

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

**UNIVERSITE FERHAT ABBAS - SETIF**

**MEMOIRE**

Présenté à la Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et Littérature françaises

Ecole Doctorale Algéro -Française

Antenne de SETIF

Pour l'obtention du diplôme de

**MAGISTERE**

**Option : Sciences des Textes Littéraires**

*Préparé par*

**LAKEHAL Delloula**

**THEME**

**POETIQUE DE L'ORALITE DANS *CETTE FILLE-LA* DE  
MAÏSSA BEY**

**Sous la direction du :**

**Pr. Saïd KHADRAOUI**

**Membres du jury :**

**Président : Pr. Samir ABDELHAMID**

**Professeur /Université de Batna**

**Rapporteur : Pr. Saïd KHADRAOUI**

**Professeur/ Université de Batna**

**Examineur : Pr. Abdelouahab DAKHIA**

**Professeur/ Université de Biskra**

**2011**

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**

**UNIVERSITE FERHAT ABBAS - SETIF**

**MEMOIRE**

Présenté à la Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et Littérature françaises

Ecole Doctorale Algéro -Française

Antenne de SETIF

Pour l'obtention du diplôme de

**MAGISTERE**

**Option : Sciences des Textes Littéraires**

*Préparé par*

**LAKEHAL Delloula**

**THEME**

**POETIQUE DE L'ORALITE DANS *CETTE FILLE-LA* DE  
MAÏSSA BEY**

**Sous la direction du :**

**Pr. Saïd KHADRAOUI**

**Membres du jury :**

**Président : Pr. Samir ABDELHAMID**

**Professeur /Université de Batna**

**Rapporteur : Pr. Saïd KHADRAOUI**

**Professeur/ Université de Batna**

**Examineur : Pr. Abdelouahab DAKHIA**

**Professeur/ Université de Biskra**

**2011**

# REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes vifs remerciements, mon profond respect à mon directeur de recherche, Professeur Saïd Khadraoui dont l'intérêt et la compréhension, la disponibilité, les encouragements, et les conseils furent très précieux.

Ma reconnaissance et mes sincères remerciements vont également à tous mes enseignants de post graduation, ainsi qu'aux membres du jury qui ont bien voulu juger ce travail.

Enfin, je tiens à remercier très sincèrement mes proches de leur soutien à toute épreuve, de leur patience et de leur compréhension qui m'ont été très précieux tout au long de ce travail de recherche. Ma famille, en particulier Mon frère Mohamed, mes amis, mes collègues ainsi que madame Maïssa Bey.

Veillez trouver ici l'expression de mon profond respect et de mon attachement à vous.

Un grand merci à tous.

# DEDICACE

*À la mémoire de mon père.*

<b>Sommaire</b> .....	1
INTRODUCTION.....	2
<b>PREMIER CHAPITRE - PRESENTATION DE MAÏSSA BEY</b> .....	8
I-1 Biographie .....	11
I-2 Pseudonyme et écriture .....	14
I-3 Parcours littéraire .....	21
I-4 Résumé de " Cette fille-là" .....	28
<b>DEUXIEME CHAPITRE - ETUDE ANALYTIQUE DE <i>CETTE FILLE-LA</i></b> .....	39
II-1 L'architecture du roman .....	40
II-2 Les techniques narratives .....	50
II-3 Les types de discours.....	60
<b>TROISIEME CHAPITRE - POETIQUE DE L'ORALITE DANS <i>CETTE FILLE-LA</i></b> .....	71
III-1 La notion de l'oralité .....	73
III-2 Les caractéristiques formelles de l'oralité .....	74
III-3 Les indices de l'oralité dans Cette fille-là .....	77
III-4 La vertu cathartique de l'oralité .....	94
CONCLUSION .....	99
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....	102
TABLES DES MATIERES .....	107

## INTRODUCTION

L'oralité fait l'objet d'une réflexion importante dans le domaine de la production maghrébine, notamment en critique littéraire ou l'œuvre littéraire est considérée comme un espace de rencontre entre la voix et l'écriture, elle atteste dans la production maghrébine, de la continuité de l'une et de l'autre. Comme le souligne cette définition :

*" Par opposition à l'écriture, l'oralité est un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle. Par extension, l'oralité désigne ce qui, dans le texte écrit, témoigne de la parole et de la tradition orale. "*<sup>1</sup>

En effet L'essentiel des travaux consacrés à l'oralité situe celle-ci dans la présence de la voix et avec elle un art du langage, celui que Paul Zumthor nomme "*parole*."<sup>2</sup> Émanation du corps, la voix est "*vouloir-dire et volonté d'existence*."<sup>3</sup> Donc La voix et ses diverses manifestations, se présentent comme des éléments fondamentaux de la culture orale toujours existante au Maghreb.

On sait que dans le monde de l'oralité, les femmes ont été et sont toujours des transmetteuses de souvenirs et créatrices à partir des mots qu'elles ont utilisés pour donner voix à leurs émotions, leurs sensibilités et se faire l'écho des attentes du groupe auquel elles appartenaient. D'ailleurs, dans les romans de la littérature maghrébine et en particulier écrite par les femmes, les narrateurs agissent souvent dans l'objectif de sauvegarder la voix de l'oubli par sa mise en écriture en ce sens, l'oralité devient une source d'enrichissement de la littérature maghrébine d'expression française.

---

<sup>1</sup> - Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *le dictionnaire du littéraire*, Ed. PUF, 2002, p. 426.

<sup>2</sup> - Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, p.12.

<sup>3</sup> - Ibid, p. 11

Notre étude tentera de saisir les différents sens que peut revêtir la parole, telle qu'elle s'inscrit dans l'œuvre. Pour ce faire, nous avons choisi comme corpus d'étude *cette fille-là*, roman de Maïssa Bey. Auteure appartenant à la dernière génération de la littérature algérienne d'expression française. Ecrivaine de plusieurs romans et nouvelles, elle tente, à travers l'écriture de restaurer la parole individuelle et collective des femmes algériennes.

Nous tenons à préciser que le choix de travailler sur l'une des œuvres de Maïssa Bey est motivé d'une part, par le fait que l'on ait écrit relativement peu sur les textes de cette auteure particulièrement *Cette fille là*, et d'autre part, par notre désir d'analyser cette œuvre à partir d'une approche qui se veut innovante, et non, une lecture réductrice.

En effet, nous cherchons à travers cette étude, à clarifier la relation de transposition, de mutation ou de transformation existant entre l'oralité et l'écriture qui se manifeste particulièrement dans ce que l'analyse du discours désigne par texte. Ainsi, de nature dialogique, le texte littéraire est le lieu d'une organisation polyphonique, traversé par des voix qui s'entrecroisent et s'opposent. A ce propos, Julia Kriesteva confirme que le discours littéraire est " *un produit de la parole, un objet discursif d'échange.* "1.

L'intérêt principal dans notre présente recherche est de montrer l'apport de l'oralité dans le monde de l'écriture. Certes l'oralité est la base de toute narrativité, mais l'écriture est le moyen de faire entendre et lire cette oralité. En revanche, le besoin de narrer résulte, d'un côté du désir de conserver le fond populaire, et d'un autre, de l'envie de briser la chape de silence, qui s'est abattue sur la condition féminine. Roland Barthes précise que :

---

1 - Julia Kriesteva, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris : Mouton, 1970, p. 52.

" *L'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'Histoire.*"<sup>1</sup>

Rappelons que notre recherche s'attache aussi à dégager *La Poétique de l'oralité*, qui se manifeste dans notre corpus sous plusieurs formes. Nous avons donc essayé de déceler les indices révélateurs de cette poétique qui est -dans son sens étymologique (poiesis)- toute "invention " faite dans et par le langage. Donc, elle est inséparable de l'oralité. Toutefois, l'intérêt que nous portons à la poétique est justifié par les possibilités qu'elle procure, comme approche méthodique du fait littéraire, à l'analyse littéraire.

L'analyse de *La Poétique de l'oralité* dans l'œuvre de Maïssa Bey envisage donc d'interroger le fait littéraire pour savoir comment la poétique (pensée de l'esthétique) peut proposer des procédés appropriés pour écrire cette oralité. Ainsi, la poétique ou " *L'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire* " comme elle est définie par Vincent Jouve traite des normes et valeurs inscrites dans le texte.

Nous émettons alors l'hypothèse que l'oralité du discours féminin contribue d'une part, à l'élargissement du champ de l'esthétique scripturale, et d'autre part, à la préservation de la mémoire collective de l'oubli. Et que par son inscription dans l'écriture, l'oralité assure la transmission de la tradition orale dans le texte littéraire d'expression française.

Dans notre approche du roman *cette fille-là*, nous tenterons d'être " écouteuses " des voix en nous penchant sur le rôle des voix féminines dans l'écriture de Maïssa Bey et nous tenterons également de répondre à une

---

1 - Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.14



problématique qui se résume dans une question majeure : Comment des phénomènes qui relèvent de l'oralité peuvent être transposés à l'écrit ?

Les résultats obtenus nous permettront-ils de répondre à la question, de saisir les rapports entre le littéraire et le culturel à travers l'inscription de l'oralité dans l'écriture ; et de savoir si cette auteure algérienne a su donner une voix à ses consœurs privées de parole ? Or, l'écriture intervient dans le sens de devenir un outil de transgression à la règle. Et de quelle façon va-t-elle tenter de faire revivre la mémoire collective en utilisant sa propre voie d'écriture ? Enfin, dans quelle mesure l'oralité contribue à l'élargissement du champ de l'esthétique scripturale en lui offrant, à la fois, pouvoir et richesse ?

Dans cette étude, nous nous proposons d'examiner cette question avec plus d'attention et de profondeur tout en fixant les objectifs suivants :

- Démontrer l'impact de l'oralité sur l'écriture dans le roman.
- Retrouver comment est inscrite cette oralité dans le roman.
- Dégager les stratégies d'écriture de l'oralité chez Maïssa Bey.
- Montrer que l'oralité est un acte cathartique et une quête de soi.

Pour atteindre ces objectifs et appuyer notre analyse, une méthodologie s'impose. Nous avons opté pour une approche pluridisciplinaire, en sollicitant un ensemble de disciplines appartenant au répertoire des sciences humaines, en l'occurrence la sémiotique, la linguistique, la narratologie, la titrologie, la sociocritique qui consistent à montrer les aspects pertinents de la poétique de l'oralité dans le roman, et de percer ses effets sur le projet littéraire de Maïssa Bey.

Ainsi, nous partirons, du texte littéraire lui-même, pour développer une démarche qui, tout en respectant la spécificité de celui-ci, et en allant du général au particulier, sera capable de mettre en évidence les liens qu'il entretient avec le contexte extralittéraire et les éléments péritextuels.

Pour cela, nous avons jugé utile de subdiviser notre travail en trois chapitres. Le premier chapitre portera sur la présentation de la romancière Maïssa Bey avec sa biographie, l'histoire de son pseudonyme, le cheminement de son parcours littéraire et un résumé pour percer le sens de l'œuvre, ses tendances et sa rénovation.

Le deuxième chapitre sera réservé à l'analyse de "*Cette fille-là*" en se basant sur les concepts de la sémiologie littéraire, et de la narratologie. En premier lieu, nous mettrons l'accent sur les traits de fond et de forme qui caractérisent le corpus, à travers une analyse des éléments péritextuels, et leurs effets sur le réseau textuel et sa signification interne. En second lieu, nous procéderons à une analyse narratologique pour mettre en exergue les techniques narratives et le type d'énonciation qui les détermine, en dévoilant la poétique du discours romanesque chez Maïssa Bey. En d'autres termes, Cette analyse vise à retrouver, dans la structure du texte, la relation entre l'écriture du roman, et l'oralité pour confirmer que l'inscription de l'oralité dans l'écrit permet de perpétuer et de sauvegarder la mémoire collective, en voie de disparition.

Le troisième chapitre, abordera l'inscription de l'oralité dans le roman, en s'appuyant sur les concepts de la linguistique textuelle. Nous tenterons de dégager du texte les indices de celle-ci et de montrer comment cette inscription peut être déterminante dans la création de l'œuvre, et à l'élaboration d'une esthétique. L'analyse de cette focalisation montre les effets cathartiques qu'elle procure aux personnages du roman du fait qu'elle leur permet d'expulser leurs maux psychiques, de reconstruire leurs identités, et d'assurer une purification de leurs sentiments. Cette analyse tentera également de montrer comment l'usage des images, des symboles, des transgressions langagières et des figures stylistiques engendre une esthétique scripturale et littéraire.

Les deux chapitres analytiques seront suivis d'une conclusion partielle et enfin les résultats obtenus et les constatations finales seront portés dans une conclusion générale.

# **PREMIER CHAPITRE**

## **PRESENTATION DE MAÏSSA**

**BEY**

La littérature algérienne des années 90 s'est distinguée par une multiplicité éminente des voix d'auteurs et par une opulence inégale du champ littéraire qui continue jusqu'à présent, à s'enrichir de nouvelles plumes. L'on assiste à l'émergence d'une littérature foisonnante et diverse, et des plus brillantes; des centaines d'écrits, sont édités aussi bien en Algérie qu'en France. En fait, malgré leur diversité, les ouvrages publiés se caractérisent tous par ce que Charles Bonn, Dans *paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie?*, désigne de, "retour du référent"<sup>1</sup>, de "retour du réel" qui s'est déjà manifesté à partir des années 80. Par ailleurs, de nombreux auteurs ont émergé durant cette décennie, en formant à eux seuls "un puissant courant d'écriture", ils se sont jetés, par besoin ou par nécessité ou encore par passion, dans l'écriture pour dire de leur empreinte graphique leur existence, leur société, leur histoire dans une Algérie en voie de métamorphose.

Parmi ceux-ci, Maïssa Bey, une des romancières les plus attachantes de cette nouvelle génération d'écrivaines des années 90 en Algérie. En peu de temps, l'auteure a construit une œuvre véritable, constituée de romans, de recueils de nouvelles, de pièces de théâtres (dont certaines sont encore inédites, bien qu'ayant été jouées sur des scènes de France) sans omettre de très nombreuses participations à des ouvrages collectifs. Ce qui fait dire à Christiane Chaulet-Achour qu'« *aujourd'hui, incontestablement et depuis la fin des années 90, Maïssa Bey devient une référence incontournable de la littérature algérienne des femmes* ».<sup>2</sup> En empruntant les

---

<sup>1</sup> - BONN Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?*, 1999, in [www.limag.refer.org/Default.htm](http://www.limag.refer.org/Default.htm).

<sup>2</sup> - Algérie Littéraire, *côté Femmes: Vingt cinq ans de recherches féministes* [communication au colloque international: le "Genre"-Approches théoriques et Recherches en Méditerranée-Unité de Recherche et de Femme et Méditerranée de l'Université de Tunis- Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Carthage, Beit-al-Hikma, 15-17 février 2007].

voies diverses de la narration, de la nouvelle au roman, elle se singularise par une écriture offrant des silhouettes et esquisses multiples de l'Algérie actuelle et un style où la pudeur provocatrice se marie à la recherche du mot juste pour exprimer des situations où l'être accepte d'aller au plus périlleux de lui-même. Comme le note Christiane Achour, La narratrice excelle à traquer "*les non-dits, les contraintes et les hypocrisies pour faire entendre le cri de présences au monde*".<sup>1</sup>

Depuis des siècles, les femmes en Algérie sont tenues dans le silence ; mensonges et hypocrisie entourent leur condition. C'est contre cela que Maïssa Bey décide de se battre. Possédant le don de l'écriture. Cette écrivaine de talent met à profit ce privilège pour s'exprimer et aussi pour être le miroir de son temps dans son analyse de la société et de l'identité algérienne. Cependant, les mots sont plus dangereux que les armes ; ils dévoilent ce que l'on ne doit pas montrer, ils disent ce que l'on veut cacher: témoigner, dire l'innommable. Ainsi, en quelques années, Maïssa Bey étant propulsé sur la scène littéraire est devenu incontournable dans les débats autour de la littérature algérienne contemporaine avec ses titres qui ont obtenu un grand succès, et son roman *Cette fille là*. Un roman qui lui vaudra, en 2001, le prix Marguerite-Audoux.

Nous essayerons, dans ce chapitre, de présenter Maïssa Bey une des auteurs de la nouvelle génération de la littérature algérienne postcoloniale d'expression française, très peu connue, par la nouvelle génération de lecteurs, en vue de lever le voile et d'attirer l'attention sur celle qui manie avec verve la langue de Molière, et se distingue par son style particulier.

Cette présentation s'articulera sur quatre éléments: d'abord, un aperçu succinct de la biographie de Maïssa Bey. Le deuxième point sera consacré au pseudonyme utilisé par l'auteure et son écriture. En troisième lieu, nous essayerons de dessiner son parcours littéraire. Enfin, un résumé pour percer le sens de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> - Abdelmadjid Kaouah, Entretien avec Maïssa Bey, in Algérie News, 23 septembre 2008.

## I.1. BIOGRAPHIE



Maïssa Bey, de son vrai nom Samia Benameur, est une écrivaine algérienne de langue française. Elle est née en 1950 à Ksar-el-Boukhari, un petit village, au sud d'Alger. Son père, instituteur et combattant du FNL, fut enlevé et emmené par des soldats français, une nuit de février 1957. Elle ne le reverra jamais. Il meurt sous la torture deux jours après son arrestation. Elle était marquée à jamais de cette séparation brusque et brutale. " *La date la plus terrible de ma vie? Le jour de la mort de mon père un 09 février, le hurlement de ma mère. C'est à cette date que je situe la rupture, la déchirure de mon enfance et l'irruption dans le monde de l'angoisse. Ce qui est le plus effrayant, c'est que je retrouve toujours les mêmes sensations, même aujourd'hui, comme si j'avais encore les six ans et demi de cette époque! D'ailleurs ce n'est même une date mais un bruit, un son strident, celui du hurlement de ma mère*"<sup>1</sup>. De cette "fracture" que l'on sent très douloureuse, la romancière tirera un récit exutoire bouleversant, *Entendez-vous dans les montagnes*, publié en 2002.

Elle a été depuis sa petite enfance, avant même d'être scolarisée, une lectrice boulimique. Elle avait appris à lire et à écrire en français grâce à son père qui était l'un des rares instituteurs arabes à le maîtriser parfaitement, Car, pour lui, la langue permettait d'aller vers l'autre, de le comprendre, et à sa mère qui avait reçu un peu d'instruction, étant fille de cadî, titulaire à l'époque du prestigieux certificat d'études primaires.

