversion au christianisme. Témoignage sur la colonisation culturelle et ses conséquences, le texte est plein de la souffrance née de la différence, de l'exil et de la mort des siens, éclairé cependant, ainsi qu'elle l'écrit, par le travail de "fixation des chants berbères hérités des ancêtres qui (lui) ont permis de supporter l'exil et de bercer la douleur".

Sa fille écrit aussi dès 1947 son premier roman *Jacinthe noire* (Charlot), suivi en 1960 de *Rue des tambourins* (La Table Ronde) et, en 1975, de *L'Amant imaginaire* (Nouvelle société Morel). Elle est connue par les chants recueillis avec son frère auprès de sa mère.

Pendant la guerre émerge celle qui sera longtemps la figure de proue de la littérature féminine algérienne, Assia Djebar, qui occupera pratiquement seule le terrain pendant quelque temps. Dans les années 70 Quelques noms apparaissent, celui d'Aïcha Lemsine, Yamina Mechakra, Hafsa Zinaï Koudil, Zehira Houfani Berfas, auteure de romans policiers comme *Portrait du disparu* (ENAL, 1986).

Les années 80, elles constituent un tournant et la percée des écritures féminines qui s'opère alors est un phénomène tout à fait remarquable. La production de cette décennie offre un large éventail allant des écritures stéréotypées d'écrivaines criant leur message à des œuvres beaucoup plus achevées. Parfois, en effet, les romans sont plus préoccupés d'information, de témoignage que de réelle recherche et de création. Leur entreprise n'en reste pas moins intéressante pour ce qu'elle révèle de ce désir d'expression qui se manifeste alors. On pourrait classer dans cette catégorie les romans d'Hafsa Zinaï Koudil qui commence sa carrière avec *La Fin d'un rêve* (ENAL, 1984). De cette décennie on retiendra la parution du premier roman d'Hawa Djabali, *Agave* (Publisud, 1983)

De grands noms se sont très vite imposés pendant les années 90, Malika Mokkedem, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, toutes les trois ayant déjà derrière elles une œuvre majeure, chacune totalement différente. Échappant au témoignage auquel se limiteront un certain nombre d'auteurs, elles mettent en place un monde frappé par l'horreur, mais la dépassent par l'écriture qui recourt aussi à l'imaginaire, au rêve, au désir, à la nostalgie parfois.

II.2 Femme et société :

Nous introduisons cette étape par une interrogation centrale : pourquoi la structure familiale algérienne notoire de temps jadis pour sa socialité, isole-t-elle la femme, dans les récits francophones (maghrébins) contemporains, en l'occurrence ceux de notre corpus, alors qu'auparavant, dans d'autres romans, une certaine adéquation pouvait se percevoir ?

L'émergence d'une figure nouvelle qui est celle de la femme marginalisée, déconnectée de la famille dans le roman algérien contemporain apparaît comme une crise de la structure sociale en Algérie. La famille est le premier milieu social, la première manifestation de la société. La famille reste le noyau de la construction d'un individu, qu'il s'agisse des sociétés traditionnelles ou de celle dites modernes ; famille et société sont des entités appelées à supporter presque tout le poids de maintien de la cohésion sociale.

Les deux sub-systèmes qui entrent dans le propos de ce chapitre sont ceux de la famille et de la société se lisent comme une relation de cause à effet. De ce fait, la famille et l'éducation en l'occurrence, scolaire se relayent au sein de la société, c'est pourquoi, la question de l'éducation sera abordée car avant de découvrir la société, l'individu doit faire sa première expérience au sein d'une famille. « *L'influence de la société sur le romancier est une réalité* »⁷. Dans le traitement que Paul Zina fait de la famille, nous exploiterons les sphères, politiques et économiques, pour montrer leur fonctionnement dans notre corpus. L'écrivain appartient avant tout à un milieu et les situations que connaît ce dernier ne peuvent le laisser indifférent.

Les structures familiales décrites chez Bey, connaissent beaucoup de distorsion par rapport aux représentations habituelles de la famille traditionnelle ces effets de rupture sont des transformations familiales liées aux bouleversements des sociétés mises en exergue par le corpus. De faits, il n'est plus rare de voir des parents qui

7 Bohui Djedje (Hilaire), forme et fonction de l'expression du haut degré dans ceux œuvre d'Ahmadou Kourouma : Etude syntaxique et énonciation, Villeneuve d'Ascq. Presses Universitaires du septentrion, 1995, p 13.

abandonnent leur propre progéniture, la livrant à la cruauté du monde. Malika par exemple :

C'est l'histoire d'une petite fille que l'on a prénommée Malika. Une petite fille trouvée un soir aux abords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques jours ou de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée - déjà ! - par les flots ou jaillie des profondeurs obscures ou peut-être encore déposée par quelque embarcation en plein cœur d'une nuit sans étoiles. Découverte par. Par miracle bien entendu. (Bey, 2001 : 17)

A lire les œuvres de Maïssa Bey il semble qu'elle interpelle ses lecteurs sur le desserrement des lieux sociaux et familiaux, mais aussi sur les phénomènes qui engendrent cet affaissement. Bey a choisi de dénoncer certaines crises familiales et sociales, en particulier, la femme.

Malika questionne l'Histoire en s'attardant, dans son récit du passé, à l'existence et aux expériences des femmes, elle s'attaque ainsi au patriarcat et utilise son récit du passé afin de rendre visible certains problèmes sociaux. Cette problématisation de l'Histoire s'effectue à partir de la mise en scène d'une femme-sujet comme narratrice et protagoniste principale de la déconstruction des rôles sociaux féminins.

Malika commence son récit par la peur de grandir, la crainte d'être une femme :

A treize ans, j'ai refusé de grandir. Croissance arrêtée ont constaté les médecins plus tard. J'ai même décidé à l'âge des premières règles que je ne serai jamais femme ... J'étais un cas Intéressant pour la recherche médicale ... J'aurai servi à ça au moins !

(Bey, 2001 : 11)

Nous comprenons donc que la protagoniste souffre et peur aussi, elle est marginalisée dès sa naissance, elle se décrit comme une personne qui trouble l'ordre social, ce qu'on désigne comme une faute ou un crime est en effet le fruit d'une rébellion contre la norme. Au lieu de qualifier ces femmes de fautives, la protagoniste préfère évoquer le contexte dans lequel elles vivaient, c'est-à-dire qu'elle se concentre sur leur expériences du réel en tant que femmes afin de nous offrir une nouvelle perspectives sur leur vie. Il nous semble donc que le roman

aborde plutôt la rigidité des rôles sociaux féminins et souligne la présence d'une dynamique dont l'idée de faute ou de culpabilité est justement l'un des piliers, si les parents prennent leurs responsabilités, leurs enfants ne se trouvent jamais dans les rues.

Antécédents familiaux : néant. Ou plutôt reporter ici le X inscrit dans le dossier qui me suit partout.

Traumatismes subis : silence. Mensonges. Rejets. Et bien d'autres choses encore. Invisibles à l'œil nu ou au microscope.

A mon tour j'accumulais les mensonges, les fausses pistes.

Filles abandonnées, femmes trahies, fractures de vies, fausses identités, c'est de femmes qu'il s'agit, de portraits, de brides d'histoires partielles, imprégnées de rêve, de trahisons, de ces histoires, d'abord celle d'une petite fille née sous X, la narratrice tente de restituer les douleurs d'Aïcha, en réalité Jeanne, Houriya, M'barka et tant d'autres. « *Frustrations. Alternant la première et la troisième personne, pour raconte quelles sortes de bonheur peut-on ressentir lorsqu'on est enfermé dans les maisons étouffantes ?* » La question de la narratrice posée, on a une idée de ces mélancoliques confessions de femmes dont l'univers est aussi imprégné de la présence-absence de l'homme. Celui par qui tout arrive, dans le meilleur des cas l'amour, le pire la lâcheté, la trahison. Maïssa Bey prête sa plume, en quelque sorte, à ces femmes en cri ou en dérive, qui tentent d'échapper à quelque chose qui ressemble à une malédiction : la famille, le mari, la naissance, la société, et tentent simplement de vivre même quand cela ne semble pas possible, Malika, Yamina, M'barka, Ma Zahra, Fatima, Houriya, Badra, Kheïra et Aïcha composent une synthèse complète et dramatiquement édifiante de la femme algérienne. C'est Malika, la rebelle, qui, par la force des mots, va écrire son histoire et celle des autres femmes. « Toute petite, je me suis exercée à crier en silence. Il suffit de savoir que le cri est là », dit-elle en substance. Yeux baissés, apprendre à se retenir malgré les réprimandes, les insultes, Malika ironise sur son propre sort, « *Malika signifie reine, celle qui possède ou peut-être celle que l'on possède* ».

Malika a conscience d'être la fille d'amours interdites. « Fille de la légion », dit-elle. Elle écrit « *pour oublier les instants les plus sordides de sa vie* », confie-t-elle.