---

<sup>1</sup> - K. Derraz, Entretien avec Maïssa Bey, in Algérie News, 18 avril 2009.

Après Ténès, petit village de pêcheurs qu'elle affectionne, la famille s'installe à Alger, où Maïssa bey, élève au lycée Fromentin, trouve refuge dans la lecture, qu'elle pratique avec frénésie. Les livres lui ont permis de se replier dans un monde qui la protégeait d'une réalité difficile à vivre. "*Là j'ai découvert un univers tout à fait autre. J'y avais le choix entre les réactions de repli, d'échec, d'agressivité ou d'affirmation. J'ai choisi de faire dans l'excellence. Celle d'être la meilleure dans mes études. Et partout ailleurs*"<sup>1</sup> confie-t-elle. Après ses études au lycée, elle effectue des études universitaires à l'université d'Alger, où Elle décroche une maîtrise en lettres. "*Seul espace où je me suis véritablement épanouie*"<sup>2</sup>, dira-t-elle.

Aujourd'hui, Maïssa bey est mariée et a quatre enfants, elle vit et travaille à Sidi Bel Abbès, une ville dans l'ouest algérien, où elle a été professeur de français dans un lycée avant sa nomination comme conseillère pédagogique à l'Education Nationale. En plus, elle se consacre à l'écriture et co-fondatrice et présidente d'une association de femmes algériennes *Paroles et écritures*, au sein de laquelle elle anime des ateliers de lecture et d'écriture, de mise en espace de textes, car, cette association, selon Maïssa bey, revendique le droit à la parole aux femmes qui n'ont pas ce droit, du moins, dans les espaces publics. Les activités de l'association ont permis, grâce au programme Meda de la communauté européenne, la création d'une bibliothèque à Sidi Bel Abbès ainsi que la valorisation de la lecture et de la culture du livre. Elle a collaboré à une revue maghrébine d'expression française, *Maghreb Magazine*, et participe aussi à la revue *Etoiles d'encre*, une revue de femmes en méditerranée.

C'est dans les années 90 qu'elle commence à publier, sous le pseudonyme de Maïssa Bey. Imprégnée en grande partie par la culture française, nourrie et façonnée par les écrivains (Camus, Zola, Vallès, Duras, Yourcenar, Semprun, Garcia

---

<sup>1</sup> - Ibid.

<sup>2</sup> - Ibid.



Marquez, Gisèle Halimi, Assia Djebbar...), elle écrit dans cette langue, dont elle a déclaré qu'elle était un acquis et un bien précieux plutôt qu'un exil ; elle la considère, comme son homologue Assia Djebbar, comme un plus et qu'avec une autre langue elle n'aurait pu exprimer autant de choses et de déclencher des effets similaires. Cette femme au talent littéraire incontestable, a pris conscience de la nécessité de briser les tabous et de casser le mur du silence qui entoure depuis longtemps la femme algérienne. Elle écrit, dit-elle " *parce qu'elle ne peut plus se contenter d'être le témoin passif d'une histoire, dont le déroulement violent interpelle toutes les consciences* ".<sup>1</sup>

Maïssa Bey écrit à propos des femmes, de l'amour, de la solitude, de la souffrance et de la mort avec une analyse pointue du regard des hommes et de son pays en toile de fond. L'écriture féminine est pour elle un atout majeur, pour exprimer la souffrance engendrée par les violences auxquelles font face les femmes algériennes au quotidien; un désir de dire et de créer tout haut ce que tout le monde se murmure bas afin de mettre en valeur la détermination et le combat quotidien de ces femmes algériennes en parallèle avec les hommes, la famille, l'islamisme et le poids des traditions.

---

<sup>1</sup> - Entretien publié dans la revue " Algérie Littérature Action ", n°5, éd. Marsa, Paris, Novembre 1996.

## I.2. Pseudonyme et écriture

La plupart des écrivaines algériennes ont écrit pour la première fois, sous des pseudonymes. La femme se cache, derrière un pseudonyme, pour estomper toute expression de sa féminité. L'espace de l'écriture devient alors un espace réel et un acte de liberté, pour se réapproprier une féminité interdite et une identité confisquée. C'est en 1996, dans une période funeste pour le pays, que débutera le parcours littéraire de cette écrivaine. En effet, c'est à partir de cette date, qu'elle s'est mise à écrire sous un pseudonyme car à cette époque, il était impossible de s'exprimer sans prendre de très grands risques, et d'exposer sa vie à des dangers d'une mort certaine. Ce qui est manifeste dans cet extrait d'un entretien accordé à la journaliste Nassira Belloula du quotidien national "Liberté" :

" - Liberté : Beaucoup de femmes écrivent sous un pseudonyme pour ne citer qu'Assia Djebbar où Aïcha Lemsine, sauf peut être Leïla sebbar, qui s'est réappropriée le nom de son père par besoin identitaire. Le choix d'un pseudonyme peut-il se traduire par une sorte de "voile" ?

- Maïssa Bey : Pour les autres, je ne sais pas mais pour moi, un pseudonyme ne s'impose pas comme un choix; c'est plutôt une question de vie. A l'époque où je commençais à me faire publier(les années 90), c'était écrire sous son nom et partir ou choisir l'anonymat et rester. Il n'y avait pas d'alternative, c'était une question de vie ou de mort, donc le choix n'y était pas et c'était cela qui m'avait motivé en premier pour l'option du pseudonyme. Aujourd'hui, j'assume les deux personnages qui sont en moi, Maïssa l'écrivain et Samia la femme, la mère; une double personnalité qui correspond bien à mon signe astrale du gémeaux. C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance. Et en me

donnant ce pseudonyme, ma mère m'a donné une deuxième fois la vie est c'est très beau"<sup>1</sup> .

En Répondant à la question (pourquoi choisit-on d'écrire sous un pseudonyme ?), une question qui lui a été posée par le journal Façila, L'écrivaine donnera des explications sur les autres raisons du choix de ce pseudonyme:

*« C'est ma mère qui a pensé à ce prénom qu'elle avait déjà voulu me donner à la naissance [...]. Et l'une de nos grands-mères maternelles portait le nom de Bey. [...] Je n'ai pas eu vraiment le choix. J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression, pour dénoncer les dérives dramatiques auxquelles nous assistions quotidiennement et que nous étions censés subir en silence [...] dans le meilleur des cas. Prendre un pseudonyme pour pouvoir écrire était un moyen de se protéger, dérisoire, je le sais, mais qui me donnait un pouvoir, illusoire, certes, j'en suis consciente, mais renforcé par la volonté de ne pas me cantonner dans la posture de témoin passif d'une histoire écrite dans le sang et les larmes. Et puis, cela n'est pas négligeable, c'est ma mère qui me l'a choisi, cela pourrait être aussi, d'un autre point de vue, une seconde naissance... »<sup>2</sup>*

Son pseudonyme lui permet donc d'écrire, de dire, de raconter les secrets de l'histoire et les tabous de la communauté algérienne, de rompre les silences et les non-dits dans la confrontation des passées et des générations.

*"Ecrire pour ne pas mourir  
Ecrire sagesse ou délire  
Ecrire pour tenter de dire  
Dire tout ce qui m'a blessée  
Dire tout ce qui m'a sauvée  
Ecrire et me débarrasser  
Ecrire pour ne pas sombrer*

---

<sup>1</sup> - Nassira Belloula, "Mon écriture est un engagement contre tous les silences", in Liberté, 20 décembre 2004

<sup>2</sup> - Yamina Belkacem, Entretien avec Maïssa Bey, in Façila, septembre 2005.

*Ecrire au lieu de tournoyer  
Ecrire et ne jamais pleurer  
Rien que des larmes de stylo  
Qui viennent se changer en mots  
Pour me tenir le cœur au chaud"*

Anne Sylvester

Comme nous venons de le voir, Maïssa Bey a toujours été une lectrice avide et passionnée. Lire l'a aidée à se construire, à dépasser la souffrance, à survivre. L'écriture l'accompagne depuis longtemps, mais ce fut d'abord une écriture personnelle, pour elle, pour expulser ses douleurs, ses révoltes, sans partager ce qu'elle vivait comme elle le souligne, dans une interview "(...) *Il se trouve jusqu'à alors, je n'écrivais que pour expulser mes révoltes, mes colères, les mettre en mots afin de garder trace de toutes les histoires qui m'étaient racontées ou dans lesquelles je jouais un rôle. En fait, pour me regarder dans la page. Je n'envisageais pas, mais alors pas du tout, de pouvoir donner à lire à quiconque ce que j'écrivais(...)*".<sup>1</sup> L'écriture demeure toujours un moyen de défense pour affronter les situations difficiles et stressantes. Son passage du côté des "parlants"<sup>2</sup> comme elle le dit, ce fut sans préméditation. La publication donne alors une autre dimension à son écriture: libérer l'acte de la création. Elle raconte dans ses récits des histoires singulières, d'un peuple dont la vie est meurtrie par l'onde de choc des séismes de l'histoire. A travers ces moments de vie, le lecteur s'interroge, découvre une réalité qui dépasse les contours limités d'une expérience individuelle.

Pour l'auteur, écrire est une façon de rendre compte de la société, des dérives qui la traversent et des cheminements douloureux d'hommes et de femmes anonymes qui participent, dans le même temps, d'une histoire plus globale. Ainsi parce que Maïssa Bey a un point de vue sur le monde, parce qu'elle est traversée de

---

<sup>1</sup> - Benaouda Lebdaï, "L'être et les mots", in El Watan, 6 septembre 2007.

<sup>2</sup> - Ibid.

révoltes, et souffre de blessures personnelles ou collectives, elle devient un porte parole "involontaire" de ceux qui ne peuvent plus parler, de celles que l'on muselle. Les sujets qui s'imposent à elles et qui la poussent à écrire font d'elle un écrivain engagé. Ses mots, ce sont des armes. Elle entre en écriture comme on entre en résistance et accepte de devenir porteur des silences pour faire "*entendre de multiples voix souvent inaudibles*", "*pour ne pas sombrer dans la violence des silences*"<sup>1</sup>.

Lorsqu'elle comprend qu'elle est écrivain, elle sait, qu'en elle Mûrissent deux livres. Le premier portera sur son père (*Entendez-vous dans les montagnes*) : elle racontera la disparition de son père, son absence cruelle, et parlera aussi de la guerre d'Algérie et des silences différents mais communs aux deux sociétés (française et algérienne). L'autre, *Bleu, Blanc, Vert* (L'Aube, 2006) évoquera l'histoire de l'Algérie postcoloniale à travers la vie d'un immeuble et de ses occupants. La guerre civile, l'islamisme radical sont, par ailleurs, des thèmes déjà abordés dans *Nouvelles d'Algérie* (éditions Grasset, 1999) et au commencement était la mer (L'aube 1996).

Maïssa Bey est aussi une écrivaine engagée au côté des femmes avec *Au commencement était la mer* (L'aube, 1996), *Cette fille-là* (L'aube, 2001), ou encore *Sous le Jasmin la nuit* (L'aube, 2004) : elle dénonce, par la fiction, le traitement injuste et opprimant réservé aux femmes et aux jeunes filles, victimes silencieuses des lois des hommes et de l'islamisme. *Sous le Jasmin la nuit* (L'aube, 2004), recueil de onze nouvelles, porte autant de regards sur les désirs, les rêves et les souffrances de femmes, enfermées dans la solitude et le silence que leur impose leur condition. A travers son roman, *Surtout ne te retourne pas* (L'aube, 2006), ayant pour décor le séisme qui s'est produit en Algérie, est avant tout un hymne à l'amour, dans toute sa dimension, mettant en exergue les valeurs humaines et l'esprit de solidarité; Maïssa Bey qui a vécu cette tragédie, écrit pour exorciser le mal et la souffrance subis par ses homologues, et qui l'ont profondément ébranlée. Enfin elle parle de son pays et de l'amour infini qu'elle lui porte; *Pierre Sang Papier ou Cendre* (L'Aube, 2008) :

---

<sup>1</sup> - O. Hind, "*Le parcours d'une génération post-indépendance*", in L'Expression, 15 novembre 2006.

dans cet ouvrage ardent et poétique qui se dresse comme un pamphlet contre la colonisation, elle dénonce l'occupation civilisatrice et destructive qui dura 132 en Algérie.

L'écriture est une façon de restituer la parole à celles à qui on l'a confisquée. L'engagement par l'écriture n'est plus celui d'une cause particulière mais un engagement contre tous les silences. Cependant, l'auteure ne se reconnaît pas dans l'étiquette féministe ou féminine qui peut lui être parfois attribuée. Pour elle écrire est un acte créateur qui n'a pas de genre ou qui est commun aux deux sexes. "*C'est un acte de liberté et d'affirmation de soi*"<sup>1</sup> dira-t-elle.

L'écriture de Maïssa Bey est épurée, souple et poétique. Elle se caractérise à la fois par une grande retenue, une pudeur élégante et par une poésie filigranée. Choisis avec minutie, les mots qu'elle aligne décrivent avec force et précision une société sclérosée par le poids lourd de son histoire et qui se retourne contre ses membres les plus fragiles, particulièrement les femmes qu'elle viole, qu'elle dissimule, qu'elle ignore ou assigne à la seule procréation. Aucun mot, aucune expression ne déborde de son propre périmètre. D'un point de départ à un autre, jusqu'au final, l'écriture chemine sans superflu, de mot-clé en mot-lien. Les phrases sont plutôt sèches ou courtes, mais radicalement efficaces. Elle « *traque le mot juste, nous dit-elle, jusqu'au moment où il vient trouver sa place dans la phrase* »<sup>2</sup>. Rien n'est dit pour combler, pour remplir. Chaque mot contribue à l'équilibre presque parfait de cette écriture.

Une écriture caractérisée, surtout par la présence et l'absence du signe, ce qui donne naissance justement à la métaphore du blanc et du noir de l'écriture. Le blanc et le noir donc, le silence et la parole, le non-dit et le dit, l'espace blanc entre les signes, et aussi, l'effacement de la lettre et la lettre, ou encore, la feuille vierge et la

---

<sup>1</sup> - Djamel Arezki, Rencontre avec Maïssa Bey, in La Dépêche de Kabylie, 3 janvier 2009.

<sup>2</sup> - C. Nath Oukaci, "Journée littéraire Maïssa Bey à Bouzguène", in Liberté, 28 décembre 2005.

feuille écrite. Telles sont les caractéristiques de l'aspect de la page de notre roman Cette fille-là. Maïssa bey s'inscrit dans la formulation de "l'urgence de dire". L'urgence qu'il ya à porter: la parole dans la société algérienne postcoloniale, tient, dans notre texte, une place primordiale. Il s'agit d'exprimer par le langage, une réalité qui est indicible, inexprimable, ou de trouver les mots pour le dire. Il est important de constater que "l'urgence de dire" est une réalité trop terrible et difficile pour être exprimée par le langage, et qui semble remplacer chez l'auteure, le questionnement identitaire en tant que bilingue, qui est le résultat du conflit de l'univers symboliques de la langue maternelle et de la langue française d'écriture.

Ceci dit, ce roman est marqué par une écriture fragmentée au rythme coupé et haché. Et aussi par une typographie particulière, avec des retours de ligne, des blancs donnés à lire au lecteur. Cette écriture donne à lire la respiration des personnages, les moments où la voix se tait, étranglée par l'émotion. Elle est aussi l'écriture du corps féminin et du plaisir. Ce rythme rompt délibérément avec celui du roman classique, ou la voix de l'auteur s'interpose, se substitue aux personnages, atténuant, comme par un écran, les sentiments et les situations extrêmes. Un roman très fort, écrit à fleur de peau, qui lève le silence et en devient la subversion : Maïssa Bey. Cette dernière au cours d'un entretien avec le journaliste Ahmed Hanifi, explique les intentions de son écriture:

"- A. Hanifi : Sur le plan esthétiques nombreuses sont les phrases, dans vos romans ou nouvelles, qui demeurent inachevées, ouvertes. Par ces aposiopèses répétées vous faites du pied au lecteur pour l'intégrer dans vos fictions, pour qu'il achève la phrase, pour qu'il se positionne, pour qu'il partage, pour qu'il s'approprie le destin du récit de la même manière que le fait la narratrice perdue, non ?

- M. Bey : comment ne pas se servir des nombreuses ressources de la typographie ? Je ne perds jamais de vue que l'objet livre est aussi œuvre graphique où tout prend sens : La structure, les blancs, les signes, la distribution des phrases et des paragraphes et tous procédés qui offrent au lecteur des pistes dans son parcours de lecture. Bien plus qu'un jeu, c'est à mon sens une façon d'inviter le

lecteur à ce faire une place à l'intérieur même de l'histoire, à se glisser dans les interstices..."<sup>1</sup>

En effet, l'écriture de Maïssa Bey colle au souffle et au corps. Elle plonge le lecteur au cœur même de la souffrance mais aussi dans le plaisir qui est décrit, les moments où la narratrice dit les sensualités de femmes, traçant ainsi leur corps indicible et secret. L'aspect de la page rend ce mouvement coupé de l'écriture, visible à l'œil du lecteur, alors même qu'il est entrain de lire.

La typographie, avec les minuscules parfois en début de phrases, les retours à la ligne sans majuscules, les blancs et l'agencement des paragraphes vient reprendre ce qu'entend l'oreille intérieure du lecteur, un peu comme un instrument de musique vient reprendre l'orchestre. Maïssa Bey confie :

*" Lorsque j'écris, j'entends les mots, les phrases... J'ai presque envie de parler de composition, au sens musical... Il est si difficile d'accorder les voix, surtout lorsqu'elles sont chargées de cris, de plaintes, de colères ! Je ne cherche jamais à savoir si tout cela peut former un tout harmonieux "*<sup>2</sup>.

Ce livre, une fois refermé, ne quitte plus le lecteur. Il est pris par sa respiration, le halètement du souffle brisé de destinées auxquelles il ne peut plus échapper, hanté par le formidable élan de vie qui porte Malika, sa force extraordinaire même dans la solitude et le rejet. Car en rompant le silence qui enferme les femmes, en écrivant ce que leur corps secret porte aussi de plaisir indicible, ce livre inscrit aussi la lumière.

---

<sup>1</sup> - Ahmed Hanifi, Entretien avec Maïssa Bey, in Dz LIT, 11 octobre 2006.

<sup>2</sup> - Dominique Le Boucher, " Maïssa Bey, lecture/dialogue ", in Algérie Littérature/Action, Paris, Marsa éditions, n°55-56, 2001, p. 145.



### I. 3. PARCOURS LITTÉRAIRE

Dessignons donc le parcours de Maïssa Bey. C'est en 1996 qu'elle faisait son entrée en littérature avec *Au commencement était la mer...* Titre incomplet les trois points l'attestent. Un titre énigmatique qui oblige le lecteur à lire le livre jusqu'à la dernière page pour prendre conscience de l'épilogue. A travers cette fiction l'auteure retrace la vie d'un individu féminin à l'ombre d'un individu masculin, et soulève des interrogations à travers les péripéties de l'héroïne. Ce récit relate l'histoire tragique d'une adolescente qui découvre la vie et l'amour et, conjointement les lâchetés, et la violence, dans une société traditionnelle imprégnée par l'intégrisme islamique. En voulant s'affranchir, construire sa propre vie et son propre destin, elle se heurte à des mentalités rétrogrades qui brisent ses rêves car elle voulait être distincte de son entourage et du collectif. Ce récit très bien reçu par les lecteurs des deux cotés(en Algérie et en France), continue son cheminement grâce aux maisons d'édition (Marsa en Algérie et de l'Aube en France) qui assurent sa diffusion à la plus grande échelle.

Deux ans plus tard, c'est aux éditions Grasset à Paris que paraissent *Nouvelles d'Algérie* : cet ensemble de nouvelles donnant un éventail différencié de destins algériens, en privilégiant les femmes et les adolescents : un jeune islamiste entraîné d'égorger une jeune fille- un texte avec sa concision et son style pur décuplent les effets de l'horreur-; la marieuse proposant au vieux une "jeune gazelle" en un double discours de déférence et de dérision ; une femme choisissant la voie de sa liberté dans "Quand il n'est pas là elle danse". Cette nouvelle a été mise en espace au théâtre par Jocelyne Carmichael à Montpellier en 2000 et également avec une performance dansée par l'Association "Lire autrement", en

2004. Ce recueil reçut en 1998, le Grand Prix de la nouvelle de la Société des Gens de Lettres à Paris.

En 1999 paraissait à Grigny, en France, aux éditions paroles d'aube *A contre-silence*, un entretien suivi de quelques inédits. Avec ce roman Maïssa Bey dévoile sur le mode de la conversation, les charmes d'une voix franche, discrète et insoumise, exprimant son rejet de la barbarie.

En 2001, l'écrivaine publiait son roman *Cette fille-là*. Roman de colère et de désespérance où perce la force d'une femme qui se dit et dit les siennes du font du rebut où elle a été reléguée. Filles abandonnées, trahies, fractures de vies, fausses identités, tel est le thème de ce livre. Maïssa Bey, ose, en s'attaquant à ce sujet délicat, donner la parole à ces femmes brimées et marginalisées, violentés dans leur cœur et corps, et témoigner de leur condition sociale sous le joug de l'infamie. En effet, ces femmes meurtries composent la synthèse complète et édifiante de la femme algérienne. Ce roman a été adapté au théâtre, à nouveau par Joceline Carmichael en 2003 à Montpellier puis joué à Annaba, Alger, Oran et Sidi-Bel-Abbès, sous le titre *Filles du silence*. Il a été aussi honoré du Prix Marguerite Audoux, du nom de la romancière proche des problèmes de ses contemporains et qui avait reçu le prix Femina en 1910.

En septembre 2002, Maïssa Bey publiait un court récit bouleversant, *Entendez-vous dans les montagnes...* Où par le biais d'une sorte d'autofiction elle mettait au jour le père instituteur, mort sous la torture pendant la guerre de libération : ces 75 pages sont d'une écriture particulièrement ciselée et concertée pour faire advenir en texte l'indicible et l'enfoui. Pour les lecteurs, il est restitution d'un pan de mémoires croisées entre l'Algérie et la France avec lucidité, doigté et force. Ce récit coédité par les éditions Barzakh et l'Aube, raconte l'histoire d'une

algérienne, la narratrice, qui fait appel à sa mémoire pour faire le deuil de son père, un héros de la révolution, dont elle ne garde que de vagues souvenirs. Il s'agit d'une partie de sa vie, de l'histoire de son pays. Une parcelle de mémoire refoulée, enfouie dans les ténèbres du silence et non-dits. Sur une soixantaine de pages, des sentiments de peur, de déchirement, d'espoir, de nostalgie s'entremêlent pour donner naissance à un émouvant récit témoignage.

En 2003, elle participait à un ouvrage collectif, *Journal intime et politique, Algérie, 40 ans après* aux éditions de l'Aube et Littera. Sa contribution porte le titre, "Faut-il chercher les rêves ailleurs dans la nuit?" Elle publie également des réflexions sur Albert Camus *L'ombre d'un homme qui marchait au soleil* en 2004, au Chèvrefeuille étoilée, que propose Maïssa Bey à travers 63 pages évoque la relation entre Albert Camus et sa Mère, une relation sur laquelle ce dernier revient souvent dans ses écrits. La préface de cet ouvrage a été écrite par la fille d'Albert Camus, Catherine Camus qui dit : "*En écoutant Maïssa Bey, je retrouvais mon père, pas un écrivain célèbre, non, mon père, un être humain avec ses solitudes et ses déchirements, et c'était une femme algérienne, qui dans sa solitude et ses déchirements, avait eu le courage d'une si lumineuse intelligence*"<sup>1</sup>

En 2004, paru *Sous le jasmin la nuit*, un recueil de nouvelles où le rêve et l'ordinaire se mêlent étrangement, coédité par Barzakh et l'Aube, ce titre est l'air fredonné par la mère de Maïssa Bey, lorsque cette dernière était petite. Les nouvelles, au nombre de onze, sont le fruit d'expériences vécues, et ont toutes pour héroïne le personnage de la femme, une femme qui se dit et dit sa condition de femme, qui raconte ses rêves et son désir d'être une femme libre, affranchie du joug social exercé par la loi masculine. L'auteur réussit à conter et à décrire ces femmes, leurs sentiments et les rendre plus réelles, en abordant le viol, l'enlèvement, la

---

<sup>1</sup> - Kamel. C., "Maïssa Bey, écrivaine *Un foisonnement de création littéraire*", in Horizons, 7 décembre 2004.

polygamie, l'autorité masculine... dans un style souple et vif. Les récits sont surprenants, captivants et le lecteur est très vite happé par l'histoire, jusqu'à se mettre dans la peau des héroïnes, et en percevoir les émotions les plus exclusives. A travers ce recueil de nouvelles à l'empreinte féminine, où le rêve et l'ordinaire se mêlent étrangement, Maïssa Bey chante, revendique la personnalité féminine, et cherche à faire connaître et valoir l'existence de la femme.

En mars 2005, Maïssa Bey fait paraître à Paris (éd. de l'Aube) et à Alger (éd. Barzakh), *Surtout ne te retourne pas*. Elle revient sur ses thèmes obsessionnels de fuite et de la fugue, de l'espace et de son hostilité, de l'identité et de l'origine, sources de dysfonctionnements profonds de l'individu. L'âme humaine, les valeurs et les relations sociales sont au centre de cet ouvrage. Amina, une jeune fille jusqu'alors sans histoire, profondément ébranlée par le tremblement de terre survenu dans son pays, décide brusquement de rejoindre la cohorte des victimes du séisme. Elle se défait ainsi de son identité, de ses racines, de sa vie même, et va découvrir au contact d'une humanité ravagée, au milieu du désordre, de la misère, de la précarité et de la violence aussi-, des aspects encore inconnus d'elle-même... et de cette même humanité. La narratrice nous emmène cette fois, à la découverte de son Algérie et de ses femmes, faites de lumière et de violence. Un texte d'une rare intensité. Pour ce roman, Maïssa Bey a été la première lauréate d'un prix nouvellement créé à Paris en 2005, le prix Cybèle qui récompense une œuvre où la relation mère/enfants est forte.

Dans la même année elle fait paraître le mois de novembre, aux éditions de l'Aube, *Sahara, mon amour*. Très bel album assorti de poèmes à la fois lyriques et descriptifs, ponctués de sages maximes. Une première partie ("Terre inachevée jusqu'à la perfection") met en regards des photographies du désert et des oasis, des poèmes recueillis dans la région d'Adrar, par la photographe Ourida Nekkache. Puis avec ceux de la romancière Maïssa Bey dans la seconde et sous le titre choisi pour l'ensemble, *Sahara, mon amour*. L'auteure fait part de ses doutes et partage ses émois, dans ce livre qui nous invite à la méditation, à l'écoute des lieux et de

leurs habitants, à la suggestion poétique, et à l'errance de la pensée. Elle a également obtenu en 2005 le Prix des libraires algériens pour l'ensemble de son œuvre.

Dans son roman *Bleu, Blanc, Vert*, coédité par l'Aube et Barzakh, en 2006, Maïssa Bey raconte l'histoire de deux adolescents, qui, habitant le même immeuble et fréquentant la même école, ont grandi dans l'Algérie post-indépendante. Ces deux narrateurs, Ali et Lilas, relatent leur quotidien, la famille, l'environnement, à travers leur regard d'ados puis d'adultes avant de vivre ensemble : les jeunes se rencontrent fatalement, s'apprécient, puis se fréquentent jusqu'au mariage. L'histoire s'arrête en 1992 avec leur déménagement. Ce roman jalonné des repères historiques, raconte une Algérie qui s'étale sur trois décennies allant de 1962 à 1992, en peignant le vécu des algériens durant ces trente années, leurs attentes, leurs angoisses, leur acharnement à contourner les obstacles qui se dressent devant eux. Ainsi celui-ci développé sur trois parties temporelles, retrace le parcours d'une génération, il raconte ses pulsions, ses euphories, son enthousiasme, des espoirs, ses rêves, mais aussi, ses souffrances et ces désillusions, ses pertes et ses regrets.

Après le Prix des libraires algériens en 2005 pour l'ensemble de son œuvre, Maïssa Bey décroche le Prix du roman Sila 2008 pour son roman *Pierre Sang Papier ou Cendre*, paru cette année, conjointement chez l'aube et Barzakh. Ce titre est un vers emprunté à l'un des plus grands poètes français XXe siècle. Un vers extrait du poème *Liberté* de Paul Eluard paru dans le recueil *Poésie et vérités*, en 1942. Un recueil de lutte pour la liberté et de résistance contre l'occupation allemande.

"...Sur mes cahiers d'écolier

Sur mon pupitre et les arbres

Sur le sable sur la neige

J'écris ton nom

Sur les pages lues

Sur toutes les pages blanches

### **Pierre sang papier ou cendre**

J'écris ton nom..."<sup>1</sup>

Cet objet littéraire -comme le qualifie l'auteure elle-même- de 156 pages avec 23 chapitres, vient compléter une réflexion déjà entamée avec *Bleu Blanc Vert* sur la colonisation, écrit dans une prose vibrante de poésie, il retrace avec force l'épopée algérienne, en offrant un panorama magistral de ce que fut la réalité des cent trente-deux années de colonisation en Algérie. Tout au long des pages de cette fresque symbolique, le lecteur assiste à l'indignation, et à la colère de l'auteure contre les colonisateurs; à travers la personnification de la France et l'omniprésence d'un enfant qui voit défiler 132 ans de colonisation sous ses yeux, et témoigne de la mission civilisatrice de Madame La France

Ainsi, cet ouvrage poétique et ardent se dresse comme un pamphlet contre la colonisation et est né d'une demande qui a été faite à l'écrivaine d'écrire un texte en réponse à la loi du 23 février 2005 sur les rapatriés et dont l'article 4 glorifiait la colonisation.

Madame La France est l'avant dernière publication de Maïssa Bey. Paru récemment aux éditions Barzakh, à Alger 2009, un roman poignant, mi-satire mi-pamphlet, qui remet en cause la politique " des bienfaits de la colonisation", le tout

---

<sup>1</sup> - Paul Eluard, *Liberté, Poésies et vérités*, Paris, Minuit, 1942.

sous un regard innocent, celui d'un enfant le fil conducteur de l'histoire. Encore un roman qui a été adapté pour la scène par Jean-Marie Lejude et présenté le 26 janvier au Centre culturel français. La pièce, qui oscille entre drame et légèreté, rire et dérision, décrie l'œuvre du colonialisme. Madame La France et l'enfant avancent parallèlement dans ce récit mais ce dernier subit les frasques de la première; en fait, ce sont deux expériences individuelles et singulières mais représentatives des destins de deux peuples. En effet Madame la France est un sujet d'actualité et attire l'intention du lecteur et lui suggère de porter une réflexion sur l'importance du devenir d'un peuple qui a tant souffert et qui tente de se construire.

Enfin, *L'une et l'autre*: titre du dernier ouvrage de Maïssa Bey, un essai de 58 pages, publié aux éditions de l'Aube, avril 2009. Le nouvel ouvrage est une autobiographie dans laquelle l'auteure aborde une multitude de questions brûlantes en rapport avec l'histoire de son pays. Elle interroge l'Histoire sur l'origine de la naissance de sa patrie meurtrie, sur le sens à donner à son algérianité comme filiation patriotique, quelle arabité irrigue son conscient et alimente sa fibre identitaire, quelle religiosité la lie à sa légendaire spiritualité et quelle diversité culturelle et linguistique enrichit son patrimoine national. Elle se penche sur sa vie pour comprendre le cheminement de son passé à son présent à travers le parcours de l'histoire, de ses foisonnements, de ses conflits, de ses brassages. C'est un essai sur la pluralité de sa propre histoire, celle des femmes de son époque, et celle de notre identité algérienne. En un mot, c'est un texte qui secoue et émeut son lecteur, par sa sincérité, son intensité, et l'actualité de son propos.

Ce parcours éditorial que nous avons essayé de rendre aussi précis que possible, montre, sans conteste, l'affirmation étonnante (1996-2009) d'une nouvelle romancière dans le double champ littéraire algérien et français. Cette œuvre, en cours d'élaboration, fait l'objet d'une étude générique et exotique. En effet les romans et nouvelles de Maïssa Bey sont regardés comme un témoignage et une

représentation de la réalité algérienne. Or, ces textes peuvent être compris comme une critique, une remise en question et une réflexion des concepts unidimensionnels de représentation à l'aide des différentes stratégies de distanciation. Ils révèlent une écriture de la sobriété et de l'intime, de la poésie de la langue, de la recherche ciselée du mot le plus juste pour transmettre les facettes attendues mais surtout insolites de l'Algérie et les vécus de ses habitants. Elle révèle aussi la force d'une écriture de femme, plongée dans les contradictions de son pays et qui y crée<sup>1</sup>.

Ainsi cette approche vise à montrer que l'œuvre de Maïssa Bey est innovante et s'inscrit dans la dynamique de la *littérature monde* telle définie dans le *Manifeste pour une littérature monde en français*. Elle ouvre d'autres horizons au lecteur pour accéder à un autre niveau de compréhension de ses textes à travers une analyse plus complexe des qualités réflexives, esthétiques et littéraires de son œuvre.

Maïssa Bey déclarait, en mai 2001 : « *Il y a, me semble-t-il, dans l'acte d'écriture, un ensemble de contradictions qui sont en fait les contradictions inhérentes à toute activité créatrice. Déjà, la nécessité de puiser dans ce que l'on a de plus intime, de plus secret, de plus profond pour l'exposer, le mettre en lumière, en prenant le risque d'affronter le regard et le jugement des autres, constitue une mise en danger de son être. En dehors des autres menaces liées à la situation que traverse le pays. Mais c'est dans cet équilibre précaire entre le désir de dire et la tentation du silence que je peux me sentir exister. Prendre les chemins de l'écriture, aller à contre-silence, accepter de naître au verbe, c'est accepter la souffrance et le bonheur qui accompagnent toute naissance au monde.* »<sup>2</sup>

#### **I.4. RESUME DE "CETTE FILLE-LA"**

---

<sup>1</sup> - Cécile Oumhani "Maïssa Bey, l'écriture, part secrète de l'être "in Encres Vagabondes, N° 26 de L'Automne 2002.

<sup>2</sup> - Article publié sur : <http://dzlit.free.fr/bey.html>



*Cette fille-là* est la quatrième œuvre de Maïssa Bey, romancière algérienne de la décennie 90 et son second roman. Publié en 2001, il s'inscrit dans une période qui se caractérise par une écriture de l'après témoignage. Un roman fort et lumineux, construit sur des témoignages, il nous invite à explorer le monde de la sensibilité féminine. "*Filles abandonnées, femmes trahies, fractures de vie, fausses identités, tel est le sujet de ce dernier livre de Maïssa Bey qui raconte ici plusieurs histoires à travers des femmes toutes en proie à l'amertume, l'espoir ou le malheur.*"<sup>1</sup>

Ce roman est porteur d'une histoire qui éclate en plusieurs autres pour rendre compte des situations liées au thème de la condition féminine, en Algérie. Avec *Cette fille-là*, Maïssa Bey reprend comme dans ses œuvres précédentes, la structure d'un récit en "éclat" où de nombreuses femmes témoignent à tour de rôle, leurs récits intercalés, et souvent fragmentés, qui racontent des drames individuels, et qui sont juxtaposés pour créer une impression de solidarité, et de lutte collective.

Mais avant de rentrer dans le vif du roman et découvrir les histoires de toutes les femmes qui se racontent, nous avons jugé utile de préciser que toutes les histoires évoquées dans ce roman sont des histoires réelles. En effet, ce dernier est le fruit d'un travail effectué sur le terrain, l'écrivaine rendait des visites régulières aux femmes qui demeuraient dans un hospice de vieillesse, où elle était invitée à écouter leurs histoires.