Elle représente l'espoir. Celui de témoigner des atrocités qu'on a fait subir aux femmes. Pour que plus cela ne se reproduise. Malika sait lire et écrire. Elle est libre de penser et réfléchir par elle-même. De tendre la main à ces autres femmes au destin brisé, étouffé, Yamina dont le tort a été de rêver à l'amour. Ali la laissera tomber. Qu'importe, elle aura vécu sa part belle de bonheur, en bravant tous les obstacles. Autre «*cas social*», celui de Fatima, fille d'une répudiée. «*Une présumée*». Ces femmes extirpent la douleur de leurs entrailles pour venir conter leur dur quotidien dans une société déchirée par les tabous.

En effet, dans le corpus féminin, les stratégies discursives et les marques de l'histoire s'organisent par et autour du corps. Celui-ci ne fait que traduire les différents rapports du/au groupe. Ce corps offert aux regards parle d'autre chose : il parle de la sexualité, des relations entre hommes et femmes, du rapport de domination et de pouvoir à l'intérieur du groupe et entre groupes. Au-delà de l'intrigue, le corps de la femme fait corps avec l'écriture. Et le roman se révèle enfin une œuvre de chair.

Le discours sur la femme est un axe central dans les récits de ces romancières, particulièrement celui de Maïssa Bey. Le nombre de personnages féminins qui les peuple est important. Elle n'incarne pas la place d'un actant / héroïne mais beaucoup plus, celle d'une victime face à ses multiples bourreaux. Oppression et tyrannie se liguent pour en faire un personnage éternellement sacrifié et banni. Elles sont l'objet de toutes sortes de violences. Les récits qui leur sont réservés en donnent l'image suivante : elles sont violées et brutalisées, dominées et battues, opprimées et soumises, persécutées et discréditées, méprisées, séduites et abandonnées.

C'est un être qui apparaît ou se situe dans la catégorie de la marginalité de ceux qui vivent au rancart de la société. Elles subissent toutes les violences physiques et entre autres le viol.

II.3 agentivité féminine en littérature :

Le concept d'agentivité permet de sortir des dualités bourreau/victime, actif/passif, colon/colonisé, homme/femme et d'avancer l'idée qu'un sujet est autant constitué que constitutif, c'est-à-dire qu'il lui est toujours possible de réagir, d'opposer à un pouvoir son propre pouvoir, afin de transformer les règles qui dictent

son existence. C'est à cette entreprise que se livrent les protagonistes de Maïssa Bey en mettant en récit le passé. L'agentivité désigne certaines stratégies utilisées afin de visibiliser et de légitimer une identité, notamment en situation d'oppression. Elle permet donc de saisir, dans des cas et des contextes particuliers, le type de relation à l'oeuvre entre le personnel et le politique. Elle visibilise autant les différentes discriminations qui s'exercent contre les femmes en régime patriarcal ou contre les colonisés en situation coloniale et postcoloniale que la façon dont il est possible de les combattre. Dans le texte littéraire, l'agentivité renseigne autant sur l'impact des actions et des discours des personnages sur leur environnement que sur celui de l'auteure ou l'auteur sur la parole publique, l'écriture et la littérature dans sa société. Le concept d'agentivité servira dans le présent mémoire à montrer comment la prise de parole des protagonistes accroît leur autonomie tout en contrant une marginalisation qu'elles vivent en raison de leur genre sexuel. Quelques définitions du concept seront proposées avant que ne soit décrit le contexte dans lequel se trouvent les Algériennes et qui réduit leur agentivité. Il sera ensuite question des différentes manifestations de l'agentivité au niveau littéraire.

Définitions

Le concept *d'agency* provient de la philosophie analytique de l'action et a été exploré en philosophie, dans les études féministes et de genres de même que dans les études littéraires. Quelques théoriciennes états-uniennes en ont proposé une définition dans l'ouvrage dirigé par Judith Kegan Gardiner intitulé *Provoking Agents : Gender and Agency in Theory and Practice*. Essentiellement, l'*agency* (agentivité en français), particulièrement chez une personne ou un groupe opprimés ou marginalisés, dénote autant une prise de conscience, une capacité à s'indigner qu'une liberté de choix et d'action. Elle manifeste une rébellion envers les normes, rébellion dont les conséquences sur le sujet peuvent être constructives ou profondément destructrices.⁸

Gardiner affirme que l'agentivité se crée seulement à l'intérieur d'un réseau de relations de pouvoir (politiques, sociales, familiales, culturelles, etc.) et qu'elle ne

⁸ Leslie Heywood (1996) et Barbara Havercroft (2006) remarquent, par exemple, que l'anorexie peut être une manifestation d'agentivité.

peut surgir que d'une interaction (Gardiner, 1995 : 12). Cette conception permet ainsi de contester une vision figée des identités et des oppressions.

Ellen Messer-Davidow pense pour sa part l'agentivité comme un pouvoir d'autonomisation (Messer-Davidow, 1995 : 26) : c'est une façon d'arborer sa propre autorité en société et surtout de la rendre légitime. Elle affirme aussi que l'agentivité représente des pratiques « that coproduce actors and social structures » (Messer-Davidow, 1995: 29); elle agit donc sur l'identité et l'environnement. L'agentivité est aussi indissociable d'une conscience critique qui se manifeste par la prise de conscience, voire par la prise de parole. Susan Hekman considère l'agentivité plutôt comme un produit du discours (Hekman, 1995 : 202). Elle l'associe aussi à la création: une personne est agente lorsqu'elle redéfinit et donc renouvelle le type de relations la liant à sa société au lieu de les reproduire. Hekman écrit : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways. » (Hekman, 1995: 203) L'agentivité est en ce sens la capacité d'un sujet à former sa propre identité. Un sujet agent est donc une personne qui raconte, invente et critique, malgré une éventuelle aliénation due à sa « race », son sexe, etc.

Pour résumer, ces intellectuelles décrivent toutes l'agentivité comme un pouvoir du sujet à agir sur son environnement, pouvoir qui a des répercussions sociales, éthiques et politiques. Nous retenons l'idée que l'agentivité est un geste de rébellion visant la transformation de la manière dont est régi le réel afin de permettre à une personne de se constituer en sujet pensant et agissant, de s'exprimer librement et de faire ses propres choix, tout en reconnaissant être régie et limitée en partie par des normes et des contraintes sociales.

Il n'est possible d'agir dans le but d'accroître son autonomie qu'à l'intérieur d'un système social régi par diverses institutions. L'agentivité des femmes se manifeste plus particulièrement par une réorganisation des relations de pouvoir qui légitiment et performent la domination masculine. Il importe donc de tenir compte du contexte particulier dans lequel s'exerce cette domination. Ainsi, Longou rappelle certaines des difficultés rencontrées au quotidien par les femmes en Algérie et qui limitent leur capacité d'agir : Il est vrai que l'effacement de la femme, notamment en zone rurale, et son assujettissement à l'homme sont vues [*sic*] dans la société algérienne telle une norme à accepter sans contestation. Et il est aussi vrai que beaucoup de femmes s'y

sont conformées et même résignées par manque de soutien autour d'elles, mais aussi parce qu'aucune alternative ne leur en donnait le choix. Il y allait de leur vie même, si elles osaient revendiquer un des droits, le plus petit soit-il. (Longou, 2009 : 15)

Dans une telle situation, les femmes acceptent souvent les limites qu'on leur impose afin de survivre, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elles ne peuvent faire preuve d'agentivité. Le fait est que leur champ est parfois si limité et surveillé qu'il ne peut s'infléchir que par d'infimes détails et peut sembler de prime abord n'offrir aucune possibilité de transformation importante. Véronique Lord note ainsi que la manifestation d'agentivité des femmes «*est [...] souvent feutrée et intérieure*» (Lord, 2009: 23). Dans le cas qui nous concerne, il est nécessaire de saisir les différents mécanismes d'oppression qui ont un impact sur la réalité des Algériennes afin de comprendre de quelle manière ces dernières peuvent exprimer, subtilement ou plus ouvertement, leur agentivité. Ces contraintes prennent forme principalement à travers trois idéologies : l'orientalisme, le nationalisme et l'islamisme. Ces trois mécanismes vont donc influencer et limiter la manière dont les Algériennes pourront s'affirmer en tant que sujets. Nous devons maintenant, afin d'exposer le parcours que prend leur agentivité en regard de ces contraintes dans les textes de notre corpus, expliquer comment le concept s'applique en littérature.

L'agentivité littéraire :

L'écriture rend compte d'une prise de conscience; elle permet à un individu de réfléchir dans l'après-coup et de rendre visible dans le monde son existence particulière. En effet, en racontant *sa* réalité, on acquiert une certaine autorité sur *la* réalité, car on se met alors à la signifier selon des expériences éminemment personnelles, rejetant ainsi la vision officielle au profit de la sienne propre. La littérature agit donc sur l'imaginaire, le symbolique, en exposant des représentations du réel et en permettant l'émergence et l'expression d'une subjectivité. Plus particulièrement, elle a le pouvoir de renforcer ou de contester certains systèmes de pensée et certaines conventions sociales.