En fait, au début l'écrivaine était sollicitée par une vieille pensionnaire qui s'appelle M' barka pour écrire un livre sur sa vie. Mais à chaque fois, qu'elle rencontrait M' barka (qui est l'un des personnages les plus importants dans ce roman) d'autres pensionnaires lui confiaient volontiers leurs histoires, et c'est en les écoutant que l'écrivaine eut l'idée d'écrire une œuvre marquée, par une

---

<sup>1</sup> - D.A.M., "*Chroniques amères*", in Le Matin, 19-04-2003

fragmentation dans sa structure correspondant à ce qu'elle a recueilli et observé de leurs différents niveaux de conscience, selon leur lieu de vie, leur situation sociale, leur origine et leur enfance :

*"Il faut que je précise qu'en dehors de la narratrice, Malika, toutes les femmes dont elle (je) raconte l'histoire sont des personnes réelles. Au début, je voulais seulement raconter l'histoire de l'une d'entre elles, M' barka- ce qui explique peut être pourquoi ce récit est plus long que les autres- mais d'autres voix se sont imposés à moi, et j'ai essayé de retranscrire les fragments récoltés au cours de mes rencontres, parfois très brèves, avec ces femmes que j'ai souvent écoutées sans vraiment me douter qu'un jour j'aurais envie de faire entendre."*<sup>1</sup>

Effectivement, Maïssa Bey a réussi de reprendre, dans cette fille-là, des récits réels dans une seule œuvre, un seul roman, qui 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). Des récits regroupés et racontés par une seule narratrice, Malika qui semble avoir approximativement la même vision que l'auteur. Narratrice/personnage principal, elle est le guide qui oriente le lecteur tout au long du roman : *" A présent vous pouvez gravir les marches [...], c'est là, vous pouvez continuer..."*<sup>2</sup> En alternant la première et la troisième personne, elle lui présente les personnages, et témoigne de leurs itinéraires chaotiques : *" Eux, ce sont les pensionnaires. De dizaines de vieillards, femmes et hommes [...] ; parqués, abandonnés et sans aucune famille pour les prendre en charge. Condamnés à l'oubli."* (p.15)

C'est ainsi que se déploient sous les yeux du lecteur les vies de Malika, une petite fille née sous X, condamnée à l'exil et à la marginalisation. Aïcha-Jeanne ayant un prénom problématique ; Yamina mariée très tôt, elle est séduite puis abandonnée par un autre homme. M'a Zahra subit le mariage forcé à dix ans.

---

<sup>1</sup> - Dominique le Boucher, *"les filles du feu"*, in Etoiles d'Encre, n° 9-10 Mars 2002, chèvre feuillues, Montpellier, 2002, P. 167.

<sup>2</sup> - Maïssa Bey, *Cette fille-là*, l'Aube, Paris, 2006, p15. (Nous tenons à informer le lecteur que tous les passages du roman dans les pages suivantes correspondent à la même référence. Nous en indiquerons uniquement les pages)

Fatima qui a failli d'être tuée par son père, sombre dans le délire. Kheira qui était autrefois très belle, son abandon est non élucidé. M' barka, la seule femme noire à l'asile, épouse stérile condamnée à la répudiation. Badra, une bonne à tout faire dans une famille française. Houriya qui vit un amour impossible avec Jean, un médecin français, pendant la période coloniale.

L'écrivaine ancre son récit dans une maison que Malika appelle " la maison dans les arbres" une ancienne bâtisse coloniale où elle et nombre de femmes sont enfermées : *"C'est une maison enfouie dans un buissonnement de feuilles poussiéreuses. Une bâtisse importante mais délabrée aujourd'hui, qui fut en d'autres temps, la résistance somptueuse d'une grande famille de colons"* *Mémoire. Histoire. Souvenirs* (p.14)

Cette maison existe vraiment : *" La description que j'en ai faite correspond exactement à une maison coloniale située tout près de la ville."* Précise Maïssa Bey dans un entretien<sup>1</sup>.

Dans sa première intervention, Malika nous fait une fidèle description de la maison où elle et les autres femmes sont "enfermées". Après avoir décrit la maison, elle nous présente les pensionnaires de manière générale : *" Eux, ceux sont les pensionnaires. Des dizaines de vieillards, femmes et hommes. Rassemblés là sans distinction de sexe. [...] parqués abandonnés ou sans aucune famille pour prendre les en charge, condamnés à l'oubli"* (p.15)

Ensuite, elle centre son intérêt sur les pensionnaires femmes, abandonnées par leurs familles intolérantes ou victimes d'une société sans merci. Elles sont toutes porteuses d'un passé lourd et souvent enfoui. Malika, une narratrice complètement révoltée les écoute, note leurs histoires tout en restant à la recherche de sa propre origine et en développant les différentes variantes de son récit. Or elle est la seule des femmes, échouées dans cet asile, à savoir lire et écrire, ce savoir la

---

<sup>1</sup> - Algérie littérature/Action, op. cit, p.141

met en rapport de confiance avec ces pensionnaires. Comme toutes ces femmes Malika est une enfant abandonnée : *"Avant cette date, un trou noir. Un trou sur lequel personne n'a voulu ou n'a pu se pencher. Qui donc dans la confusion générale aurait pu s'intéresser au sort d'une enfant abandonnée, alors que les préoccupations devaient être nécessairement patriotiques, les objectifs grandioses, et l'avenir radieux?"* (p.67)

Enfant trouvée le 2 juillet 1962 dont la narratrice nous conte l'histoire, comme s'il s'agissait d'une autre personne : *" C'est l'histoire d'une fille que l'on a prénommée Malika. Une petite fille trouvée un soir aux bords d'une plage déserte. Une petite fille âgée seulement de quelques semaines. Découverte sur le rivage, rejetée-déjà!"* (p.19)

Tantôt possédante comme le signifie son prénom Malika, tantôt possédée selon l'autre prénom M'laïkia, la narratrice aux prénoms variables fait une course effrénée pour connaître son identité et ses parents géniteurs. N'appartenant à aucune famille et ayant des origines douteuses, la petite fille connaît un sort douloureux et difficile, avec des yeux bleus et une peau claire elle est l'enfant qui porte la marque probable du colonisateur, "fruit d'un amour interdit" entre une fille d'un colon et d'un jeune Arabe. De surcroît elle est en position subalterne dans la société : considérée comme un objet de convoitise de son père adoptif. Après la tentative de viol incestueux, l'héroïne fuit sa famille adoptive, à treize ans. La société incapable de l'intégrer l'enferme dans un pensionnat où elle fuit peu de temps après, et s'offre à un homme de passage avec son consentement. Vu les troubles psychologiques qu'elle a subit et les tentatives d'évasion, l'état paternaliste l'enferme à l'asile. Dont elle expose les objectifs avec perspicacité : *"Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. [...] Ce serait plutôt une nef des fous, version vingtième siècle. A peine amélioré. Seul souci des gens du dehors : y embarquer tous ceux qui pourraient porter préjudice à l'équilibre d'une société qui a déjà fort à faire avec ses membres dits saints de corps et d'esprit. Destination connue."* (pp.16-17)

Cependant le monde de l'asile, au lieu de l'intégrer, remarque sa différence et la marginalise. Dans ce monde qui lui a refusé le droit d'être présente à l'espace de

tous, elle affirme son droit de sortir du néant en ôtant de force le voile jeté sur les non-dits d'une société qui cherche à préserver le paraître, au détriment de l'être. C'est alors que les compagnes de Malika se fraient leur voie. Elles empruntent la voix, et la plume de la narratrice pour formuler leur volonté de la révolte et la lutte contre la résignation des femmes. Or ce que la société refuse, l'écriture l'autorise. L'écriture devient alors le lieu de la reconstruction d'un espace d'énonciation à la voix féminine. En effet, elles sont huit à se raconter. L'auteur a consacré à chacune d'elles tout un chapitre. Chaque chapitre est destiné à donner un espace de liberté pour ces personnages. Dans Cette fille-là, le regard sur soi devient indissociable d'un regard sur les autres. D'où surgit la compassion pour les blessures et les souffrances des autres.

Ainsi, Aïcha, la première femme dont la narratrice commence à relater l'histoire, va se confier à Malika. Elle est déclarée à l'état civil sous le prénom de Jeanne ; prénom qui lui a été donné par le patron de son père (le colon Delorme), tout comme le maître décide des noms de ses esclaves. Aïcha veut se réapproprier son vrai prénom ; celui que lui a donné sa mère à la naissance : " *Son seul désir est de trouver son vrai prénom avant de mourir.* " (p.27). Pour cela elle doit écrire une lettre au procureur et introduire une demande auprès du tribunal. Et comme elle ne sait ni lire ni écrire, elle va charger Malika pour le faire. Mais elle ne veut pas que les autres femmes de l'asile entendent son histoire, alors elle amène Malika dans sa chambre : " *L'air mystérieux, un doigt posé sur les lèvres, Aïcha me fait signe de la suivre. Me tirant par le bras, elle m'entraîne dans sa chambre quatre-ainsi désignée en raison du nombre de lits qu'on a pu y caser-, me fait entrer et referme la porte. Il n'y a personne ses compagnes sont sans doute allées regarder la télévision au foyer.*" (p.27)

Avant de raconter son histoire à Malika, Aïcha préfère lui montrer, d'abord, sa carte d'identité où elle est inscrite sous le prénom de Jeanne. Ce papier fait partie de sa mémoire profonde, elle ne le montre à personne. C'est confidentiel : " *Elle sort d'un vieux sac à main caché sous son oreiller, un mouchoir noué aux quatre coins. De ses*

*doigts tremblants elle défait les nœuds. Tire des papiers, me tend une carte d'identité verte, écornée.*

*-Tiens, lis!*

*Je lis : Nom : Benzelmet*

*Prénom : Jeanne.*

*Jeanne? Il ne s'agit donc pas de la même personne." (pp.27-28)*

Et si elle a pris la décision de le montrer cette fois-ci c'est parce qu'elle en a besoin. Elle a besoin de se connaître en tant que Aïcha et non pas en tant que Jeanne. C'est vrai que personne dans la pension ou ailleurs ne connaît ce détail de sa vie. Mais le problème se pose au niveau de sa personne. Elle ne veut pas se sentir autre qu'elle-même : "*- surtout ne dis à personne! Ici, tout le monde m'appelle Aïcha. C'est mon vrai prénom, celui que m'a donné ma mère le jour de ma naissance. L'autre, celui qui est inscrit là, je ne le connaissais même pas, non, je n'avais jamais entendu ce nom-là, jusqu'au jour de mon mariage, quand mon mari a réclamé l'extrait de naissance, pour le livret de famille. On a vérifié, demandé, j'étais bien inscrite à l'état civil sous le nom de Jeanne, et je n'ai rien pu faire, pendant toutes ces années. [...] Mais je me suis renseignée depuis... discrètement. Et on m'a dit que pour changer le nom, il faut adresser une demande au procureur.*" (p.28) Elle veut reconstruire l'identité qu'on a décidée de confisquer ou d'effacer dès sa naissance.

Après Aïcha, Malika nous invite à écouter l'histoire d'une autre pensionnaire qui s'appelle Yamina. Elle est étrangère à la ville où se trouve l'asile où elle demeure actuellement. Contrairement à Aïcha qui trouve des difficultés en racontant son histoire, Yamina le fait sans être sollicitée par les autres pensionnaires et en toute liberté : "*Elle sait ce que pensent ses compagnes d'infortune. Elle n'en a cure. Et lorsque la douceur du soir retient les femmes un peu plus longtemps dans le parc, elle ne se fait pas prier pour raconter son histoire.*" (p.57)

Avant d'entamer l'histoire de Yamina, Malika nous décrit les tatouages qui se trouvent sur quelques endroits de son corps Ces tatouages cachent derrière eux une tradition de toute une région, la région des hauts plateaux : "*Yamina a le front, le*

*menton et le dos des mains tatoués. [...] Ces tatouages ne sont que les marques de sa tribu. Marques distinctives, indélébiles, communes à toutes les femmes." (p.56)*

Une fois la nuit tombée, les femmes de la maison des vieux se réunissent dans le parc pour évoquer leur passé. Ce soir, c'est Yamina qui a le plaisir de raconter son histoire. Au début, elle évoque son village, elle le décrit d'une manière générale ensuite, elle centre sa description sur les enfants qui jouent pendant toute la journée dans les ruelles du village : *"Partout dans les ruelles étroites, des enfants pieds nus, dépenaillés, courent parmi les chèvres et les moutons. [...] Yamina est dehors tout le jour, livrée à elle-même. Liberté sans limites pour ces enfants, filles et garçons qui n'ont rien d'autre à faire que de découvrir la nature et d'explorer tout ce qui est à leur portée les espaces poudreux, les animaux, leur propre corps et parfois celui de leurs compagnons de jeux."* (p.57) Juste après ce paysage dépeint plus haut, Yamina évoque son mariage, un mariage qu'elle n'a jamais prévu. Elle est promise dès sa naissance à un de ses cousins, et une fois elle atteint l'âge de la puberté on la lui "donne". C'est le sort de Yamina et de toutes les filles dans ce village.

Après avoir décrit le village et parlé de son mariage Yamina commence à raconter les raisons qui l'ont poussée à s'évader de chez elle. Parmi ces fortes raisons, il en est de son mariage dont elle est non seulement victime mais "esclave" et objet de désir : *" Il faut accepter dans l'obscurité et le silence- n'est ce pas inscrit dans sa destinée de femme ? – les fantaisies et les désirs chaque jour plus pressants d'un mari qui la regarde à peine pendant la journée, ne lui adresse jamais la parole autrement que pour lui donner les ordres et la réprimander si les repas ne sont pas prêts ou si elle tarde à répondre à ses appels."* (p.59)

Mais Yamina refuse de céder à ce destin et préfère vivre un autre sort ; celui de s'évader avec son cousin Ali avec qui elle retrouve l'amour qu'elle n'a pas vécu avec son mari, ignorant de ce fait le crime qu'elle va commettre " le crime le plus infâme, le délit d'adultère" (p.62) Et comme l'image de la femme est "identique" chez "tous les hommes", Yamina se trouve rejetée par celui avec qui elle a choisi d'aller au bout de ses rêves et ses désirs en abandonnant toute sa vie. Voulant se

venger des hommes, Yamina choisit la prostitution : " *C'est avec lui qu'elle a découvert enfin la douceur. Une douceur qu'elle essaiera de retrouver dans les bras d'autres hommes, après qu'il l'eut abandonnée pour se marier avec une autre, quelques mois plus tard, dans la ville où ils s'étaient réfugiés*" (p.65) Elle transgresse la loi de la société volontairement pour découvrir ce qui est traditionnellement interdit aux femmes.

Ce qui nous mène à interroger l'histoire de la troisième pensionnaire M'a Zahra. Bien qu'elle soit courte, l'histoire de M'a Zahra est très touchante et émouvante, cette vieille femme a beaucoup souffert pendant sa jeunesse. M'a Zahra, est morte la nuit où Malika décide de nous raconter son histoire. Sa mort était silencieuse : " *Cette nuit, M'a Zahra est morte. Elle est morte seule, discrètement, sans gémissement, sans appels.*" (p.73)

Malika éprouvait un grand plaisir à entendre les histoires racontées par M'a Zahra, surtout celle de sa vie : " *j'aimais particulièrement l'entendre raconter, de sa voix de plus en plus ténue, les circonstances dans lesquelles elle avait été mariée. Récit émaillé de dégression et de commentaire si nombreux qu'on en oubliait le fil.*" (p.74) Malika reprend l'histoire de M'a Zahra, à l'âge de dix ans, M'a Zahra se marie, ou plutôt, on décide de la marier alors qu'elle jouait à la poupée avec ses amies : " *Elle revient vers ses amies, récupère sa poupée [...] Un baquet plein de l'eau tiède traîne au milieu de la pièce. On va la laver. Luxe inouï elle qui n'a jamais vu autant d'eau dépensée pour sa personne ! Heureuse, elle se laisse masser et frictionner en présence de ses tantes et de toutes les voisines [...] Puis on la revêt d'une belle robe brodée d'or et d'argent, un peu trop grande pour elle [...] Elle est tellement heureuse d'être l'objet de toutes les attentions [...] Ce n'est qu'à la tombée du jour, lorsqu'elle est enveloppée d'un burnous blanc [...] qu'elle comprend ce qui lui arrive... Elle avait dix ans, oui, vous avez bien lu, dix ans.*" (pp.74-75)

Cette fois-ci il est question de l'histoire de Fatima, qui raconte son histoire dans un monologue qu'elle joue dans le couloir de la pension une fois la nuit tombée. Les yeux fermés, le corps dansant, et le visage souriant, Fatima raconte son histoire sans faire de pauses. Malika assise dans un des coins du couloir, écoute attentivement ce monologue, et très émue, elle va raconter son histoire à travers



celle de Fatima : " *Il m'arrive d'être réveillée par ses éclats de voix et de me lever pour aller la rejoindre [...] et je l'écoute. Elle ne tient pas compte de ma présence. Elle parle...*" (p.81)

Fatima est une fille, née d'un père dur et violent, et d'une mère fragile mais qui prend sur elle toute la violence du père pour épargner ses enfants. Fatima a treize ans. Innocente et naïve, elle échange quelques mots près de la rivière avec le fils du jardinier de la maison des colons. Ces deux enfants ont oublié ceux qui les guettent et ne se doutent pas qu'ils rapporteront ces moments de façon à mettre en doute la réputation de la famille et à faire naître chez le père une folie meurtrière : " *Elle le jure, il ne s'est rien passé. Quelques mots échangés près de la source. Rien de déshonorant. Elle le jure.*"(P.87) Il envisage alors de la tuer. La mère a compris et s'enfuit avec ses deux filles dans la nuit, abandonnant ses deux fils. Le père les retrouve, répudie sa femme et réclame sa fille. La mère demande à Fatima de suivre son père. Fatima transportée par une force qui la dépasse soutiendra le regard de son père qui ne l'a jamais aimée, et parviendra à le chasser de leur vie, les laissant seules et libres." *Elle le regarde, simplement. Lui a infusé sa haine, elle la lui retourne renforcée de son dégoût, de la violence de son désir de le voir disparaître.*" (p.97)

Nous allons à nouveau interroger nos récits féminins, le récit dont nous allons parler est celui de Kheira. Un récit très bref qui décrit un corps décharné, et un visage ravagé par le temps, Malika n'obtient aucune information de Kheira à part un aveu émit sur sa beauté : " *J'étais très belle, tu sais, j'étais belle en ce temps là ! En prononçant ces mots, Kheira me regarde fixement. C'est la première fois qu'elle s'adresse à moi, qu'elle semble se rendre compte que je suis assise auprès d'elle.*" (p.108)

Parmi toutes ces histoires, celle de M' barka s'inscrit comme le récit le plus long dans ce roman, un véritable récit d'aventures qui la mènent à la découverte du pays de ses ancêtres. M'barka livre tout, en vrac à Malika, pour se décharger de ces lourds souvenirs. Elle va lui relater : son voyage vers le sud, son mariage avec Aïssa, les rites spirituels de l'Afrique noire...etc. Elle raconte ces détails en désordre et c'est à Malika de les réorganiser et leur donner une cohérence : "*Retranscrire ses*

*mots, ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu'elle veut contenir et qui s'échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences. Elle me livre tout, en vrac, comme pour se décharger du poids d'un long silence. A moi ensuite de mettre de l'ordre, de découvrir un monde jusqu'alors figé sur pages blanches et photos glacées, d'imaginer les paysages qu'elle évoque, les êtres qui ont croisé sa route." (pp.123.124)*

M' barka est la seule femme noire dans ce roman et la première à entrer dans ses récits. Du Togo au Niger, elle suit l'homme qu'elle aime et l'épouse. M'barka change son prénom, elle va s'appeler "*Messouada*" ; un prénom qui protège de "*tout maléfice*". Etant "*Une femme stérile, une femme maudite*" (p.140) Une fois guérie de sa maladie, M'barka quitte le foyer conjugal, après avoir vu son mari, dans une des pièces de la maison, dans les bras de Hawa - une femme très belle- de la tribu. En découvrant la trahison de son mari, elle décide de revenir en Algérie prenant le même chemin de l'aller.