Barbara Havercroft souligne les possibilités qu'elle offre aux femmes: il est évident que la littérature au féminin possède un grand potentiel d'agentivité non seulement parce que l'écriture littéraire est une forme majeure de représentation culturelle, mais aussi parce qu'elle accorde aux écrivaines l'occasion de décrire leurs expériences, de

les critiquer ou de les reformuler, en même temps qu'elles se construisent comme sujets dans et par leur écriture (Havercroft, 1999: 97).

La littérature peut donc devenir, entre les mains des femmes, un puissant outil subversif, car elle permet d'un même geste de représenter et de réaliser cette quête d'autodétermination (Havercroft, 1999 : 93). Elle affiche notamment leur imaginaire, leur voix et leur vécu singuliers. Havercroft considérait à la fin des années 1990 que l'agentivité recelait un grand potentiel pour l'analyse littéraire, mais était encore peu étudiée (Havercroft, 1999 : 96). La littérature permet pourtant aux femmes d'accéder à la subjectivité en valorisant leur regard sur le monde. Havercroft affirme que l'agentivité, bien qu'elle lui soit liée, est légèrement différente de la subjectivité. En effet, elle écrit : «on peut bel et bien être sujet d'énonciation sans être agent, sans être capable de faire advenir des changements sociaux » (Havercroft, 1999 : 95). L'agentivité va donc plus loin que la subjectivité en ce sens qu'elle est à même de transformer ou du moins d'infléchir les normes qui régissent l'accès à la parole et à l'action.

Troisième Chapitre :

Narration et instances narrative.

L'œuvre romanesque est spécifique à chaque auteur, mais a ceci de particulier qu'elle est une littérature qui raconte toujours ; d'où l'utilisation permanente de la narration. De ce fait, ce chapitre va déterminer qui est la narratrice dans ce texte, et de quel foyer est perçu les faits qui y sont relatés.

De manière générale, la narratologie dans sa présentation systématique des voix et perspectives narratives, utilise souvent un registre métaphorique où l'on trouve des expressions telles que : voix ou instances d'une part, et vision, point de vue ou focalisation d'autre part. Ces termes prêtent souvent à confusion au niveau des compétences entre le perceptif et le cognitif, ou encore entre le voir et le savoir. Pour établir une différenciation, il convient donc de répondre aux questions suivantes en les distinguant bien l'une de l'autre : À qui appartient la voix qui parle dans le texte ? Qui est-ce qui voit dans le texte ? À ces questions, certains pourraient répondre que c'est l'auteur du texte ; et cela peut s'expliquer par le fait que les propos et les actes posés par les personnages sont souvent très proches sinon identiques aux situations vécues par des personnes réelles. C'est dans ce cadre que Woolf fera cette remarque à tous les lecteurs invétérés :

Si vous pensez à ces livres, vous pensez immédiatement à quelque personnage qui vous a semblé si réel [...] qu'il a le pouvoir de faire penser non seulement à lui-même, mais à toutes sortes de choses vues à travers lui - à la religion, à l'amour, à la guerre, à la paix, à la vie familiale, à des bals de province, à des couchers de soleil, à des levers de lune, à l'immortalité de l'âme. ⁹

III.1 repère théorique dans la perspective narratologique :

Les éléments constitutifs de la narration suscitent une attention particulière de la part de la critique spécialisée, qui commence à se manifester à partir de la

⁹ V. Woolf, *L'Art du roman*, Paris, Points (2009), P. 51.

deuxième moitié du XIXe siècle, avec l'apparition et la prolifération de la prose réaliste.

Une première question, d'ordre général, concerne la prose fictive et son statut parmi les autres genres littéraires, le dramatique et le lyrique. Les traits de la narration s'esquissent en fonction de la manière de représenter le réel. En ayant pour base la première classification des genres littéraires qui nous est donnée par Aristote, le transfert actuel des valeurs correspondant aux termes de l'opposition imitation / représentation se produit en vertu des processus mimésis / diégésis, principes artistiques fondamentaux dans l'antiquité. Ainsi, la notion de narration et tout ce qui lui est directement associé dans la sphère de sens rapprochée ou élargie tient, traduit-on dans la perspective actuelle, de la séparation nette entre la représentation scénique, ou la mimésis proprement dite, qui est directe, et la représentation «indirecte», transmise par un conteur qui expose des événements¹⁰.

Une deuxième question se réfère directement aux mécanismes qui mettent en marche la narration, c'est-à-dire les actants et leurs rapports, mais surtout la prise en charge de la fonction du déclencheur de fiction. A partir des premières études critiques qui abordent le problème de la fiction romanesque sous un angle qui vise en particulier la place accordée par l'auteur au personnage dans le texte, et jusqu'aux théories ayant comme support la linguistique et son schéma communicationnel, on aura toujours en équation un facteur dont on peut dire qu'il constitue la matière et la manière principales de perception des connexions textuelles. Il s'agit du point de vue ou de la perspective narrative. Les modalités énonciatives dont dispose le récit contribuent à une sélection des dichotomies qu'il faut prendre en compte lors des classifications faites par rapport au point de vue.

Qu'il s'agisse du domaine anglais, allemand, ou français, la narratologie se retrouve devant des interprétations qui peuvent aller dans des directions différentes à partir des termes utilisés : on oppose généralement la narration subjective à la narration objective.

10 Comme le précise Gérard Genette dans le *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, on voit déjà se profiler dans les deux types de représentation les distinctions fondamentales entre les genres et catégories littéraires actuels. Il place ainsi, aux extrémités de l'axe de la création littéraire, la diégésis (narration pure) et la mimésis (imitation pure).

Tout d'abord on définit la narration comme une représentation imparfaite de la réalité, puisqu'elle est indirecte, selon Platon. Cela implique l'introduction d'un monde nouveau qui détient sa propre réalité interne. C'est ce qu'on appelle le *monde du texte* (Ricoeur) ou le *monde romanesque* (Lintvelt). A partir de là, la problématique qui touche la mimésis dans son sens général de représentation du monde réel se diversifie. La réalité décrite tient moins du cadre spatial que du temps des événements. Si l'espace réel peut faire l'objet d'une représentation fictive, c'est le temps et les personnages qui seront changés par l'imagination. Le récit fictif se définira dorénavant comme le résultat d'une expérience particulière avec le temps (*expérience fictive du temps* – Ricoeur). Par extrapolation, un événement attesté historiquement peut être lui aussi sujet de narration fictive ; dans ce cas-là, la représentation de l'événement peut rester authentique dans un cadre spatio-temporel connu, mais elle trouvera une échappatoire fictive dans la vision du narrateur. Une différence entre le récit de fiction et le récit historique s'imposera par la suite.¹¹

La configuration de l'œuvre (*mise en intrigue* – Ricoeur) est en fait la conjonction de trois étapes de la représentation mimétique qui prend le temps fictif comme donnée fondamentale. La mimésis de l'œuvre narrative qui se forme prend donc en compte les trois étapes de sa validation, la compréhension du narré (*mimésis I*, ou la *préfiguration*), l'écriture (*mimésis II*, ou la *configuration*) et la lecture (*mimésis III*, ou la *re-figuration*).

III.2 Référentialité dans l'écriture de Maïssa Bey

Paul Ricoeur, dans son œuvre magistrale *Temps et récit* (publiés en trois tomes, en 1983, 1984 et 1985), parle à un moment donné des idées de Walter Benjamin (Tome 2). Il affirme qu'il est possible, en effet, que nous vivions la fin d'une époque dans laquelle il n'y a plus de place pour raconter. Citons Ricoeur : Peut-être (...) sommes-nous les témoins – et les artisans – d'une certaine mort, celle de l'art de

¹¹ Paul Ricoeur développe dans *Temps et récit* un intérêt particulier pour la question de la mimésis, dont les points de vue n'arrêtent pas d'évoluer depuis Aristote et Saint Augustin. En pointant les différences qui séparent le récit de fiction du récit historique, Paul Ricoeur définit de la façon suivante le domaine de la science de la narration : « A strictement parler, on devrait appeler narratologie la science des structures narratives, sans égard pour la distinction entre récit historique et récit de fiction. Toutefois, selon l'usage contemporain du terme, la narratologie se concentre sur le récit de fiction, sans exclure quelques incursions dans le domaine de l'historiographie. C'est en fonction de cette répartition de fait des rôles que je confronte ici la narratologie et l'historiographie » (tome II, Seuil, Paris, 1983, p. 13). Pour le philosophe,

conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d'exclure que l'expérience cumulative qui, au moins dans l'aire culturelle de l'Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd'hui frappée de mort. (...) Rien donc n'exclut que la métamorphose de l'intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l'histoire racontée une histoire une et complète. Et pourtant... Et pourtant. Peut-être faut-il, malgré tout, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie raconter.¹²

Comme nous le voyons, Ricœur prend le parti d'une survie du récit, sans lequel, dit-il, il semble qu'il ne peut pas y avoir de culture. Il croit par ailleurs « que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication » (*idem*: 56), et cela, même s'il est possible de refuser le discours cohérent. Il est possible d'évoquer à ce propos combien le récit moderne peut avoir tendance à ce refus, et cela par des moyens fort divers. La « métamorphose de l'intrigue » y peut faire appel à bien des distorsions formelles afin de retirer de « l'histoire conté/raconté sa configuration d'histoire complète » (*ibidem*). Pour le comprendre, il suffit de se rappeler d'un récit comme *Malone meurt*, de Beckett ; ou encore de l'expérimentalisme du Nouveau Roman, dans lequel a lieu une inversion qui vide le récit de son contenu d'*expérience*, ce que Jean Ricardou a exprimé dans une formule lapidaire : « le récit d'une aventure devient l'aventure d'un récit ». C'est de la mise en œuvre de ces différents registres du refus de conter/raconter que résulte la mort du paradigme narratif. C'est dans le contexte de ces réflexions sur la possibilité – ou non – de la transmission de l'expérience du récit que nous souhaitons poser quelques interrogations sur le sens de texte de Maïssa Bey : Que veut dire, que dit en effet ce récit ? Quelle est sa fonction ? Comment y prend forme le trinôme *expérience / récit / mémoire* ? Notre hypothèse est que, contrairement au constat fait

12 RICOEUR, Paul, *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction* (tome 2), Paris: Seuil, 1984, p. 57

par Benjamin dans le cadre des littératures occidentales de la période ultérieure à la guerre de 1914-1918, dans le récit dont il est question ici s'exprime une volonté de partager une certaine expérience, par le biais de la fiction-témoignage, au nom de la mémoire certainement, dans le cas du récit de Maïssa Bey, Il s'agit d'un récits de fiction ; ce n'est pas un texte qui s'affirme comme des mémoires ou comme d'un texte autobiographique. Il est toutefois un texte fortement caractérisé par ce que Paul Ricœur a appelé « l'historicisation de la fiction », quand il a examiné « l'hypothèse selon laquelle le récit de fiction *mime* d'une certaine manière le récit historique » (Ricœur, 1986: 343).

De se fait nous devons citer en premier lieu la définition de l'expérience faite par Benjamin dans son célèbre essai « Le Narrateur » (1936), en évoquant la possibilité de la mort du récit, disait que les hommes n'avaient plus d'expérience à partager ; Benjamin voyait, dans le règne de l'information publicitaire, le signal sans équivoque de ce retrait sans retour du récit. Dans un essai précédent (1933), « Expérience et pauvreté », il expliquait que l'idée de la mort du récit et du vide de l'expérience à partager était intimement liée au terrible traumatisme vécu par toute une génération de jeunes gens lors de la Première Guerre Mondiale. Dans les réflexions de Benjamin, la vie (ou la survie) du récit est indissociable, on le voit, du problème de la *transmission* (la communication) de l'expérience. Par conséquent, elle est également indissociable –nous pouvons l'ajouter– de la mémoire. Tout cela est exprimé dans la citation suivante :

Il est certain que les actions de l'expérience ont perdu du terrain pour une génération qui vécut, entre 1914 et 1918, l'une des plus terribles expériences de l'histoire. A cette époque, l'on pouvait déjà remarquer que les combattants étaient revenus silencieux du champ de bataille. Ils étaient plus pauvres en expériences communicables, et non plus riches. (...) Une génération qui était encore allée à l'école dans un tramway tiré par des chevaux s'est retrouvée abandonnée, sans toit, dans un paysage différent de tout ce qu'elle avait connu, à l'exception des nuages, et dans le centre de ce paysage, dans un champ de forces de courants et explosions

destructeurs, se trouvait le fragile et minuscule corps humain.
(Benjamin, 1987: 114s)¹³

III.2 La stylistique de "Cette fille là"

L'onomastique :

Je m'appelle Malika.

Qui m'a donné le prénom que je porte ? Qui l'a choisi pour moi ?
Je ne saurai jamais.

Ainsi, si l'on en croit mon prénom, car tous les prénoms ont un sens, je suis la reine, ou encore celle qui possède. Reine de quel royaume ?

La possédée aussi peut-être. C'est ce qu'ils m'ont dit quand je suis arrivée ici. M'laïkia. A une lettre près.

Depuis mon arrivée au centre, plus personne ne m'appelle par ce nom. En réalité plus personne ne m'appelle. Parce que le plus souvent je ne réponds pas. Ils ont même un peu peur de moi. Ça m'est égal. Je n'aime pas mon nom. Je n'aime pas ces mots. Je n'aime pas ce qui se cache dans toute possession. (Bey 2001 : 17)

Comme le décrit Barthes : « Lire (percevoir "le lisible" du texte), c'est aller de nom en nom »¹⁴, et pour pousser plus loin notre analyse, nous contenterons d'analyser les noms du personnage principal, rappelons d'abord quelques définitions de l'onomastique littéraire.

Pour C. Achour et A. Bekkat, cela consiste en un récapitulatif des toponymes et anthroponymes qui jalonnent l'œuvre littéraire ; noms de lieux et noms de

13 La traduction de l'extrait cité, faite, à partir de l'édition brésilienne.

14 ROLAND BARTHES, *S/Z*, 1970, p.89

personnages dont le choix dépend d'impératifs extratextuels (crédibilité socio-culturelle, nationale...etc.) et des aspirations de l'auteur, « des noms qui sont des pôles d'investigation dans la diégèse, des repères »¹⁵. La conjugaison de ces différents facteurs engendre à l'intérieur de l'œuvre des interactions productrices de sens. Le lecteur est investi d'une « mission » en quelque sorte : celle de deviner d'après un prénom les caractéristiques de la personne qui le porte, et ce, pour pouvoir appréhender les composantes du contexte d'où émerge l'œuvre et sa trame.

Jean Milly parle de « tout un univers de significations dissimulé dans les noms propres. [...]La réalité transposée dans toute écriture, et à plus forte raison dans l'écriture littéraire, n'est donc pas pure, mais offre plusieurs degrés de signification, en rapport avec l'imagination de l'auteur, avec celle du lecteur, et avec la notion d'inconscient »⁹⁶. Nous pensons que dans *Cette fille là*, les significations ne résident pas seulement dans les prénoms attribués à chaque personnage, qu'il soit important ou secondaire, mais elles consistent dans ce « brouillage par excès »⁹⁷ et qui consiste dans le fait de donner à quelques uns des prénoms et des pseudonymes et à d'autres un prénom surgi d'on ne sait où, sans oublier celui à qui l'auteur ajoute un titre et celui qui n'a droit qu'à un surnom.

Tentons d'appliquer ces nominations sur les trois axes de regroupement mis en place par C. Achour et A. Bekkat :

-L'axe du nommé : Malika, Aïcha, Yamina, Badra, Houriya, M'baraka, Fatima, M'a Zahra, Kheïra.

-L'axe du renommé ou du sur-nommé : Malika/Mla'ïka, Aïcha/Jeanne.

-Et enfin l'axe de l'anonymat : Jeanne/Aïcha, c'est Jeanne son vrai nom et par honte elle se cache derrière le nom Aïcha « je m'appelle Aïcha. C'était le prénom de ma grande mère. C'est ma mère qui... », Cette partie du récit nous fait immédiatement penser que les actes dénominatifs revêtent une grande importance aux yeux de l'auteur car cela lui renvoie sa propre existence en face : n'a-t-elle pas choisi elle-même pour pseudonyme un prénom que sa mère voulait lui donner à la naissance ?

15 CHRISTIANE ACHOUR ; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, op. cit., p. 83

M'laïkia et ses camarades ont déjà de la chance d'avoir un nom malgré ce n'est pas le vrai, c'est juste une appellation : « j'aurais pu, j'aurais dû être appelée Nedjma. Longtemps j'ai espéré que cette étoile était un signe du destin. D'un destin hors du commun. »

Le sens même des prénoms utilisés, d'origine arabe pour la plupart et dont nous essayerons d'approfondir la question de leur usage plus loin. Que faut-il conclure de tout cela ? Peut-être que c'est une stratégie pour mettre plus en avant le contexte d'écriture de l'œuvre et des circonstances où évoluent les personnages.

Tous les prénoms sont d'origine arabe et chacun a une signification comme Aïcha qui veut dire vivante. Malika c'est la possédée, de quoi ? Peut être de rien. « Houriya. Son nom est synonyme de liberté. Liberté, un mot féminin, même en arabe. Elle n'y avait jamais pensé avant ce jour »

Concernant les toponymes Bey elle ne cite pas trop de lieux, et la minorité qu'elle utilise démontre que l'intrigue se déroule dans l'Algérie, la ville exacte le l'asile n'est pas mentionnée même les noms des personnages, sauf pour Aïcha avec son lieu de naissance dite par monsieur Delorme « Il enregistre la naissance d'une petite fille prénommée Jeanne, fille de Benzemat Mohamed Salem et Khadidja Ould Khelifa. Date de naissance présumée : 1930. Née au douar de Aghlal, dans la commune mixte de Aïn-Temouchent » (Bey, 2001, p.33)

Pour M'barka elle fait un long voyage de l'Algérie vers Niamey, traversant plusieurs villes et pays : « Dabord, dans le désordre de sa mémoire, des noms, des lieux. Niamey. Gao. Beni-Abbès. Adrar. Colomb-Béchar. Cotonou. Kovi-Kopé. Kouvé.