Le récit de "*Khalti Badra*" semble être entièrement inventé par la narratrice : il n'est introduit par aucune précision concernant la situation d'écoute. Par contre la narratrice s'appuie sur la description détaillée des mains de Badra rongées par le travail domestique, pour nous raconter sa vie "*il suffit de regarder ses mains pour comprendre ce qu'a été sa vie.*" (p.154) "*Badra qui a travaillé toute sa vie comme une bonne à tout faire*" (p.155) chez une famille de colon, Badra "*qui s'appelle maintenant Fatma. Toutes les bonnes doivent s'appeler Fatma*" (p.156) a appris le moins contact avec "*ces gens là*".

Nous arrivons au dernier récit de notre roman, celui de Houriya, elle est la fille unique d'une femme abandonnée par son mari parti travailler en France. Houriya se souvient encore de son amour avorté pendant la guerre de libération ; c'est l'histoire d'une rencontre entre un jeune médecin français appelé Jean et une jeune algérienne de 18 ans dont il soigne la mère atteinte d'une grave maladie, Houriya et Jean le médecin militaire, auraient pu s'aimer, mais ils seront séparés à jamais, parce qu'ils n'ont pas respectés les lois de la guerre ( ne pas pactiser avec

l'ennemi), "*du temps de la France*", notre roman s'achève sur la violence de la période coloniale : "*La fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour.*" (p.168).

# **DEUXIEME CHAPITRE**

## **ETUDE ANALYTIQUE DE**

### **CETTE FILLE-LA**

Nous avons essayé à travers le premier chapitre de présenter exhaustivement la romancière Maïssa Bey, et de percer le sens de son œuvre au fil de son cheminement littéraire, notre approche s'est articulée sur quatre éléments : d'abord une biographie de Maïssa Bey, ensuite un aperçu sur le pseudonyme qu'elle a utilisé et son style d'écriture. Un troisième point consacré à son parcours littéraire. Enfin, nous avons tenté de percer le sens global de son œuvre à travers son écriture romanesque et son engagement en tant qu'écrivaine.

Dans ce deuxième chapitre, nous envisageons de mettre l'accent sur la forme et le contenu de ce roman en abordant d'abord, les éléments paratextuels qui accompagnent le titre en vue de dégager dans " *Cette zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte.*"<sup>1</sup> Les rapports de significations qui relient ces indices paratextuels au cotexte. Nous passerons ensuite à l'analyse narratologique pour découvrir les techniques narratives appliquées dans *cette fille-là*, et le type d'énonciation qui les détermine en dévoilant la poétique du discours romanesque chez Massa bey.

## II.1 L'ARCHITECTURE DU ROMAN

Cette fille-là est un roman conçu selon une structure fragmentaire, dont certains aspects formels semblent transgresser la structure linéaire du roman classique. Cette structure narrative est la composition d'un récit premier, celui de Malika, l'héroïne, et de huit récits seconds des pensionnaires de l'hospice, alternés, mais ils sont autonomes les uns des autres. Le récit de Malika est sans titre alors que les micro-récits portent les prénoms des personnages dont on raconte l'histoire. Toutefois, La conception du tissu narratif révèle une relation d'interdépendance

---

<sup>1</sup> - Antoine Compagnon, *La Seconde main*, Seuil, 1979, p.15

entre récit premier et récits seconds à travers le procédé d'alternance des textes : récit premier puis récit second ainsi de suite..., d'ailleurs, C'est un facteur de lisibilité constant dans l'œuvre.

En effet, La narratrice, Malika, foyer principal de l'énonciation, s'imprègne de l'histoire de ses partenaires, et exerce une minutieuse introspection de l'univers féminin afin de fondre sa voix intérieure et les voix écoutées en une seule unité pour créer un air de partage et de solidarité. Donc L'ensemble de l'œuvre s'organise autour de cette structure qui dépend de la stratégie narrative adoptée par Malika qui organise et coordonne le développement du tissu narratif selon son imaginaire, l'initiative orale et les confessions des personnages. En somme, avec ses mises en abymes et ses multiples voix narratives, Cette fille-là semble s'inspirer de la structure des mille et une nuits.

### II.1.1 LE PARATEXTE

Le paratexte se compose de tous les éléments qui ne font pas partie du texte, mais qui demeurent indispensables pour l'orientation du lecteur dans son approche de l'œuvre littéraire, tels l'incipit, le titre, l'illustration, la dédicace et l'épigraphe. Or le paratexte constitue " *Ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.*"<sup>1</sup>

D'après Gérard Genette, la paratextualité dans le roman accuse son importance au niveau de la dédicace, de l'avertissement et de l'incipit. Ces trois instances introduisent une relation avec le lecteur potentiel qui devient le coopératif selon Umberto Eco. Ainsi ce lecteur est appelé à instaurer une relation communicationnelle de connivence auteur/ lecteur à travers laquelle il devient le partenaire à part entière dans la lecture et le décodage du texte.

---

<sup>1</sup> - Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987, p.7

En somme, nul ne peut contester l'importance acquise par le paratexte dans l'approche des œuvres littéraires ni son apport au domaine de la recherche. Comme l'approuve, Gérard Genette :

*" Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence fort active autour du texte, de cet ensemble, certes hétérogènes, de seuils et de sas que j'appelle : le paratexte : titre, sous titre, préface, notes, prières d'insérer, et bien d'autres enfouis, moins visibles, mais non moins efficace, qui sont pour le dire trop vite, le versant éditorial et pragmatique de son rapport au public et par lui, au monde."*<sup>1</sup>

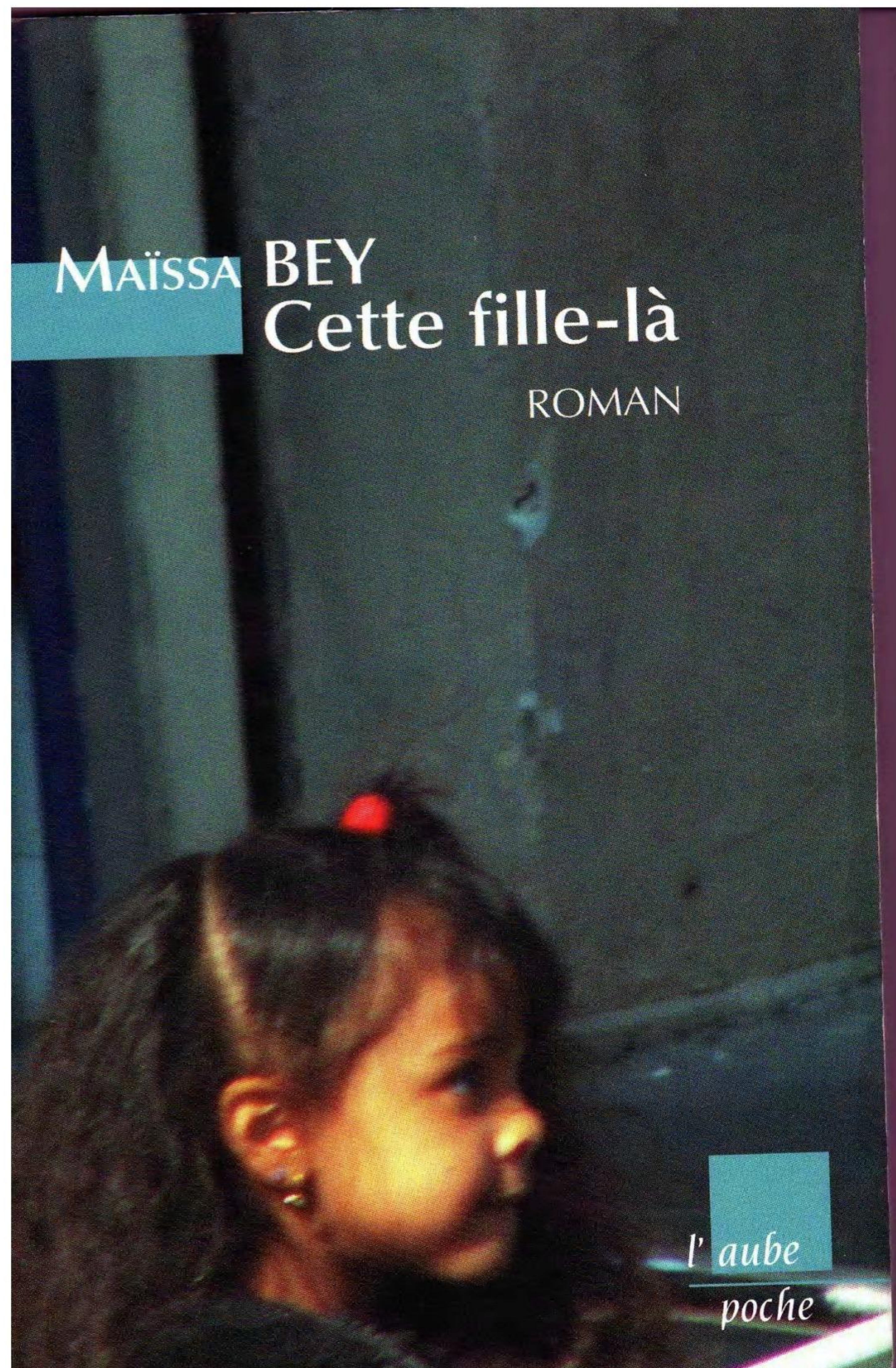
Nous allons donc traiter ces éléments et les composantes de la couverture du roman. Notre objectif est de déceler un lien de complémentarité entre ces éléments, et leur rapport avec le texte. Cependant si le titre annonce le contenu du roman au lecteur, il existe d'autres éléments environnants qui l'orientent dans la lecture ou le décodage du texte, et le relie au monde.

Nous examinerons la couverture dans le but de repérer l'organisation de ces indices paratextuels sur la couverture, qui selon Basil Bernstein est très significative : *" apprendre à ne pas se ruer sur le texte comme seul lieu de sens convie à exercer ce que l'ont pourrait appeler sa sensibilité sémiotique."*<sup>2</sup> Nous étudierons les couleurs présentes et la photographie afin de dégager l'ensemble de significations liant ces éléments au titre, puis tout l'ensemble, au cotexte. Enfin on dégagera la relation que pourrait avoir le texte avec ses éléments environnants.

---

<sup>1</sup> - Gérard Genette, *"Cent ans de critiques littéraire"*, in le Magazine littéraire, n°192, Février 1983, p.41

<sup>2</sup> - Basil Bernstein, *Langage et classes sociales*, PUF, 1990, p.56.



En premier lieu, nous signalons le titre qui apparaît aligné juste après le pseudonyme de l'auteur, sur un fond vert pas trop clair. Nous soulignons aussi la mise en valeur sur le plan graphique de ces deux éléments par rapport aux syntagmes, non alignés : Roman, l'aube, et poche. Dont le dénominateur commun est la même couleur, un blanc lactescent. Etant donné que cette couleur a une



valeur symbolique, nous allons l'analyser en se basant sur cette interprétation donnée par le dictionnaire des symboles : "*Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu...Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes...*"<sup>1</sup>

En effet, cette couleur symbolise le silence et la parole, le non-dit et le dit, l'espace blanc entre les signes, ou encore, l'effacement de la lettre et, aussi, la feuille vierge et la feuille écrite. En outre, La narratrice dénonce dans ce roman le silence imposé aux femmes par la société patriarcale ou les traditions qui les privent de leurs libertés, et les enferment dans une souffrance muette. Elle précise également que ces femmes étaient souvent contraintes de cacher leur histoire et leurs sentiments : " *...il a fallu garder le silence, personne n'aurait compris...*" dit Aïcha (p.28), " *Il lui faut accepter dans l'obscurité et le silence- n'est ce pas inscrit dans sa destinée de femme?*" (p. 59) écrit la narratrice à propos de Yamina, "*...elles sont habituées à refréner la moindre manifestation extérieure de plaisir...*"(p. 117) dit elle à propos de toutes les femmes. Ces extraits montrent que le silence est vécu comme une obligation qui empêche l'expression de soi.

Sur la première de couverture, apparaît aussi la photo d'une petite fille aux cheveux dans le vent, avec un regard méfiant et des lèvres serrées sans l'ombre d'un sourire. Une photo qui illustre une joie de vivre éphémère, car le bonheur d'enfance sera très vite brisée à l'adolescence (puberté), l'âge de la résignation des femmes au service des hommes et de leur soumission au dictat de la société.

En revanche, la couleur verte est omniprésente sur la couverture de notre corpus, et vu la charge sémantique de cette couleur, nous avons envisagé de l'analyser en se référant encore une fois au dictionnaire des symboles, en vue d'élucider le rapport existant entre cette couleur et le texte. Le vert ; "*cette couleur*

---

<sup>1</sup> - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Jupiter, Paris, 1982, p.125.

*constitue pour le musulman l'emblème du salut, et symbole de toutes les hautes richesses, matérielles et spirituelles, dont la première est la famille."*<sup>1</sup>

Ainsi, Malika qui est à la fois narratrice et personnage principal née de parents inconnus, est une fille abandonnée sans aucune possibilité d'identification, adoptée puis reniée, elle proclame son droit à sortir du néant et à connaître ses parents géniteurs, dans un monde qui lui a refusé d'être présente à l'espace de tous, *"Je n'ai derrière moi que du néant. De sombres abîmes, où je me perds. Pas de branche à laquelle me raccrocher"*(p.52) Car, quand on n'a pas de famille, on ne peut s'accommoder à l'évidence d'une non- identité. Donc, octroyer un nom de famille à une personne, c'est lui donner un statut social et une entité singulière qui lui permettent d'être désigné et reconnu socialement. Partant de ce fait, la narratrice mène une course effrénée après une quête identitaire qu'elle ne parviendra jamais à saisir malgré son imagination débordante *" je suis héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. Fille de rien. Fille de personne."*(p.52)

En d'autres termes, la présence de la couleur verte sur la couverture n'est pas fortuite. Elle symbolise cette quête identitaire, entreprise par la narratrice pour découvrir ses origines et connaître sa famille. Or, La famille est considérée comme le foyer fondamental de la vie, avec son pouvoir salubre et sa puissance protectrice pour le monde entier.

Dans l'ensemble, nous réalisons que la présence de ces éléments sur la couverture du roman n'est pas le résultat d'un pur hasard. Mais constitue un fil conducteur qui forme la chaîne symbolique qui compose le roman. La couverture et le titre forment les premiers chaînons de ce tissu narratif, ils annoncent le contenu sans le révéler entièrement.

---

<sup>1</sup> - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Op. Cit. p.1003.

## II.1.2 LE TITRE

*" Le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique."<sup>1</sup>*

Le titre est l'un de ces éléments "hétérogènes", que l'œil embrasse dans l'œuvre, il est la clé qui conditionne la lecture de toute œuvre, il interpelle le lecteur en exigeant de sa part une certaine compétence interprétative afin d'accéder aux multiples significations contenues dans cette œuvre.

A la fois symbolique et énigmatique, le titre ne se défait guère de son contexte social, il permet au lecteur de formuler des hypothèses de sens qui seront vérifiées, au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture. De plus il entretient une étroite relation de complémentarité avec le texte : "l'un annonce, l'autre explique". Ainsi, le titre assume plusieurs fonctions :

- " - Une fonction apéritive : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.*
- Une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.*
- Une fonction distinctive : le titre singularise le texte, qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit."<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> - Henri Mitterrand, « *Les Titres des romans de Guy des Cars* », in. Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.79

<sup>2</sup> - Léo Huib Hoek, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981. Cité par Jean-Pierre Goldenste, in "Entrées littéraires", Paris, Hachette, 1990, p.68

Il remplit également, comme le message publicitaire trois fonctions essentielles : *"A la fois stimulation et début d'un assouvissement de la curiosité du lecteur; aussi réunit-il les fonctions de tout texte publicitaire, référentielle, conative et poétique."*<sup>1</sup> , que nous tenterons de présenter brièvement.

- Fonction référentielle : il doit informer. A ce propos Gasparini écrit :

*" L'argument d'un texte référentiel peut être résumé en quelques pages, synthétisé en quelques lignes et finalement, désigné par son titre qui sera, idéalement, transparent à son contenu."*<sup>2</sup>

- Fonction conative : il doit impliquer le lecteur.

*" Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raisons de "marketing" (...) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public."*<sup>3</sup>

- Fonction poétique : il doit susciter intérêt et admiration, car :

*" Toutefois le rôle du titre d'une œuvre littéraire ne peut se limiter aux qualités demandées à une publicité car il est " amorce et partie d'un objet esthétique". Ainsi, il est une équation équilibrée entre " les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain."*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> - Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, p.28

<sup>2</sup> - Philippe, Gasparini, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004, p.62

<sup>3</sup> - Claude, Duchet, " *Eléments de titrologie romanesque* ", in LITTERATURE n°12, décembre 1973.

<sup>4</sup> - Christiane, Achour, Amina, Bekkat, *Clefs pour les lectures des récits, Convergences et Divergences Critiques II*, Alger, Tell, 2002, p.71.

Par ailleurs, *Cette fille-là* est un titre très significatif. D'une part il annonce un personnage féminin central mais entouré par un anonymat et une mise à l'index méprisante : " *Je suis la fille qu'on montrait du doigt en chuchotant. Je suis l'incarnation de la faute [...] la preuve Matérielle du délit de fornication.*" (p.46) D'autre part il laisse entendre le ton parodique et ironique de l'auteur. Donc, nous constatons que non seulement ce titre est thématique comme l'a déclaré Vincent Jouve :

" *Les titres thématiques (qui désignent le thème de l'ouvrage, ce dont on parle) peuvent être de plusieurs sortes : les titres littéraires renvoient au sujet central.*"<sup>1</sup>

Mais Il remplit encore une fonction apéritive, il attire l'attention du lecteur sur les conditions des femmes et leurs luttes menées toujours plus loin contre la marginalisation et les tabous.

### II.1.3. L'incipit

L'incipit est un lieu important, où se nouent les relations entre le narrateur et le lecteur; ainsi pour Andréa Del Lungo, l'incipit est : " *un certain dispositif minimal de prise de contact entre le texte et son lecteur. Il est également le lieu de la mise en place d'une complexe stratégie de codification et d'orientation du texte ainsi que sa lecture, séduction et de production d'intérêt.*"<sup>2</sup>

Or, le contenu du roman est annoncé au lecteur d'abord par cet indice paratextuel qu'est le titre ayant comme éléments *Cette Fille-là*. Mais également, plus ou moins transparent, dans l'incipit du roman, où nous retrouvons un dispositif lexico- sémantique, qui sous-tend cet indice : " *Cet été les racines s'interrogent sur*

---

<sup>1</sup> - Jouve, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999, p.14

<sup>2</sup> - Andréa Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, Paris : Poétique n°93, 1993, p.135

*leur avenir et le fleuve ne leur répond pas. Les feuilles qui tombent sont un corps et le secret réside dans les racines. Dans les racines gît notre hier, dans les racines gît notre demain."*(p.7)

Ou encore un peu plus près, l'auteur nous donne en exergue la définition du mot fille " *Personne de sexe féminin considérée par rapport à son père ou sa mère ou à l'un des deux seulement*" (p.7)

Dans ce dispositif lexico-sémantique du premier extrait, le récit comprend des allusions telles que : *les racines, les feuilles, notre hier, notre demain* qui nous renvoient à cette tragédie humaine vécue dans le silence absolu dans un misérable pensionnat, isolé du monde entier : l'image de la dégénérescence, la décomposition et la décrépitude que peut atteindre l'espèce humaine dans un milieu fier de ses tabous, de ses interdits et des rigueurs de sa morale. C'est évident qu'en interpellant le lecteur, l'auteur sollicite la bienveillance de ce dernier à l'égard de ces êtres oubliés et reniés par la société et ses conventions. De plus, elle le sensibilise à la préservation de cette mémoire historique vouée à l'échec. Donc, c'est au lecteur de se démarquer de sa mauvaise conscience, en assumant sa fonction de témoin positif face à : "*Ce mouvoir d'ombres d'êtres dans un état de décrépitude et d'hébétude indescriptibles.*" (p.18)

Pour Le second extrait, l'auteur n'a pas opté pour la définition du mot fille fortuitement ou pour désorienter le lecteur. Au contraire, elle le renvoie au personnage clé dans le roman, Malika, dont on a donné cette définition : à défaut de géniteurs reconnus, cela donne : *batârde, fille illégitime*. Ainsi, Malika, la fille aux origines inconnues déclare : "*J'ignore tout de ma filiation première. Je ne sais pas d'où je viens. Je n'ai pas de racines. Je n'ai pas de repères généalogiques.*" (p.78)

#### **II.1.4 La dédicace**

La dédicace est écrite à mi hauteur et sur la partie droite d'une feuille blanche, elle est extrêmement sobre. L'écrivaine vise une personne particulièrement chère, sa fille : "A Neïla, ma fille."; il nous semble que l'intention de l'auteure est évidente : il s'agit de la sensibilisation de sa fille aux drames que peuvent vivre les femmes dans la société traditionnelle et conservatrice en Algérie.

### II.1.5 L'avertissement

L'avertissement qui ouvre le roman est un acte langagier dénonciateur, et non une entreprise de séduction du lecteur, la narratrice affiche avec colère sa révolte contre une société qui impose le silence aux femmes au nom des tabous et des convenances sociales. Elle dénonce haut et fort les silences oppressants pour dire l'innommable:

*" Que nul ne voie ici une tentative de s'accrocher à l'espoir d'une possible réconciliation avec les humains et avec moi-même.*

*J'ai tout simplement envie de dire ma rage d'être au monde, ce dégoût de moi-même qui me saisit à l'idée de ne pas savoir d'où je viens et qui je suis vraiment. De lever le voile sur le silence des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée, sur des tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonge, fourberie, violence et malheurs.*

*Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre.*

*Malika" (p.11)*

Nous constatons que dans cet avertissement liminaire, Malika suggère au lecteur "vous", d'accepter de la suivre dans ses "délires" ou de ne plus lire et "abandonner ce livre". Les procédés narratologiques dont use la narratrice contribuent à la concrétisation de ses délires, elle les assume, sans les imposer au lecteur.

## II.2 les techniques narratives

Le récit c'est un texte, un tissu de langage dont l'élaboration est déterminée par des instances tellement nombreuses et tellement complexes<sup>1</sup>. Le narrateur est la voix scripturale qui organise la construction du récit. Il choisit la progression narrative, les modes de discours, la progression temporelle, et le rythme du récit<sup>2</sup>.

Donc, le narrateur renvoie à celui qui raconte l'histoire. Il apparaît de différentes façons dans le récit. Il s'agit des formes fondamentales qu'il peut prendre. Pour distinguer ces formes, Gérard Genette parle :

-de narrateur extradiégétique pour désigner celui qui en tant que narrateur n'est inclus dans aucune histoire ; il s'oppose au narrateur intradiégétique qui, avant de prendre la parole, constitue un personnage de l'histoire.

-de narrateur homodiégétique quand ce dernier raconte sa propre histoire et de narrateur hétérodiégétique quand il narre l'histoire d'autres personnes<sup>3</sup>.

En partant de ces indices et après une lecture analytique, nous avons opté pour l'analyse narratologique qui consiste à étudier les techniques narratives employées par la narratrice, pour raconter sa propre histoire (le récit premier) et celles des autres pensionnaires (les récits seconds), ce qui nous permet l'analyse interne du roman.

---

<sup>1</sup> - J.L Dumortier et Plazanet Fr, *Pour lire le récit : L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture : Langages nouveaux, Pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Paris, Editions A. de Boeck Ducolot, 1980, p.53

<sup>2</sup> - Christiane Achour et Simone Rezzoug, op. cit, p.61

<sup>3</sup> - Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan (Lettes. Sup.), 2000, pp. 28-29



## II.2.1 LE RECIT PREMIER (pages 13-25 , 37-54 , 67-71 , 77-80 , 99-106 , 111-122 , 147-152 , 159-165 , 179-184)

Malika, la narratrice de "*Cette fille-là*", est homodiégétique parce qu'elle raconte sa propre histoire ; alors elle prend le statut de narratrice intradiégétique. Elle nous livre les moments significatifs de sa vie par fragments, dans un rythme poétique qui joue sur les retours à la ligne pour nous laisser le temps de nous imprégner, et apprécier la redondance des faits : "*Ne pas refuser les répétitions. Il s'agit de convaincre.*" D'ailleurs, les événements racontés ne respectent pas leur chronologie : "*Cette existence faite de morceaux disparates*" (p.148). Le récit est éclaté pour raconter l'itinéraire chaotique d'une vie douloureuse : Malika se présente et parle de ses origines problématiques, de sa famille adoptive, son enfance et sa première fugue à dix ans, suivie d'une autre fugue à treize ans, à Oran ; nouvelle présentation (date de naissance 2 juillet 1962), viol incestueux par son tuteur ; retour à l'enfance : le premier jour d'école où elle découvre son état d'enfant adopté. Retour à l'adolescence : l'expérience de l'homosexualité et sa fugue de l'internat à 18 ans. Nouvelle expérience sexuelle délibérée.

Nous constatons la sinuosité d'un parcours qui déroge à la logique des événements ou à la linéarité de la narration. Ce récit est souvent accompagné d'un discours commentatif de la narratrice ; discours extradiégétique.

C'est la quête impossible d'identité de tout être abandonné qui semble le plus imprégner le personnage principal de ce roman. Une quête qui ne sera jamais aboutie, mais toujours renouvelée : "*Je suis héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. Fille de rien. Fille de personne.*" (p.52). Quand on n'a pas de parents, on s'en invente et Malika est douée d'une fiction débordante, motivée par ses fantasmes, elle adore inventer des histoires pour conter les premiers moments de sa vie. Alors, Elle nous propose plusieurs versions pour raconter sa vie : "*Mon histoire donc revue et corrigée. Comme un roman. [...] Edifier donc. Construire mon histoire [...] Version numéro 2...*" (pp.20.22). son récit est investi par la redondance des faits,

comme il est à la troisième personne pour marquer ses distances par rapport à ces énoncés construits de toutes pièces.

Première version, elle est retrouvée au bord d'une plage par deux hommes ivres : " *Une petite fille retrouvée 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 [...]. Mais aussi par deux hommes ivres morts...*" (p.19).

Deuxième version, tout en continuant ses fantasmes, elle pense qu'elle est l'enfant "*fruit d'amours interdites.*" (p.22) entre la fille d'un très riche colon et d'un jeune Arabe. Inventant une troisième version : cette fois –ci elle change d'espace géographique " la France, peut être", préservant le mystère, elle invente l'histoire d'un enlèvement : " *C'est l'histoire d'une petite fille. Non plus abandonnée, mais volée par des brigands sur une plage, dans un pays outre-Méditerranée- la France peut être [...], c'est alors que ces nomades me confièrent à une famille algérienne du nord séjournant au Sahara : ma famille adoptive.*" (pp.23-24)

Ensuite, puisant dans ses "affabulations", elle se voit l'enfant de gens célèbres, pour fasciner ses compagnes de l'internat et assouvir leur curiosité, auxquelles elle aimait raconter toutes ces histoires. Son récit est construit sur une structure incertaine et emploie la seconde personne pour inscrire une distanciation aux faits racontés et à elle-même : " *et si tu étais la fille de...? Et de passer en revue toutes les célébrités du moment...*" (p.24).enfin, elle achève ses "délires" par un conte merveilleux : " *Il était une fois une fillette. Si belle que...*" (p.25). le conte de fée aussitôt refusé. Récit impossible!

Ainsi, la représentation qu'elle donne de sa vie, se construit sur plusieurs événements incertains et régule les éléments stratégiques de l'énonciation du récit. Ayant des origines inconnues qui renvoient à une page blanche, elle peut créer autant d'histoires qu'elle le désire. Elle se contente d'inventer un réel inexistant en puisant dans son imaginaire et ses fantasmes. Les différents récits produits par

Malika semblent être une condamnation du réel. Autrement dit, ce récit n'a rien de concret, il est le produit de l'imaginaire humain. Il n'y a pas de vérité mais un semblant d'un vraisemblable : " *le personnage littéraire est la représentation fictive d'une personne.*"<sup>1</sup> C'est le cas de Malika qui est un personnage fictif appartenant à l'imaginaire de Maïssa Bey. Par contre elle semble plus réelle que fictive, avec son histoire similaire aux histoires vécues par d'autres filles algériennes.

Donc, le besoin de narrativité est du au besoin de se reconstruire une identité personnelle. Elle insiste : " *Mystère. Inventions. Affabulations. Les invraisemblances ne me gênaient pas. Ne me gênent pas. Construire, inventer mon histoire.*" (p.22) le tout se joue sur le langage relatif à la volonté de l'énonciateur " *A force de raconter des histoires, il m'arrivait pendant quelques instants de me prendre au jeu.*" (p.25)

La quête identitaire vouée à l'échec, le roman reste ouvert. Effectivement en guise de fin, elle raconte puis commente un fait divers ; celui d'un enfant abandonné paru dans un journal. Une représentation constante dans le temps et l'espace de sa propre trajectoire. En outre, la fin du roman laisse entrevoir un rayon d'espoir, quand Malika danse dans son rêve en s'imaginant dans le désert et en disant ces propos :

" *J'aurai dû être appelé Nedjma [...] je suis de la tribu des hommes de vent et de sable, fille de ces hommes qui connaissent les secrets des étoiles et savent déchiffrer les ombres du jour.*" (p.184).

Les récits seconds constituent le tissu narratif, élaborés sur l'écoute des autres dans une distance critique. Cependant Malika rapporte les récits des pensionnaires, pour donner un espace d'énonciation et d'écoute à la voix féminine.

---

<sup>1</sup> - Eric Bordas, L'analyse littéraire, ARMAND COLIN, Paris, 2005, p.147

## II.2.2 Les récits seconds

Les huit micro-récits sont rapportés par Malika, qui écoute et recueille les paroles des personnages qui habitent avec elle dans la " maison des vieux" ; les personnages se racontent en lui confiant leur passé. Elle témoigne de leur détresse en la rapportant. Son statut de narratrice est extradiégétique et ses récits sont Hétérodiégétiques. Nous allons examiner les stratégies formelles adoptées par la narratrice pour transcrire des récits indépendants, relatant des expériences de vie entièrement différentes.

Dans **le récit second d'Aicha- Jeanne** (pages 27-35), le personnage s'interroge sur le prénom mystérieux de "Jeanne" qui lui a été donné par le patron de son père (le colon Delorme), il est inscrit sur son acte de naissance ; un prénom jamais assumé, à cause des peurs projetées sur les réactions des autres et des tabous enracinés dans les esprits : "*Aicha, c'est mon vrai prénom, celui que m'a donné ma mère le jour de ma naissance. Il fallu garder le silence, personne n'aurait compris.*" (p.28). nous constatons que le procédé d'énonciation est déclenché par Malika qui interroge le personnage. Cependant Aicha n'arrive pas à tout raconter ; se soustrait au discours: "*Elle se dérobe, parle d'autres chose et se réfugie dans un silence obstiné.*" (p.29) à partir de là nous n'allons plus trouver le discours d'Aicha mais les paroles de Malika qui décide de faire appel à son imaginaire pour combler le silence et inventer le réel, selon le même procédé, et en puisant dans ses fantasmes la narratrice va nous décrire la scène modalisée où le colon Delorme a décidé de prénommer Aicha, la fille de son ouvrier Mohamed, Jeanne : "*j'essaie de comprendre. J' imagine la scène. Le jour. L'heure. Le lieu. Comme si j'y étais.*" (p.30). C'est ainsi que la narratrice va nous transporter dans le temps passé, Aux années de la colonisation. Donc, la porte reste grande ouverte aux fantasmes de la narratrice pour compléter ce récit.

**Le récit second de Yamina** (pages 55-65), ce personnage livre son récit sans être sollicité, sans hésitations, et en toute liberté relate son adultère. Elle s'évade de

son village avec son cousin Ali pour retrouver l'amour qu'elle n'a pas vécu avec son mari, au bout de quelques mois, Yamina est abandonné par son amant. A travers ce récit raconté à la troisième personne du singulier ; Malika est à la fois témoin et narratrice extradiégétique. L'opacité narrative demeure totale car la narratrice ignore toujours le vrai motif de cet adultère : "*Comment a-t-elle pu basculer dans l'irréparable ? Commettre le crime le plus infâme, le délit d'adultère ? Et surtout comment a-t-elle pu tromper la vigilance des occupants de la maisonnée ? Et celle de son mari ?*" (pp.62.63). face à ce silence obstiné, la narratrice se contente de ces questions, et préfère garder ses distances et se taire au lieu d'inventer des explications pour justifier l'acte volontaire de Yamina qui transgresse la loi de la société.

**Le récit second de M'a Zahra** (pages 73-76), C'est l'histoire d'un mariage forcé à l'âge de dix ans que la narratrice rapporte au lecteur et l'interpelle directement : "*Je suis sûre que vous aimeriez connaître la suite de l'histoire...*" (p.75) Malika livre la suite des événements sous forme d'un tas ; le récit raconté dans un cercle féminin, est bref. La narratrice était fidèle à l'histoire qu'elle rapporte : "*elle ajoutait que...*" (p.75) elle éprouvait du plaisir à entendre M'a Zahra raconter : "*J'aimais particulièrement l'entendre raconter, de sa voix de plus en plus ténue, les circonstances dans lesquelles elle avait été mariée. Récit émaillé de digressions et de commentaires qu'on en oubliait parfois le fil.*" (p.74)

Dans ce fragment nous remarquons que notre texte accorde une place importante à l'oralité ; ses récits sont presque interminables dans la mesure où leurs conteuses font, avec chaque récit, appel à d'autres récits et à des commentaires qui ne finissent, presque jamais.

**Le récit second de Fatima** (pages 81-98), l'histoire d'une femme au destin brisé, d'une enfance ravagée par un père dur et violent qui met en doute sa pureté et l'accuse de comportement immoral. Envahi par une folie meurtrière il décide de la tuer pour venger l'honneur de la famille. C'est pourquoi elle sombre presque dans la folie : "*Enfermée tout le jour dans un silence que rien ne peut briser, elle se réveille*

*souvent au milieu de la nuit [...] se met à marcher, à parler, à invectiver les ombres..."*  
(p.81)

Le récit de Fatima est recueilli involontairement par la narratrice puisque c'est un monologue : *" Il m'arrive d'être réveillé par ses éclats de voix et de me lever pour aller la rejoindre [...] et je l'écoute. Elle ne tient pas compte de ma présence. Elle parle..."* (p.81). en effet deux voix se relaient pour raconter : la voix de Fatima (focalisation interne) relatant sa fuite avec sa mère pour échapper à la mort, et celle de Malika qui écoute l'histoire et ordonne les événements racontés, qui n'obéissent pas à leur chronologie, pour le lecteur. Cependant La narratrice n'arrive pas à élucider certains mystères dans cette histoire et pose alors, des questions selon le même procédé : *" qui ira trouver le père ? Qui sera assez habile pour rapporter les faits de façon à mettre en doute la réputation et l'honneur de la famille ? Qui prononcera les mots qui feront naître en cet homme vindicatif et violent une folie meurtrière, qu'il retournera en premier lieu contre sa femme ?"* (p.88).

La narratrice refuse de céder à la tentation d'imaginer des réponses et d'inventer la suite de l'histoire, puisqu'elle a peur de revivre une autre scène plus cruelle ou semblable à la précédente : *" C'est là qu'elle s'arrête. Elle refuse d'aller plus loin. Je pourrais imaginer, inventer la suite. Ou la pousser jusqu'au bout du désespoir et de la haine qui durcissent son regard et dessèchent sa gorge. Mais j'ai peur. J'ai peur de retrouver une autre histoire. De vivre une autre scène. Presque semblable."* (p.98)

**Le récit second de Kheira**, (pages107-110) de ce personnage abattu par l'âge, au corps usé par les années, la narratrice n'obtient aucune information à part l'énoncé redondant émit par le personnage sur sa beauté : *" j'étais belle, tu sais, j'étais belle en ce temps là."* (p.108) Or, l'acte mémoratif n'a pas eu lieu ici dans ce récit : *" je cherche sur son corps décharné une trace de ce qu'a été un jour objet de désir, d'amour, de possession [...] Et pourtant, il ya bien longtemps un autre regard s'est posé sur elle [...], des mains d'hommes ont caressé la peau tendue et vibrante sous les doigts [...]. Que subsiste –il de ces instants dans sa mémoire ? La chaleur d'un corps tout proche ? Elle feint de ne pas comprendre..."* (p.109)

Le récit est très bref et reste ouvert ; vu l'absence d'une communication réelle entre la narratrice et le personnage, d'où l'échec total de la narration. La narratrice s'abstient de recourir une autre fois à son imaginaire pour combler les silences, et se limite à poser des questions pour découvrir le mystère de cette beauté.