L'ignorance de citer des noms complets ce serait aussi peut être une manière de montrer que dans une situation chaotique, préciser les noms complets des lieux et des personnes occulterait justement la portée de cette conjoncture dans l'œuvre. Par contre, y faire de simples allusions et en ne donnant que des prénoms aux personnages rempliraient cette double fonction : mettre d'abord l'accent sur le contexte, ensuite sur l'individu lui-même, non sa lignée.

La polyphonie

En dehors du fait que la polyphonie désigne une multiplicité de voix, elle est liée à l'autofiction dans la mesure où celle-ci est décrite par S. Hubier comme étant un jeu portant sur des voix multiples, tandis que G. Gusdorf attribue à toute seconde voix présente dans l'autofiction et « refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience »¹⁶, une certaine parole dont la portée et le sens seront justement le but de cette partie de notre travail.

Selon nous, l'existence de cette double vocalité est plus au moins évidente dans toute écriture autofictionnelle car cela correspondrait à cette stratégie de brouillage de pistes et de mystification revendiquée par l'auteur qui adopte les artifices inhérents à l'autofiction. Maïssa Bey a matérialisé cette vocalité dans son écrit en fractionnant son récit en passages rédigés en caractères romains et d'autres en caractères italiques. Cette fragmentation n'est pas anodine ; elle désigne à notre avis le son d'une autre voix qui acquiert dans ce cas des fonctions autres que celles que l'on pourrait attribuer aux parties rédigées en caractères romains, même si bien sûr le tout est lié.

Avant de pousser plus loin nos investigations sur la portée de cette polyphonie dans l'œuvre que nous étudions, nous nous devons de rappeler la fonction des caractères italiques qui personnifient ici cette « *voix off consubstantielle à la description progressive du récit* »¹⁷, fonctions établies par P. Lejeune :

La 1ère consiste en une tendance à discuter des erreurs de mémoire de l'autre voix. La 2ème fonction est une dénonciation des procédés de fictionnalisation qui caractérisent cette écriture fictionnelle. Une caractéristique qu'on peut décerner dans l'exemple su-cité. Rappelons brièvement que le procédé de fictionnalisation consiste dans le fait que l'auteur met sa propre vie en fiction, en s'inventant autre. Nous nous posons cette question : au cours de cette formule de réinvention, se pourrait-il que l'auteur ressente une certaine confusion entre ce qu'il a vraiment vécu et ce qu'il a inventé ? la réponse sur notre corpus c'est sûrement non, parce que *Cette fille là* s'agit pas d'une écriture autofictionnelle.

16 GEORGES GUSDORF, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, Paris, presse Universitaire de France, p. 373.

17 BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Armand colin, 2011 p. 45.

La troisième fonction réside dans le fait que la seconde voix critique rétrospectivement le discours du narrateur : « *Enfant douée. Semble cependant avoir des difficultés à s'insérer dans la classe. Présente parfois des troubles du comportement* » « *enfant imaginative. Forte tendance à la fabulation* »

La critique prend dans ce passage rédigé en italique l'allure d'une description pure et simple envers l'indication du titre, une allusion à un personnage féminin différent des autres suivie apparemment par la première voix mais qui suscite plutôt chez la deuxième un sentiment de curiosité de connaître cette différenciation.

Et la dernière fonction consiste dans le fait de prolonger le texte. Voilà ce qu'en dirait P. Lejeune : « *On respire, tout en regrettant que ces échappées soient si brèves.* »¹⁸

-Un nouveau-né de sexe masculin, âgé de quelques heures, soigneusement enveloppé dans un sac poubelle puis abandonné dans une décharge publique, a été trouvé par deux vagabonds ivres morts, intrigués pas les bruits et l'agitation qui dérangeait leur beuverie. Vivant malgré un début d'asphyxie, le bébé a été transporté à l'hôpital. Sain et sauf. (Bey, 2001,p 179)

Le prolongement consiste ici en une profusion de détails agrémentés de lyrisme et qui confèrent au récit un mode narratif plutôt qu'un mode discursif, même si ce récit est profondément « *interrompu par la parole d'un personnage et suivi du discours de l'auteur.* »¹⁹

La disposition particulière de ce texte laisse croire que nous avons toujours affaire à un dialogue entre deux voix et permet à l'auteur « *de formuler en marge un discours second où il commente les propos de son héros et met en acte la réflexion de son identité* »²⁰. Mais quel genre de dialogue ? S'agit-il d'un dialogue où la seconde voix se fait nécessairement entendre ou d'une conversation échangée, comme le suggère B. Valette, avec un auditeur muet? Se pourrait-il qu'il s'agisse d'«
18 PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, 426p.

19 BERNARD VALETTE, *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, op. cit., p. 66.

20 VINCENT COLONNA, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Yamaha d'Alger, éditions Tristram, p. 59.

un monologue intérieur avec dédoublement de la personnalité ?»²¹ En tous les cas, ces possibilités supposent toutes la présence d'un échange qui implique l'existence d'une collaboration et d'une écoute, fonctions essentielles, selon P. Lejeune, de cette double vocalité. C'est le cas notamment pour ces passages en italique qui se suivent :

Grâce aux indications des voisins,

à qui rien ne peut échapper, il faut le savoir

Après une enquête diligente de nos services de police, si efficaces en ces cas là,

L'auteur de cet acte a été trouvé. La coupable : une jeune fille habitant la cité des 120 logements, tout près de la décharge, une lycéenne de quinze ans séduite par un cousin plus âgé, activement recherché, et qui sera plus tard poursuivi pour détournement de mineur

Et seulement pour cela.

Quant à la jeune fille, après une grossesse dissimulée à tous les membres de sa famille, elle a accouché dans sa chambre, en étouffant ses cris avec un chiffon dans la bouche,

Détail dument consigné par les enquêteurs qui n'ont cependant pas précisé la couleur du chiffon,

Aidée par sa mère qui devra elle aussi comparaître devant la justice. Chef d'accusation : tentative d'infanticide aggravé. Les deux complices présentés au parquet ont été placées sous mandat de dépôt.

Que va-en-faire de l'enfant ? la question n'est pas posée.

Le juge chargé du dossier doit veiller à leur infliger une peine exemplaire, pour que tels actes ne puissent se reproduire. Il y va de la sauvegarde de l'ordre moral de toute la société.

Cet extrait pourrait illustrer la théorie de B. Valette du dialogue avec un interlocuteur silencieux, qui écouterait placidement la narratrice, ou bien d'un monologue intérieur avec dédoublement de la personnalité. Peut-être même que le passage en italique a été prononcé à haute voix alors que l'autre n'est qu'une réflexion silencieuse. Mais ce qui est plus au moins certain à notre regard, c'est que

21 Ibid, p,44.

toutes ces possibilités de sens font qu'il n'y a aucune différence entre cette première voix qui raconte l'histoire écrite en italique, et la deuxième voix qui commente en caractère normal, pour cette dernière d'autres conséquences plus porteuses de sens et le tout se confond pour ne faire qu'un.

Remarquons également qu'il existe la possibilité que les deux voix soient sur la même longueur d'ondes et qu'elles fusionnent pour faire entendre une seule et même opinion. Cela se produit peut-être pour donner « *l'occasion à la voix narratrice d'explorer le contexte apparemment anodin d'où va, après quelques tâtonnements, jaillir l'essentiel.* »²²

Tous les autres mots écrits en italique ce n'est que pour indiquer les mots ou les locutions en langue arabe, les lieux et les noms propres, comme : *ferkha, taleb, Soudaniya, djenoun, h'chouma, charia, kanoun, Hadjs, Malaïka, haouch, El Hamri.*

Le jeu des pronoms :

Dans un récit littéraire, le choix du pronom à utiliser n'est jamais improvisé et ce récit fictionnel de Maïssa Bey ne fait pas exception: « *le choix d'un pronom personnel entraîne et inspire d'autres choix [...], touche à la question fondamentale de la place où est situé un récit donné dans les catégories des possibles narratifs* ». ²³

Autrement dit, c'est en essayant de décrypter la place qu'occupe les pronoms personnels dans ce récit que l'on pourrait préciser et non seulement reconnaître la touche intime qui prévaut dans ce récit.

Cette fille là fourmille de pronoms dont l'utilisation n'est aucunement fortuite : cela va du « je » de la narratrice/personnage au « elle » qui désigne tout au long de la narration les autres femmes que Malika vient d'être leur porte parole. En passant par d'autres pronoms dont on verra également le contexte d'utilisation. Mais cette

22 PHILIPPE LEJEUNE, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p. 283.

23 MICHAL GLOWINSKI, *Sur le Roman à la première personne*.1992, p. 229, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, p. 88.

abondance des pronoms n'occulte en aucune manière la domination du « je » dans ce récit, domination dont dépend son homogénéité et dont parle R. Jakobson en ces termes : "*l'élément focal de l'œuvre [dont] elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments [et dont] elle garantit la cohésion de la structure*"²⁴

Et puisque « *le titre, à la fois annonce le roman et le cache* »²⁵ et qu'il constitue les premiers mots que le lecteur aura loisir de parcourir, l'idéal serait de commencer notre analyse par le titre qui se distingue des intitulés habituels avec l'utilisation d'un adjectif démonstratif, la seule chose qui nous vient à l'esprit que la narratrice indique à une personne en parlant avec une autre. Et puisque nous avons déjà émis la possibilité que le personnage principal ait un double, ce qui ferait de cet énoncé un titre polyphonique, pourquoi ne pourrait-on pas penser qu'elle s'adresse en fait à elle-même? C'est peut être parce que la narratrice Malika tout au long du récit est entrain d'inventer ces histoires ou des parties seulement. Et puisque l'écriture de Maïssa Bey est un croisement entre réel et imaginaire, le pronom « je » acquiert automatiquement cette même caractéristique. Pour M. Butor, c'est le moyen idéal pour conférer à n'importe quelle fiction un caractère documentaire, tandis que pour S. Hubier, il permet même de témoigner tout en se cachant derrière la part de fiction qu'il comporte. Opinions paradoxales en apparence mais qui accréditent cette définition du « je » : « *espace transitionnel entre la réalité et la fiction, où tout ce qui se déroule est paradoxalement toujours imaginaire et toujours vrai* »²⁶

24 ROMAN JAKOBSON, *Huit questions de poétique*, 1977, p. 77, cité par S. HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Marseille, Edition Ebook, 1977, p. 11.

25 CHRISTIANE ACHOUR; AMINA BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Blida (Algérie), Edition du Tell, 1990, p. 72.

26 SEBASTIEN HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit. p. 84.

Quatrième Chapitre :

Personnages.

VI.1 Le statut du personnage romanesque :

Bey consacre une large part de sa trame à une réalité qu'elle vit au quotidien et qu'elle s'efforce d'analyser en y incluant des personnages fictionnels même s'ils lui sont inspirés par cette même réalité. Cette notion de "*personnage*" est l'une des plus problématiques de l'analyse littéraire.

Le terme de personnage désigne chacune des personnes fictives d'une œuvre littéraire. Le roman, en devenant au XIX^{ème} siècle le genre dominant, a redéfini ce concept apparu à la Renaissance et qu'on réservait au théâtre : c'est à travers l'écriture romanesque en effet que peut le mieux se dissiper une confusion encore entretenue dans le public entre la réalité et la fiction, et que le cinéma a contribué à fortifier. Car le personnage est une création concertée par le romancier, dans la logique de l'univers qu'il fait naître et du regard qu'il est décidé à porter sur le monde. Avec lui

se vérifie l'avertissement d'Albert Thibaudet : « Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible » (Réflexions sur le roman).

Pour Maïssa Bey ce n'est pas seulement présenter une vie possible par des personnages mais aller au-delà et présenter la vie réelle par des êtres de papier, ces derniers de notre corpus, alors, se fraient leur voie. Ils empruntent la voix, et la plume, de la narratrice qui, elle-même, est confrontée au destin de marginale et d'exclue. Et, portés par son écriture, ces récits imposent leur réalité et leur existence. Ils ôtent de force le voile jeté sur les non-dits d'une société qui cherche à tout prix à préserver le paraître, au détriment de l'être. Manière d'échapper au dictât d'un monde qui ne fait de place qu'à la femme silencieuse, soumise au monde d'hommes, et de femmes assujetties à des normes sociales qui banalisent l'hypocrisie et l'injustice. De ce fait, le présent travail se propose d'étudier le personnage romanesque en tant que lieu favorisé de l'intrusion du social dans le roman. Il vise à élaborer une sorte de socio-poétique à la fois capable de repérer les valeurs concrètes (économiques, politiques, religieuses, esthétiques, etc.) L'étude approfondie de ce corpus nous permettra de fonder nos réflexions théoriques sur les expériences tirées d'un cas particulier. Cependant nos investigations seront centrées autour de trois sujets privilégiés : le statut du personnage romanesque, son rôle dans l'intrusion du social particulièrement parlant de son reflet de la société dans le texte et enfin la caractérisation du personnage féminin.

Qu'est-ce qu'un personnage romanesque? A quoi diffère-t-il, s'il diffère, des personnages mis en scène par des autres genres comme le théâtre, le cinéma, la peinture ... etc.? On ne peut guère se passer d'une définition du genre romanesque avant de s'attaquer au personnage lui-même.

Nombreux sont en effet les théoriciens qui, s'interrogeant sur le roman, cherchent à le définir à partir de l'étymologie du mot même ou du contexte socio-historique de l'apparition du genre. Souvent la définition procède par opposition du genre romanesque à d'autres genres littéraires tels que l'historiographie, différente par sa véracité, la nouvelle ou le conte, tous deux d'une durée moins importante que le roman, ou encore l'épopée, diffusant des valeurs collectives face aux valeurs individuelles représentées par le roman.

Quant au premier de ces trois critères de définition, nous sommes d'accord avec Paul Zumthor qui refuse l'opposition réel-fictif comme non-pertinente pour une définition du roman : «La nature des faits rapportés importe peu [...]. L'historicité ne se confond pas avec la véracité : c'est le caractère de tout événement qui veut être cru²⁷ ». Ainsi le projet principal du roman selon Zumthor est la production d'une signification à travers une suite d'événements rapportée : le roman n'a donc pas besoin de se référer à une réalité extérieure pour exister, virtuellement il se clôt sur lui-même. D'autres théoriciens comme John Gilbert vont encore plus loin dans leur refus de chercher une vérité extratextuelle dans l'univers romanesque et conçoivent le roman non comme une représentation ou une imitation de la réalité mais comme une «*version même de cette réalité* »²⁸

La durée, notre second critère de définition du genre romanesque s'avère cependant plus solide : s'appuyant sur une illusion de la réalité, le roman exige nécessairement l'écoulement d'une certaine durée. Dans son *Esthétique et théorie du roman* Bakhtine parle du genre romanesque en tant que «forme de récit qui montre l'homme dans son perpétuel devenir»²⁹. L'idée d'une telle évolution est toujours présente dans les réflexions théoriques, ainsi selon Pierre-Louis Rey le roman est un genre qui «requiert un minimum d'épaisseur, comme si les notions d'évolution ou d'apprentissage étaient consubstantielles au genre³⁰». Acceptant que l'apprentissage des personnages soit une contrainte importante du genre romanesque, il nous semble utile de retenir cette définition et d'y faire encore appel dans nos investigations sur le personnage romanesque.

L'idée d'une opposition entre le roman, récit d'un destin individuel, et l'épopée, diffusant encore les valeurs collectives offertes par la société, est issue de la critique marxiste. Les théoriciens marxistes tels que Lukacs ou Goldmann considèrent le

27 P. Zumthor, *La lecture sociologique du texte romanesque*, 1993, p.110.

28 J. Gilbert, *La lecture sociologique du texte romanesque*, *op cit* , p.115.

29 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1984.

30 P.-L. Rey, Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman dans : *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse. p.123.

roman comme un «genre épique caractérisé, contrairement à l'épopée ou au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde³¹». Le concept de cette rupture semble étroitement lié à l'évolution des personnages, le roman n'étant autre que «l'histoire d'une recherche dégradée de valeurs authentiques dans un monde inauthentique, [...] nécessairement une biographie et une chronique sociale³² ». Ainsi la biographie du personnage romanesque ne peut guère être séparée de son ambition de s'assurer une place dans la société mise en scène par le roman.

Acceptant l'importance de ce rôle d'acteur social que le personnage semble jouer dans le récit romanesque, on propose ici une définition du roman en tant que genre épique d'une certaine durée, cherchant l'illusion du réel et mettant en scène des personnages individuels qui au long de leur quête de valeurs authentiques ne cessent pas d'évoluer. A travers ces rapports complexes qui lient les personnages à la société, le roman nous transmet en outre un destin individuel, une vision de monde, voire un jugement de valeur concernant le fonctionnement de la société mise en scène.

Constitué comme les humains, le personnage romanesque est rarement un être isolé. Dans son action comme dans son évolution il dépend constamment d'autres personnages, il n'existe que dans ses relations avec autrui. L'existence d'un tel réseau d'interdépendances dans le système des personnages nécessite selon certains théoriciens une étude immanente du personnel du roman. Les personnages d'un même roman ne sont identifiables qu'à travers les relations qui les lient entre eux : aucun personnage ne peut donc être étudié isolément, ou exclusivement en référence à une réalité extratextuelle. Une étude fonctionnelle du microcosme social représenté dans le roman nécessite avant toute une analyse rigoureuse du personnage en sa qualité d'acteur social. Etre anthropomorphe, le personnage romanesque est apte à se lier avec autrui, à formuler et à changer son opinion, à susciter approbation ou blâme de la part du narrateur ou du lecteur. Ainsi un univers romanesque, même envisagé comme une structure close régie par ses propres lois de fonctionnement, ne peut être

31 L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.24.

32 L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, *op.cit.*, p.30.

autre chose qu'un monde social. Et de ce caractère social toute étude du personnage romanesque doit tenir compte.