**Le récit second de M'barka** (pages 123-145), ce personnage est la seule femme noire dans ce roman. Elle figure avec Aïssa, un militaire nigérien pour l'épouser. Du Togo Au Niger, il la mène à la découverte de ses origines. Etant " *une femme stérile, une femme maudite* " (p.40), son mari épouse Hawa, une belle femme de sa tribu. Elle décide de quitter l'Afrique et revenir en Algérie. Mais Le voyage du retour n'est pas raconté. Ce récit est le plus long des récits rapportés par Malika, il est géré sur le plan narratif par deux voix : celle de M'barka puis celle de la narratrice. Donc Le vécu de M'barka se croise avec l'imaginaire débridé de Malika.

L'histoire relatée par le personnage est reprise par la narratrice en vue de la réorganiser, lui donner une cohérence, et la retranscrire. Malika étant la destinataire du récit ; elle complète les silences narratifs et commente les énoncés du personnage pour donner plus de détails au lecteur, elle nous avise : " *Retranscrire ses mots, ses phrases, ses hésitations, ses exaltations et aussi ce qu'elle veut contenir et s'échappe parfois malgré elle, au détour de ses silences. Elle me livre tout en vrac, comme pour se décharger du poids d'un trop long silence. A moi ensuite de mettre de l'ordre, de découvrir un monde [...] d'imaginer les paysages qu'elle évoque, les êtres qui ont croisé sa route.* " (pp.123-124)

**Le récit second de Badra** (pages 153-157), le récit de "Khalti Badra" semble être créé de toutes pièces par l'imaginaire de la narratrice, il n'est introduit par aucune précision concernant la situation d'écoute. Il est évident que cette histoire est entièrement inventé par la narratrice, qui nous donne une description détaillée des mains de Badra rongées par le travail domestique, c'est en s'appuyant sur ce détail qu'elle va enclencher le processus narratif et nous représenter

l'itinéraire dramatique du personnage qu'elle confectionne elle-même : Khalti Badra " *s'appelle maintenant Fatma. Toutes les bonnes doivent s'appeler Fatma*" (p.156), elle a travaillé toute sa vie comme une " *bonne à tout faire*" (p.155) chez une famille de colons ; le descriptif donné du labeur acharné de sa vie, est révélateur : " *Il suffit de regarder ses mains pour comprendre ce qu'a été sa vie. Des mains déformées, usées. Des doigts rougis, à la peau comme rongée, brûlée par les produits désinfectants dont elle a du faire un usage immodéré.*" (p.154) Dans ce récit pathétique l'acte d'imagination est considéré comme une autre fonction narrative lors de l'inscription de cette l'histoire.

**Le récit second de Houriya** (pages 167-177), ce personnage se remémore son amour avorté avec Jean, pendant la guerre de la libération, un jeune médecin français qui soignait sa mère atteinte d'une grave maladie : " *Elle se souvient, elle, du temps de la France. Du temps de la guerre surtout, avec ses conséquences immédiates : l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour.*" (168).

Dans ce récit, la découverte des premières émotions amoureuses est racontée avec beaucoup de pudeur. La guerre est dénoncée parce qu'elle prive les individus de leur liberté et de la richesse des relations humaines. Malgré son obstination, la narratrice ne réussit jamais à obtenir la totalité de l'histoire relatée ; ni à expliciter le silence narratif de Houriya. Comme pour le récit de Yamina ; ce texte s'achève sur une suite de questions : " *J'insiste. Il faut qu'elle me le dise. C'était au début de la guerre ? Juste avant l'indépendance ? Que s'est-il passé au juste entre eux ? N'est-elle pas [...] agacée et peut-être offensée par mes soupçons, les raisons de ma fièvre [...] elle referme vite cette parenthèse de sa vie.*" (p.177)

Maissa Bey ne cesse d'interpeler le narrataire, à travers ces histoires qui dépeignent la réalité historique, sociale et culturelle de l'Algérie avant et au lendemain de l'indépendance. Pour lui dire, que la réalité "amère" vécue par l'Algérie aujourd'hui est due à la violence subie par les algériens et à l'amour raté entre ces deux peuples. Le passage suivant de Maissa Bey confirme ce que nous venons de dire:



" *La situation que vit l'Algérie depuis plusieurs siècles : violences, colonisation, haine, amour raté, humiliation, folie. On pourrait en ajouter d'autres : spoliation, injustice, torture, et le tout donnerait un mot, un seul : inhumanité. Ce sont les données sur lesquelles s'est modelée la société algérienne. Quel peuple pourrait sortir indemne de la conjonction de tout cela ? Toutes les conditions ont été réunies pour que ce pays soit, et pour de générations encore, un pays qui ne se reconnaît que dans l'extrême et que les enfants de ce pays aient une conduite que certains n'hésitent pas à qualifier de névrotiques.* " <sup>1</sup>

Après cette lecture analytique des procédés narratifs entrepris par la narratrice, première instance d'énonciation, à travers laquelle on perçoit ce monde romanesque, et le déploiement des autres récits, secondes instances d'énonciation, nous envisageons d'étudier les types de discours qui traversent le texte et leur fonctionnalité, pour mener à bout l'analyse interne de notre corpus

### II.3 LES TYPES DE DISCOURS

A partir de ces données obtenues, nous allons étudier les rapports établis par la narratrice avec les autres personnages. En se référant à ses interventions directes et fréquentes, il s'agit des explications ou des commentaires contenus dans son discours extradiégétique, qui confirme son autorité énonciative. D'ailleurs ce type de discours occupe un espace textuel important dans le roman postmoderne ; pour Gérard Genette, il s'agit de la fonction "émotive" ou "idéologique" ou "testimoniale" assumée par le narrateur : "*Les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce que l'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur.*" <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> - Algérie littérature/Action, op. cit, p.151

<sup>2</sup> - Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, pp.262-263

Robert Escarpit, quant à lui, parle de "communication littéraire" : " *Le fait littéraire ne peut se déceler que dans la communication, c'est-à-dire dans les relations complexes de ces deux démarches productives que sont l'écriture et la lecture.*"<sup>1</sup>

De ce fait, on distingue deux types de discours qui traversent le texte : celui de la mémoire collective et l'histoire et celui du social.

### II.3.1 LE DISCOURS SUR LA MEMOIRE ET L'HISTOIRE

Le texte qui évoque des événements historiques fait partie de ce que Jean Déjeux qualifie " la littérature de témoignage" qu'il définit dans les phrases suivantes :

Une littérature de témoignage : faite de chroniques, souvenirs, récits à bases historiques. L'écrivain publie son journal de marche raconte sa vie de militant, rappelle le passé. Des récits de plus en plus nombreux paraissent, exaltant quelques combattants héroïques, offrant une chronique locale. La qualité littéraire souvent à désirer mais le contenu demeure comme un document douloureux du passé récent.<sup>2</sup>

En effet, L'œuvre de Maïssa Bey est construite sur des témoignages. Elle propose au lecteur un grand panorama de la mémoire féminine. Par contre l'écrivain du XXI siècle semble privilégier une poétique qui s'éloigne de toute intention préétablie "idéologique" ou "poétique". Ainsi, il ne se contente plus de témoigner seulement :

---

<sup>1</sup> - Robert Escarpit, *L'Écrit et la communication*, Alger : réédition par Bouchène, 1993, p.61

<sup>2</sup> - Jean Déjeux, *Littérature Maghrébines de langue française*, Naâman, Paris, 1975, p.39

" Les préoccupations esthétiques prévalent sur le thème. [...] Une nouvelle forme témoignage s'opère donc dans les structures romanesques originales. La référence dominante des récits reste le tourbillon de l'avenir, l'incertitude du sens à donner à une société désaxée, meurtrie, désarticulée et dont les référents civilisationnels en fragments, éparpillés dans la mémoire collective, ressemblent à des météorites sans planète, voyageurs accidentels tels de l'espace..."<sup>1</sup>

C'est dans ce contexte socio-historique que s'inscrit *Cette fille-là*. En fait, l'objectif de cette étude ne consiste pas à confirmer l'appartenance de notre texte à cette littérature, mais de montrer comment la mémoire peut conserver l'identité et la mémoire collective d'un peuple. De plus elle sert à entretenir les traditions, en voie de disparition et les cultures, en danger d'acculturation coloniale. Le plus souvent c'est les femmes qui s'occupent de la conservation de la mémoire collective, , par le biais des narrations orales faites aux enfants, elles sont "les gardiennes de la tradition" Donc, elles constituent un témoignage vivant de la mémoire collective qui contribue à la préservation de la chaîne des souvenirs de l'oubli et à lutter contre la perte de l'identité collective d'un peuple menacé par l'acculturation coloniale. En un mot, la transmission périodique de la mémoire procure à chaque individu la force du collectif et la force de faire parler le passé.

La plupart des récits de notre roman se situent en pleine époque de la colonisation, dans les décennies précédant l'indépendance, période qui coïncide avec l'enfance et la jeunesse de la plupart d'entre elles, et également celle de la romancière. Ainsi, les femmes de notre roman vont témoigner par le biais de leurs mémoires, d'une période précise, la colonisation de l'Algérie. L'évocation du passé se fait dans des endroits familiers tels que l'hammam, le foyer, le parc où elles entretiennent des échanges relatifs à la mémoire collective. Les histoires de ces

---

<sup>1</sup> - Rachid Mokhtari, *le nouveau souffle du roman algérien, Essai sur la littérature des années 2000*, Alger : Chihab Editions, 2006, p.50

femmes ne finissent pas ; chaque histoire interpelle une autre, et chacune témoigne d'une époque précise, où elles parlent de plusieurs incidents marquant l'histoire de l'Algérie contemporaine.

Notons Dans le même axe ce que Robert Escarpit souligne :

*" Mais il y a d'autres formes d'interroger le texte car il y a des choses que seul le texte peut faire, et en particulier se souvenir. C'est ce que nous avons appelé la fonction documentaire. Le texte apparaît (...) comme une mémoire qu'on interroge. A cette fonction, correspond un type de lecture que nous appellerons la lecture objective. Les choses se passent en effet comme si le texte était un objet dans lequel est codé une certaine quantité d'informations qu'il s'agit de décoder selon un certain programme."*<sup>1</sup>

Pour nous, cette fonction documentaire du discours assure l'inscription du récit dans un espace spatio-temporel de la colonisation qui instaure une relation entre le colonisateur et le colonisé. C'est à travers ces passages textuels sélectionnés que nous allons découvrir le parcours historique de l'Algérie coloniale :

Les éléments du discours colonialiste en rapport avec le regard porté par le colonisateur sur son colonisé, se manifeste à travers les propos évaluatifs du discours colonial qui distingue "un bon Arabe " d'un " mauvais " dans " ces contrées

---

<sup>1</sup> - Robert Escarpit, op. cit, p.54

à moitié sauvages " (p.35) ; c'est le cas des propos de monsieur Delorme un riche colon, évoquant les mérites de son ouvrier, un Arabe l'opposant à celui qui est mauvais, plutôt paresseux :

*" Il faut dire que c'est un bon Arabe , dur à la tâche, docile et pas trop voleur, qui sait veiller aux intérêts de son patron, au détriment parfois de ses congénères, les journaliers, ceux qu'à juste titre , on appelle, les chemmassa." (p.34)*

Les occupantes de "la grande maison" se souviennent de l'armée française et énoncent un discours évaluatif sur la présence des légionnaires en Algérie:

*" Autrefois, dans cette ville, il y a avait une caserne de légionnaires. La légion. Armée mythique. Mythifiée. Armée d'hommes sans passé. Sans attaches. Sans nom. En rupture de ban." (p.78)*

Malika, avec ses yeux bleus et son teint clair, tous les éléments sont en place pour qu'elle porte la marque probable de l'ancien colonisateur, un géniteur français, selon la certitude des autres ; elle est exclue de la communauté vu qu'elle est de sang-mêlé ; deux voies se relaient : celle de la narratrice et de ses adversaires :

*" J'ignore tout de ma filiation première. Je ne sais pas d'où je viens. Je n'ai pas de racines. Je n'ai pas de repères généalogiques. [...] Avec ses cheveux clairs et ses yeux d'un ciel d'ailleurs, elle n'est pas des nôtres. Fille de la légion peut-être. C'est ainsi qu'on dit ici. "(p.78)*

La remémoration de " l'épidémie de typhus " par les pensionnaires, qui retrouvent par le biais de cet exercice mémoratif le souvenir commun et constant de la peur, celle de la population indigène meurtrie, persuadée qu'il s'agissait d'un génocide collectif mené par les " roumis " ; sans omettre d'évoquer d'autres

malheurs dans leurs débats : " les invasions des sauterelles ", " les inondations ", " la tempête de neige ", " la guerre contre l'Allemagne ", le débarquement des troupes américaines". Les tickets de rationnement ". Au fond le récit mémoratif énonce ce fait :

*" C'est M'a Zahra, la doyenne, qui lance brusquement : Qui se souvient encore de l'épidémie de typhus ?*

*Elles se regardent, étonnées. Ce mot... vaguement familier, mais enfoui sous des couches et des couches d'autres mots, d'autres évènements. Il ya eu la guerre. Quelle guerre ? Elles disputent. Confondent. S'emmêlent. C'est avant ou après ? [...] tu ne t'en souviens pas ? c'est vrai tu étais très jeune ! L'année où l'Allemagne était en guerre contre la France. Quand on distribuait des tickets de rationnement. Non l'année du débarquement des Américains à Oran. C'était la même année du typhus. [...] Et, soudain volubiles elles parlent toute en même temps. Elles retrouvent en premier lieu le souvenir de la peur ; la peur de la population indigène meurtrie, ignorante persuadée qu'il s'agit d'une vaste entreprise d'extermination menée par les occupants, les roumis.[...] elles évoquent ensuite les milliers de personnes contaminés, les centaines de morts, des familles entières décimées fautes de soins appropriés, faute de moyen pour se prémunir. Et c'est là qu'elles se voient toutes, fillettes auprès des mères, des voisines, réunies dans les cours des " haouch" autour d'un baquet, trempant les vêtements dans l'eau bouillante et les ressortant de l'eau avec un bâton. Vapeur. Séances d'épouillage collectif. Odeurs âcres d'insecticide, partout.*

*Scènes de la vie. Moments si étroitement liés à la misère qu'ils ne s'en détachent pas. Et puis tout le reste encore, déversé pêle-mêle, comme si chaque image en amenant une autre, on ne pouvait plus arrêter. Les invasions des sauterelles. Les champs et les récoltes dévastés en un jour. Les inondations meurtrières terribles. Et puis aussi l'année mémorable de la tempête de neige. De mémoire d'homme on n'avait pas connu cela ; hommes et femmes cloîtrés pendant plusieurs jours, obligés de faire fondre la neige pour avoir de l'eau. Et puis encore la guerre contre l'Allemagne d'où n'étaient pas revenus beaucoup de pères, de frères et de fils enrôlés pour délivrer la France des envahisseurs." (pp.15-16)*

Aussitôt, la narratrice interpelle le souvenir de la guerre de libération en vue de compléter le tableau d'une histoire tragique :

*" Il ya eu la guerre. Une autre guerre. A l'issue de laquelle je suis née. [...] Et puis, Parvenant jusqu'à nous en cris et en rafales, les échos d'un autre affrontement. Terrible. Sanglant..." (p.117)*

A travers ce fragment, nous retrouvons des femmes qui regrettent le passé dans lequel elles se croyaient heureuses malgré l'occupation ; les voix traduisent la déception des femmes par le biais de ce discours appréciatif :

*" Ah ! Les temps ont bien changé ! [...]Autrefois [...] nous étions heureuses en ces temps où les rumeurs de la vie ne nous parvenaient qu'atténuées par l'épaisseur des murs qui nous protégeaient." (p.163)*

Face à ce discours de satisfaction, la narratrice affiche sa révolte et sa véhémence dans un contre discours, où elle expose la tragédie d'un présent dramatique fait d'exclusion et de marginalisation d'une population reniée par la société. Le "nous" renvoie au destin commun de ces générations confondues :

*" Le présent, ce sont les murs élevés autour de la détresse. C'est la lente asphyxie, le renoncement [...], l'insupportable abandon, les rejets, tous les rejets. C'est la résignation au malheur qu'on oblige à accepter sous le nom de destin. [...] La solitude et les larmes, c'est de cela qu'est empli notre présent."(pp.164-165)*

Dans ce segment, réapparaît le même discours nostalgique de l'époque coloniale, les femmes ne cachent par leur déception de la situation de la femme après l'indépendance. Elles espéraient vivre dans une société égalitaire et juste envers la communauté féminine, cependant ces espoirs ont été détruits juste après l'indépendance :

" Ah, l'époque de la France ! Une onde de regret passe dans la voix de la femme assise au premier rang. Se propage dans l'assistance et s'exhale en soupirs pénétrés. Hochements de tête approbateurs. C'était le temps où...Unanimité." La narratrice manifeste encore une fois sa désapprobation dans ce commentaire : " La guerre ? Un simple épisode de leur vie. Expurgé. Recouvert d'une épaisse couche d'oubli. Douloureux certes, mais raconté avec détachement. Oubliées les spoliations. Les humiliations, les rafles, la torture, les exécutions. La guerre n'est qu'un moment de leur vie, suivi de tant de désillusions qu'ils ont gommé les moments les plus terribles. Et puis, le présent n'est-il pas plus terrifiant ? " (p.167)

Ce discours est le déclencheur qui va déclencher le dernier récit, celui de Houriya qui a vécu un amour impossible ou raté avec Jean ; elle oppose une opinion tout à fait différente et désapprobatrice sur cette époque qu'elle perçoit comme une époque de désespérance et de souffrances :

" Seule Houriya ne joint pas sa voix au concert des femmes. Elle se souvient du temps de la guerre, surtout, avec ses conséquences immédiates ; l'exclusion, l'intolérance, la fin d'une impossible fraternité. D'un impossible amour." (p.168)

### **II.3.2 LE DISCOURS SOCIAL**

Le discours social s'articule autour de la condition de la femme en Algérie, où elle est sujette à la rigidité des conventions sociales qui la condamne à l'emprisonnement, à l'obéissance, au reniement, à la persécution. Cela dit Toute femme rebelle aux lois de la société sera sévèrement châtiée ou exposée à la vengeance.