VI.2 Personnage : reflet de la société :

La critique littéraire utilise depuis longue date la notion de « reflet » (ou de « miroir ») comme une métaphore pour désigner la manière dont une œuvre reproduit la nature en général et les réalités humaines en particulier. En ce sens, l'usage de la notion est lié à une conception de la *mimèsis* et de la représentation. Dans les approches sociales du littéraire, le concept de reflet se rapporte plus précisément aux théories marxistes de la littérature, dans le cadre desquelles elle se fonde sur une conception spécifique de l'histoire. Parlant ici du personnage et son reflet sur la société, «Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...] - écrit Claude Duchet dans *Lectures sociocritiques*. - Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi (et en même temps) un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité culturelle, elle-même insérée dans le monde du réel. C'est même dans la mesure où le roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par là sans doute accède aussi à la littérarité »³³

Cette définition des rapports entre univers social et romanesque nous paraît d'autant plus intéressante car elle renonce à chercher l'aspect social du récit immédiatement dans l'extratextuel. Ainsi, au lieu de s'interroger sur la genèse des œuvres littéraires et de tenter de reconstituer leur contexte d'origine ou encore d'étudier leur réception, l'usage que des générations successives de lecteurs en ont fait, on peut chercher le social ailleurs : à l'intérieur du texte même. Non pour le lire comme un document historique, économique ou culturel de la société réelle qui l'a engendré, ni comme le reflet direct d'une idéologie, mais dans le but d'étudier le fonctionnement du personnel en tant que système social. Or, dans le roman, où tout signifie et où aucun détail n'est gratuit, le social est partout présent. Une étude sociologique du personnage romanesque ne peut donc relever d'une exigence de la complétude, le personnage lui-même n'étant ni plus, ni moins qu'une unité signifiante

33 C. Duchet, *Lectures sociocritiques*, 1971, p.217.

parmi d'autres qu'on est capable d'isoler ainsi que le décor, les commentaires du narrateur, la préface, etc. Mais le personnage romanesque qu'on vient de définir en tant que figure anthropomorphe diffère, et justement en raison de son anthropomorphisme, de tous ces autres éléments de l'œuvre romanesque. Les comportements sociaux propres à l'homme tels que ses manières de se vêtir, de manger, d'habiter, de travailler, de souffrir, de prendre du plaisir, etc.

VI.3 Caractérisation du personnage féminin :

Les romancières découvrent des personnages féminins enfermés dans des rôles prédéfinis culturellement et socialement. Les rapports sociaux établissent déjà une inégalité des rôles homme/femme. Si les personnages masculins se caractérisent par leur domination, leur autorité et la violence dont ils font preuve, les personnages féminins se distinguent quant à eux par leur soumission, leur vertu et la sécurité qu'ils assurent. Le père se reconnaît par l'autorité, la violence, l'absence et l'abandon. La mère représente quant à elle la protection ou le rejet, selon qu'elle se soumette ou qu'elle s'oppose à la violence du mari. Chaque personnage est défini par une fonction propre au sein de la famille et évolue dans un modèle fixé. Les relations humaines comme familiales se révèlent conflictuelles. Le manque affectif, la distance et l'absence de lien qui unifierait une famille déterminent la solitude des personnages. La famille n'apporte que très peu de soutien et les relations fraternelles témoignent plutôt de la rivalité et de l'envie. Les membres ne se comprennent pas et créent une distance volontaire et protectrice. Les attributions des uns ne peuvent être confondues avec celles des autres. Ainsi, si la femme est belle elle est nécessairement stupide.

Chez Maïssa Bey Le personnage de la musulmane est placé sous l'autorité de son mari ou de son père, Ils n'ont pas le même espace social puisque l'homme occupe l'espace extérieur tandis que le domaine de la femme est celui de la maison. En cherchant à s'affranchir de leur claustration, ces personnages causent leur déshonneur. Les trois rôles féminins de Maïssa Bey se trouvent confrontés à un enfermement social, culturel et religieux qui les fige dans des fonctions déterminées. La narratrice Malika révèle une aliénation sociale et culturelle, fondées sur la séparation des sexes et des tâches, instaurant un modèle de relation unique de domination.

En effet, le personnage de la femme se distingue par sa dépendance au chef de famille, qui est, tour à tour le personnage du père puis celui du mari. Dans cette société romanesque, les hommes et les femmes sont séparés dans les sphères publiques ainsi que dans les sphères privées. En plus du voile, les femmes sont cachées aux regards des hommes. Dans son récit la narratrice reprend les discours religieux, sociaux et culturels répétés par différents personnages féminins, et observent les rôles que doivent tenir les personnages de la mère et de la fille. Les personnages féminins doivent avant tout sauvegarder leur honneur et leur réputation, qui s'étend à toute la Famille. Lorsque la vertu d'une femme est mise en doute, c'est l'honorabilité de la famille entière qui est remise en question. La famille peut alors se rendre chez des matrones pour vérifier la virginité de la femme par une méthode ancestrale et violente appelée la « méthode de l'œuf ». Mais le simple fait de se rendre chez une matrone condamne la réputation de la femme et donc de la famille, puisque le doute demeure. Ce personnage se voit donc aliéné dans une représentation de la femme vertueuse, garante de l'honneur de la Famille, et répondant à la volonté du père ou du mari. Sa réputation conditionne sa place dans la société. Lorsque celle-ci est mise en doute, la femme peut être répudiée entraînant alors son reniement par la société.

Malika rapporte les histoires des personnages qui se soumettent aux prescriptions et aux règles régies par la famille la société ou par la religion. La narratrice elle-même évoque dès le début du roman, le Sceau de l'Infamie dont sont frappées les filles-mères qui restent immuablement déshonorées. Malika se révèle marquée par le même déshonneur, étant une enfant de la « Faute ». Le personnage de Malika enfant comprend déjà que les conditions de sa naissance se répercutent sans aucune contestation sur elle-même. Elle se retrouve donc marquée par le déshonneur de la mère :

Conformément aux préceptes religieux de la *Charia*, basés sur le Coran et jusqu'à une époque très récente, les enfants adoptés ne pouvaient être inscrits sous le nom de famille des parents adoptifs. Une façon de porter, leur vie durant, la marque de l'infamie réelle ou supposée qui avait présidé à leur naissance. (Bey.2001)

Ainsi à l'école, elle n'est pas appelée par le même nom que son père mais apprend le mot «bâtarde». Cette appellation définit son statut et la caractérise. Les autres

personnages du roman ne la nomment alors que par ce mot, même le personnage de la mère adoptive. Le mot « bâtarde » ou *Farkha* lui est immuablement attribué. Malika se présente elle-même par ce mot : « Oui, je suis une bâtarde. » (p.45). Si pour les autres personnages, cette nomination est une insulte, pour le personnage de Malika il s'agit de la preuve de sa différence. La narratrice considère que les filles honnies sont, au contraire de la moralité imposée par cette société, admirables et révèlent une force indomptable. Ces personnages féminins cherchent à se déchaîner en enfreignant les lois fondamentales régies par la société : « Soumission, Pureté, Enfermement » (p.51). Malika les considère comme admirables puisque leur « faute » exprime leur désir de se libérer du rôle que leur impose la société :

[...] rompre les chaînes, d'aller au-delà d'une vie promise à d'autres contraintes, d'autres humiliations plus acceptables parce qu'inscrites dans sa destinée de femme, endurées dans le silence et dans le respect d'un ordre moral inaliénable. (Bey.2001)

Ces personnages féminins, à l'image de la mère, compromettent leur réputation et leur honneur dans le but de s'affranchir de l'aliénation dans laquelle la société cherche à les maintenir. Malika se voit affecté le même déshonneur en héritage :

Rien ne se pardonne chez nous. Et surtout pas le déshonneur. Il se transmet, rejaillit, aussi visible qu'une tare congénitale. Sans jamais s'enfoncer dans l'oubli, il rejaillit par ricochets, de génération en génération. Fait partie de l'héritage. (Bey, 2001)

C'est donc dans sa différence que la narratrice puise sa richesse. Le déshonneur de sa mère cause son rejet par la société et sa condition de bâtarde lui permet d'échapper aux règles établies par cette même société.

Le roman de Maïssa Bey ne détermine pas sa narratrice dans un style d'écriture relevant d'une attribution sociale ou culturelle.

Le personnage de Yamina est issu d'une tribu qui marque ses femmes au visage et aux mains pour montrer qu'elles appartiennent à un homme de la tribu. Cette marque de possession des personnages féminins par les hommes remonte d'une ancienne tradition :

Tradition venue [...] du temps des conquêtes arabes, où les tribus toujours en guerre marquaient, pour les reconnaître, leurs filles et leurs femmes souvent prises comme esclaves en tant que butins de guerre, tout comme leurs précieux troupeaux de chameaux. (Bey, 2001 : 56/57)

Les femmes valent le même prix que les bêtes, même si l'adjectif « précieux » qui qualifie les chameaux laisse sous-entendre que les bêtes revêtent plus de valeur que les femmes. Dans la tribu de Yamina, les personnages féminins doivent donc exhiber leur appartenance sur les seules parties du corps qu'elles ont le droit de découvrir, c'est-à-dire le visage et les mains. En racontant l'histoire de Yamina, la narratrice dénonce l'aliénation féminine et fait de ce personnage le symbole du pouvoir incontesté de l'homme sur la femme. En effet, cette première choisit de fuir cette aliénation en partant avec un autre homme que son mari et se condamne en même temps à être reniée et maudite par sa société. Elle s'expose également à la vengeance du mari, puisque le personnage masculin peut tout imposer, tout exiger, et demander réparation pour son honneur. La punition du crime d'adultère chez la femme révèle la violence qui lui est réservée lorsqu'elle tente de s'affranchir des règles de la société, puisque le châtement est la lapidation jusqu'à ce que mort s'ensuive. L'histoire d'Aïcha révèle, en plus de l'aliénation féminine, l'infériorité de la fille sur le garçon. En naissant femme, le personnage d'Aïcha cause la déception du père. Afin de nier son existence, il refuse de la nommer. Au-delà de la déception, donner naissance à une fille suppose l'échec du personnage de la mère ; son rôle n'a pas été rempli puisqu'elle devait donner un garçon au père : « Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils. [...] Pour lui, elle est la fille qui n'aurait jamais dû naître. Un coup pour rien. » (p.33) Malika dénonce cette discrimination en racontant l'histoire d'Aïcha. Enfin, l'histoire du personnage de la vieille Badra est une nouvelle dénonciation de l'aliénation sociale et culturelle du personnage féminin. Celui-ci est qualifié de trop vieux pour travailler et donc n'a plus aucune utilité pour la société. Ce personnage de bonne à tout faire, qui s'est mis au service des autres, se retrouve finalement rejeté par la société et enfermé dans l'asile. La narratrice dénonce ce rejet. L'histoire du personnage de la vieille Brada révèle qu'une fois que le personnage féminin a rempli la fonction qui lui a été déterminée, il est mis en marge de la société car il n'y occupe plus de place.

Conclusion Générale

Arrivé au terme de ce modeste travail, nous nous proposons d'y jeter un regard récapitulatif pour confirmer la justesse de notre hypothèse, à savoir que *Cette fille là* un roman du genre fictionnel, avec un amalgame de caractéristiques qui appartiennent à une fiction stylistique, et à une fiction référentielle, où fiction et réalité sont loin d'être incompatibles dans toute évocation de souvenirs et de faits.

Avant toute référence dans notre analyse à Maïssa Bey et à son récit, nous avons choisi de démontrer d'abord dans le premier chapitre une présentation de l'œuvre et du corpus en donnant un éclairage sur l'objet d'étude avec les thèmes abordés par Maïssa Bey, des thèmes très proches d'une réalité sociale algérienne, précisément à la période coloniale et celle des années noires, c'est ce qui nous amène à tenir en compte le rapport à l'Histoire, et donc, au passé, mais aussi au pouvoir, à l'existence

officielle, à l'inscription dans la collectivité, préoccupe de nombreux membres de groupes marginalisés qui ne se reconnaissent pas dans la version officielle des faits. Certains d'entre eux remettent ce rapport en question de façon originale, par exemple en investissant la littérature, une forme dont l'Histoire emprunte les procédés afin de se légitimer. Mettre en scène l'Histoire à travers une ou plusieurs histoires permet de la décloisonner, de la rendre plus représentative et plus inclusive. C'est à une telle entreprise que travaille Maïssa Bey. Elle cherche à visibiliser les femmes algériennes et à faire entendre leur voix, elles qui sont fortement circonscrites par l'orientalisme, le nationalisme et l'islamisme. En effet, nous avons vu, à travers le roman de notre corpus, que leur présence n'est inscrite dans l'Histoire qu'en fonction de ces impératifs patriarcaux. C'est au cours du deuxième chapitre qui se résume en littérature féminine avec une allusion sur le statut féminin dans la société, pour objectif de démontrer pour quelle raison la protagoniste de notre corpus Malika met le passé en récit : c'est parce que son historicisation officielle invisibilisait son vécu et taisait sa voix, ainsi que celle d'autres femmes. Par sa mise en discours, elles parvenaient à le corriger, à en remplir les blancs et à le démocratiser. Nous voulions aussi montrer qu'à travers cette mise en récit du passé, ces femmes marginalisées font preuve de leur agentivité, c'est-à-dire de leur capacité à agir et à s'affirmer en tant que sujets autonomes.

C'est à travers l'étude des stratégies narratives de notre romancière que nous avons découvert l'univers dans lequel évoluent ses personnages, en examinant à la fois les axes thématique, sémantique et stylistique, tout en réservant une place importante à l'analyse du style des thèmes et de l'écriture de Maïssa Bey.

La fiction dans ce cas n'est donc pas seulement sur le plan de l'identité mais au niveau de la fictionnalisation, processus que nous avons également choisi d'étudier puisque se fictionnaliser, c'est partir de soi-même, de la personne réelle d'une société algérienne aussi réelle, pour fonder un autre personnage qui aurait pu évoluer dans une autre existence : la fiction créerait donc une autre réalité tandis que la fictionnalisation part de cette même réalité pour la récréer sous une autre forme. L'usage ambigu des pronoms que l'on a développé dans le troisième chapitre démontre selon nous que l'auteur assume parfaitement sa fictionnalisation à travers ce récit rédigé à la première personne (Je) et à la troisième personne (Elle), Ce serait aussi une manière de montrer que dans une situation chaotique, préciser les noms

complets des lieux et des personnes occulterait justement la portée de cette conjoncture dans l'œuvre. Par contre, y faire de simples allusions et en ne donnant que des prénoms aux personnages rempliraient cette double fonction : mettre d'abord l'accent sur le contexte, ensuite sur l'individu lui-même, non sa lignée, c'est ce qui nous amène aussi à analyser le statut du personnage romanesque dans le dernier chapitre, avec son reflet de la société en s'appuyant sur la caractérisation du personnage féminin particulièrement présentée dans notre corpus.

Les Algériennes, pour se faire respecter en tant que sujets de leur existence, doivent donc mener des combats sociaux qui peuvent toutefois les mettre en danger, elles et leur entourage. C'est ce que fait notamment Maïssa Bey à travers son écriture, ce qui peut être un facteur favorisant la créativité littéraire, car, comme le rappelle Gilbert Durand :

Toute création littéraire, à partir de fragments de ce monde d'exil, est supportée par cet archétype d'un exode, départ ou retour, vers une terre promise que seules, ici bas, peuvent retenir l'œuvre littéraire ou l'œuvre d'art.

Références Bibliographiques.

Corpus :

- Bey, Maïssa. 2001. *Cette fille-là. Edition de l'Aube, 2001. 182p.*

Autres ouvrages de Maïssa Bey :

- *Au commencement était la mer.* Paris: Calmann-Lévy, 2001a.
- *Entendez-vous dans les montagnes...* L'Aube: La Tour d'Aigues, 2005.
- *Sous le jasmin la nuit.* L'Aube: La Tour d'Aigues, 2006.
- *Pierre sang papier ou cendre.* L'Aube: La Tour d'Aigues, 2008.
- BEY, Maïssa. *Surtout ne te retourne pas.* Alger : Barzakh, 2005.

Ouvrages théorique :

- ACHOUR Christiane ; BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida : Tell, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, coll « Tel Quel », 1970.
- Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, « Points », 1998.
- Bohui Djedje, *forme et fonction de l'expression du haut degré*, Villeneuve d'Ascq. Presses Universitaires du septentrion, 1995.
- DUCHET, Claude. *Introduction. Position et Perspectives* » dans *Sociocritique*. Paris : Nathan Université, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- GLOWINSKI, Michal. *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*. Paris ; Points Essais, 1992. Textes réunis et présentés par G. Genette.
- GOLDMANN, Lucien.- *Pour une sociologie du roman*.- Paris : Gallimard, 1975.- 372 p.- (Idées).
- Goldenstein, Jean-Pierre *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 1975, Nouv. éd. augm, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris : Seuil, Poétique, 1998.
- RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction* (tome 2). Paris: Seuil

- VALETTE, Bernard. *Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*. Paris : Nathan, 128, 1992.

Sitographie :

- BELLOULA, Nassira. *Mon écriture est un engagement contre tous les silences*. Liberté, 20 décembre 2004, in www.dzlit.free.fr/bey.html.
- <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Maïssa-Bey> (entretien de Maïssa Bey à Théâtre Vidéo-Net, document consulté en avril 2012).
- AMMAR KHODJA, Soumia. *Écritures d'urgence de femmes algériennes*. Clio, N°9, 1999, in www.clio.revues.org/document289.html.
- Rencontre littéraire avec Maïssa Bey :
<http://www.liberte-elgerie.com/juin2001/28/culture.htm>,
- <http://www.communication.org/litterature/index.html>,
- <http://www.fabula.org>,
- <http://www.refer.org>,
- <http://www.republiqueinternationaledeleslettres>,
- <http://www.swarthmore.edu/Humanities/clicnet>,
- <http://limag.lvnet-fr.com>
- http://maghreb.net/writers_maghreb