Alors ce discours décrit la condition féminine et recouvre le statut de la femme. C'est en puisant dans le code d'honneur que la société établit une distinction entre l'enfant légitime et celui qui ne l'est pas, entre une " *farkha* " et une " *bent familia* " ; « *farkha* » est une expression qui porte atteinte à l'honneur de la femme et la condamne à la marginalisation ; « *bent familia* » marque la noblesse des origines et la reconnaissance du statut social ; deux notions que la narratrice explicite :

*"Oui, je suis une bâtarde, farkha. Ce mot trop souvent lancé comme un crachat. Une des insultes les plus graves qui puisse être proféré. Impardonnable puisqu'elle met en cause l'honneur d'une femme." (p.47)*

Pour la seconde notion, *bent familia*, qui contient une charge sémantique indéniable à l'échelle sociale, valorise la personne qui porte ce titre et lui attribue plusieurs qualités comme la dignité, l'honneur, le respect...:

*" C'est une fille de famille. Bent familia. Chapeau bas et révérences. Pas besoin d'épithète. Tout est dit. Noblesse de souche, noblesse d'argent. La reconnaissance passe par ces deux pôles, et la tradition veut qu'ils se rejoignent souvent." (p.50)*

Mais la narratrice s'oppose à ces conceptions et démontre leur inutilité vu que la femme qui porte le titre de mère exemplaire connaît le même sort que la bâtarde, elle est abandonnée dans les maisons de retraite:

*" Une mère exemplaire dites-vous ? Douce, tendre, toujours présente. Parfois trop présent. Tellement présente qu'au fil des ans elle n'est qu'un fardeau encombrant. Qu'on peut parfois déposer dans un lieu où je vis. Car il y a autour de moi des mères exemplaires abandonnées." (p.48)*

Cette société aux conceptions vaniteuses, perçoit la naissance d'une fille comme un grand drame ou une malédiction, une fille est toujours indésirable puisqu'elle est vécue comme un grand malheur ou une honte par les pères, tiré du récit d'Aïcha ce fragment rapporté par la narratrice, illustre ce qui a été dit en haut :

*" Une deuxième fille. Il dit cela à voix basse, en baissant la tête, comme s'il avait honte, comme on annoncerait un malheur, comme on évoquerait une malédiction. Il regarde fixement le sol, incapable de prononcer le nom de cette enfant dont il a appris la naissance un soir, il ya quelques mois, en revenant fourbu des champs où il a travaillé tout le jour. Pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fils." (p.33)*

Or, cette "malédiction" poursuit la femme comme une ombre, de l'enfance à l'adolescence, dès qu'elle prend conscience de sa féminité à l'âge de puberté, on lui apprend à avoir honte de la féminité de son corps qui sera vécu comme une fatalité :

*"Dès que se sont manifestés dans mon corps les premiers symptômes de la puberté, j'ai pris conscience de ma féminité comme de quelque chose de honteux. J'ai longtemps essayé d'en cacher les premiers signes en bandant mes seins chaque matin avant d'aller à l'école, jusqu'à ce que l'inutilité de la souffrance ressentie m'y fasse renoncer. J'étais femme et ne pouvais rien contre cette malédiction. Malédiction. Souffrances. Honte." (p.70)*

*"Elle n'a que treize ans et découvre dans son corps d'étranges turbulences." (p.87)*

C'est en se référant aux principes de la religion ou la tradition qui régissent les relations sociales, que la société opte pour la séparation des deux sexes ; la narratrice explique que cette séparation débute au sein de la famille :

" Dans la maison, tout le jour, les hommes sont séparés des femmes. Pour les repas, pour les veillées, très courtes, et lorsqu'ils reçoivent des invités. Aucune femme n'a accès à la grande salle quand les hommes y sont installés en compagnie de leurs hôtes. Les voyageurs de passage, les membres de leur confrérie ou de la famille sont souvent reçus pour des repas préparés par les femmes et servis par les hommes." (p.60)

Maïssa Bey a, parfaitement illustré la cruauté du passé colonial et le présent post colonial, en employant un style de dérision qui condamne l'intolérance d'une société sans merci. Cela se fait au plan des structures narratives dont l'imaginaire se mêle au réel pour restituer la douleur de ces personnages féminins qui représentent la synthèse édifiante de la condition féminine en Algérie.

Le récit de « *Cette fille-là* » se propose donc de reconstruire le passé. A partir du présent, c'est un récit synthétique et multiple qui se compose de plusieurs récits sous forme de biographies sommaires tels qu'Aïcha, Yamina, M'a Zohra, Fatima, Kheira, Mbarka, Badra, Houriya, Malika, dont l'auteure n'a retenu que les moments les plus significatifs. Toutes ces biographies s'enchevêtrent pour former la trame narrative complète malgré le désordre apparent de la narration orale tout au long du récit causé par les arrêts de la narratrice, les retours en arrière (analepses) et les projections dans le futur (prolepses)<sup>1</sup>

Ce récit comme nous avons essayé de le démontrer dans l'analyse narratologique est très atypique du fait qu'on met en cause la linéarité en introduisant des éléments d'incohérence ou de dénonciation à l'intérieur de la fiction. Il s'agit d'une écriture moderne distinguée par l'éclatement et le croisement

---

<sup>1</sup> - Christiane ACHOUR et Amina BEKKAT, op.cit, p.60

des codes permettant une lecture plurielle. Cette stratégie d'écriture fondée sur des procédés quasi constants s'explique, non seulement, par l'inscription de la voix narrative dans le texte qui passe par la narratrice dont le rôle médiateur entre oralité et écriture reste incontournable ; elle écoute et transcrit les histoires racontées par ses partenaires et les transmet au lecteur, qui est continuellement interpellé à lire ce qu'elle lui raconte : " *Se raconter, raconter des histoires [...]. Qui sait aussi écouter les histoires des femmes apparemment sans histoire. Pour vous.*" (p. 121)

Mais encore, par la passion de la narratrice à raconter des fictions, vécue comme une échappatoire pour fuir son vécu amer : " *Et puis moi-même, n'ai-je pas pris la détestable habitude de raconter des histoires pour essayer, moi aussi, d'oublier les instants les plus sordide de ma vie ?*" (p.165). Alors, elle prend un grand plaisir à imaginer des histoires, à écouter les autres personnages, à transcrire leurs récits, elle réécrit, réinvente, comble leurs silences, ou se contente tout simplement d'expliquer ou de commenter ces trajets narratifs, à travers son discours extradiégétique.

Pour conclure, nous pensons, qu'en racontant le récit de sa vie et celui des autres femmes dont elle écoute les confidences, la narratrice reconstruit l'histoire de la femme Algérienne pour l'inscrire dans l'Histoire de l'humanité. En effet Elle témoigne de la détresse de sa communauté dans le but de sauver l'identité commune de l'évanescence, et de sauvegarder la mémoire collective qui est en voie de disparition. C'est ce qui caractérise et justifie le rapport établi entre l'oralité et l'écriture dans *cette fille-là*. Ainsi, l'inscription de l'oralité dans l'écrit permet de la perpétuer et de la sauvegarder.

# **TROISIEME CHAPITRE**

## **POETIQUE DE L'ORALITE**

### **DANS CETTE FILLE-LA**

Nous avons tenté, le long du deuxième chapitre, de faire une étude analytique de notre corpus, dans le but de dégager le réseau de significations qui unit les éléments paratextuels au texte, et d'examiner les techniques narratives appliquées dans *Cette fille-là*, pour déterminer leur type d'énonciation et les discours qui traversent le texte.

La littérature maghrébine de langue française offre à l'écriture un espace foisonnant qui réconcilie la parole vive et le mot écrit. Cet espace se dessine au croisement des mots, de la mémoire et de l'imaginaire. Car il s'agit de la transformation de la parole proférée en parole d'écriture. Or, l'un des objectifs de notre étude est d'examiner ce type de transformation telle qu'elle s'opère dans et par l'écriture de Maïssa Bey.

Donc, Notre intention dans ce chapitre est de souligner le rapport oralité-écriture, l'intrusion de cette dernière dans le roman *Cette fille-là*, et en quoi la pratique esthétique de Maïssa Bey cherche à mettre en valeur les caractéristiques formelles de l'oralité, " *Le mot artistique est un arrêt, l'écriture une procédure qui fixe la parole et lui ôte les variations expressives.*"<sup>1</sup>

Avant de rentrer dans le vif du sujet, nous essayerons d'abord de définir la notion de l'oralité et d'examiner les différents éléments qu'elle recouvre. L'oralité selon Louis-Jean Calvet<sup>2</sup> ne doit pas être associée à des sociétés sans écriture, d'après laquelle l'oralité est synonyme d'illettrisme. A ce propos, Jean Molino souligne :

---

<sup>1</sup> -Julia Kriesteva, *Le texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, p. 52

<sup>2</sup> - *La Tradition orale*, Paris : P.U.F, coll. "Que sais-je" ? 1980

" *La notion de tradition orale venait de l'atmosphère intellectuelle du romantisme européen du début du XIXe siècle, et cette origine, avec l'opposition qu'elle suppose entre l'art populaire et l'art raffiné, explique peut-être ce mépris latent pour les sociétés sans écriture.*"<sup>1</sup>

### III.1. La notion de l'oralité

La majorité des études abordant l'oralité dans la littérature maghrébine recherchent les traces de la tradition orale, comme manifestation de l'oralité dans le texte littéraire, comprise au sens de culture traditionnelle, elle est définie comme " *Histoire, mémoire, art de la parole et pouvoir de cet art sont définitoires de la tradition orale qui consacre " la force de la parole.*"<sup>2</sup> Mais le renvoi à la tradition orale, paraît non définitoire, lorsqu'il s'agit de l'oralité, car La tradition orale n'est pas toute l'oralité, elle constitue un terrain privilégié pour en comprendre les mécanismes, les principes constitutifs, les modes d'expression et de transmission.

En effet, nous envisageons de mettre sous le vocable d'oralité des éléments relevant du culturel et notamment de la tradition orale, des phénomènes formels caractérisant le style oral, un espace symbolique qui recouvre ces éléments culturels, marqués par l'oralité et ses manifestations langagières, propres à ce mode de communication dans lequel l'oralité désignerait aussi ce qui est perçu comme parole- mère. Donc, par oralité, on désignera tout à la fois tradition orale, littérature orale, culture orale ou verbe populaire.

De nos jours, l'oralité est devenue l'un des paradigmes de la création littéraire. Elle est vécue comme un acte de résistance, de dénonciation pour les uns ;

---

<sup>1</sup> - Jean Molino cité par Louis-Jean Calvet, *ibid.*, pp. 5-6

<sup>2</sup> - Louis-Jean Calvet, *ibid.*, p.114

une volonté d'exprimer une altérité, une origine pour les autres, à travers un genre littéraire (roman) Où l'oralité, symbole d'une autre culture, vient en parallèle s'inscrire et signifier cette différence.

Cette perception de l'oralité nous conduit inévitablement vers une réflexion à la fois d'ordre historique, linguistique et esthétique. C'est-à-dire revaloriser l'esthétique et faire ressortir ses divers aspects

### **III.2. Les caractéristiques formelles de l'oralité**

Les travaux établis sur l'oralité permettent de dégager à travers les analyses des chercheurs un ensemble de caractéristiques formelles et constitutives d'une poétique de l'oralité. Il s'agit de revoir certains phénomènes formels relevés dans plusieurs études sur ce sujet. Ils vont nous servir dans notre recherche qui projette de faire ressortir dans l'œuvre de Maïssa Bey d'autres traits définitoires d'une poétique de l'oralité.

Nous tenons d'abord à signaler la distinction faite entre le style parlé et le style oral. Effectivement, l'oralité renvoie à une situation de communication dans laquelle la transmission et la réception passent par la voix et l'ouïe, la parole est ici en situation d'interlocution. Comme le montre les propos de F. Vanoye et les autres:

*" L'oral est quelque chose qui se pratique, et implique des relations, des interactions entre des personnes qui se (parlent).*

*Les situations de communication orale doivent se vivre et, avec elles, la pratique de certains types de discours, d'interactions*



*verbales et non verbales, d'actes de parole, de règles, implicites ou explicites, de communication. Ces situations ne s'appréhendent et ne se travaillent pas seulement au niveau de la langue (phrases, énoncés, discours), mais aussi à celui du jeu social des communications (règles, rituels, stratégies)<sup>1</sup>."*

Cette parole dite, oralité première, reste imprégnée par la subjectivité de l'individu. Cette subjectivité se traduit dans sa manifestation concrète, dans son dynamisme. Bref le style oral relève de la parole proférée. F.Vanoye a constaté que :

*" L'oral est socialisation de l'expérience individuelle et, comme tel, ne se réduit pas à la fonction de communication ou à un ensemble de techniques d'expression. Quelque chose se joue, dans l'oralité, qui relève de l'échange, du partage, de la relation, où interviennent le désir, l'angoisse et le besoin de situer sa propre expérience par rapport à celle des autres et par rapport au monde"<sup>2</sup>*

La répétition, le rythme sont des procédés fondamentaux dans la construction et la cohésion de l'oral parce qu'ils en assurent la continuité. Soutenus par le corps et la mémoire, ces procédés semblent composer les éléments clefs qui assurent la transmission et la conservation de l'oralité à travers son rapport avec le temps et

---

<sup>1</sup> - F. VANOYE, J. MOUCHON, J-P.SARRAZAC, *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeu théâtral*, Paris, Armand Colin (Collection U), 1981, p. 9.

<sup>2</sup> - Ibid., p. 10

l'histoire. La répétition étant une caractéristique du style oral serait à l'origine de la forme circulaire appartenant à la spatialité de l'oralité, comme "la halqa" un espace d'oralité symbolisant la tradition maghrébine.

La répétition, l'impersonnalité, l'intemporalité, et l'immédiateté caractérisent le texte oral qui reste selon le mot de Zumthor, " *un message en situation et non un énoncé fini.*"<sup>1</sup> C'est ainsi, que l'instantanéité de la voix et la fragmentarité constituent des traits notoires de toute parole énoncée ou texte oral.

Paul Zumthor introduit d'autres éléments dans la constitution d'une poétique de l'oralité.

*" L'oralité ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité [...] pour s'intégrer à la conscience culturelle du groupe, le message doit référer à la mémoire collective, [...] L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise [...] L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire collective, il le fait, en vertu même de son oralité, de façon immédiate [...] L'oralité intériorise ainsi la mémoire, par là même qu'elle la spatialise : la voix se déploie dans un espace, dont les dimensions se mesurent à sa portée acoustique [...] C'est en revanche, au fur et à mesure de son déroulement,*

---

<sup>1</sup> - Paul Zumthor, *ibid.* p.126

*de manière progressive et concrète, que se comprend le message transmis de bouche [...] L'auditeur traverse le discours qu'on lui adresse et ne lui découvre pour unité que ce qu'en enregistre sa mémoire [...]."*<sup>1</sup>

Il ya donc dans l'oralité une interaction entre le collectif et l'individuel qui apparaît dans les stratégies discursives sous-tendue par la mémoire, celle du collectif et de l'individu, occupe une place importante. Ainsi la parole et la mémoire forment un réseau définitoire de l'oralité.

Le temps dans le style oral renvoie à l'instantanéité, au rythme de la voix et aussi à la fréquence de la transmission. Il épouse le passé, le présent et le futur. Il prend son sens comme l'espace dans ce que Paul Zumthor appelle la " performance"<sup>2</sup>, élément principal de la poétique de l'oralité qui définit les autres éléments formels.

Définie comme " *l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant*"<sup>3</sup>, la performance, que Zumthor, renvoie à la fonction phatique du langage comme un appel et une séduction de l'autre, la performance en oralité est "*un savoir-être dans la durée et dans l'espace.*"<sup>4</sup> Selon Zumthor, le corps est le "référant global" de cette performance, par lequel,

---

<sup>1</sup> - Paul Zumthor, op. cit. , pp. 40-41

<sup>2</sup> - Paul Zumthor, ibid. p.32

<sup>3</sup> - Paul Zumthor, ibid.

<sup>4</sup> - Paul Zumthor, ibid. p.149

nous sommes temps et lieu. Alors Le corps constitue une structure focale dans la poétique de l'oralité.

Donc cette poétique immanente à l'oralité réunit le geste, la voix, la dimension spatio-temporelle et le corps, créant ainsi un espace symbolique où se réalise l'expérience esthétique de la poétique de l'oralité.

Effectivement, la langue orale a une structure spécifique qui n'est pas employée couramment dans la langue écrite. En revanche, en épousant la syntaxe et le rythme de la phrase française, l'oralité s'inscrit harmonieusement dans la littérature magrébine d'expression française. Celle-ci pétrie par le patrimoine arabe et berbère, constitue une source d'enrichissement pour la langue et la culture française en les imprégnant de nouvelles nuances, et de différents procédés d'expression.

De ce fait l'oralité devient un thème de choix chez les écrivains maghrébins, qui optent pour une nouvelle tendance d'écriture "néo-narrative" imprégnée par l'oralité pour l'investir de leur singularité, leur culture originelle et leur expression identitaire. Donc, Il s'agit d'une transposition littéraire ; exigeant, de la part de l'écrivain, un travail minutieux sur la langue, les mots et les images. Cette transposition de l'oral à l'écrit apparaît à plusieurs niveaux. Alors nous essayerons de relever quelques exemples pour expliquer l'inscription de l'oralité dans notre corpus.

### III.3. LES INDICES DE L'ORALITE DANS CETTE FILLE-LA

Les indices de l'oralité sont les signes de cette parole orale qui se greffent dans la narration ou le dialogue des personnages. Elle accentue la transgression de la norme. Cette transgression prend diverses formes et surgit à plusieurs niveaux : représentation métaphorique d'images poétiques, le phénomène de la répétition, les expressions courantes et simples qui coulent dans la langue d'emprunt, l'intensité du rythme dans le texte, le code de la politesse. C'est le fruit d'une création authentique et esthétique que nous proposent les écrivains maghrébins contemporains.

Les procédés d'écriture que sont la dérision ou l'ironie sont exprimés dans les énoncés du personnage principal ou la narratrice :

*" Eux ce sont les pensionnaires. Des dizaines de vieillards, femmes et hommes. Rassemblés là sans distinction de sexe. C'est inutile à présent. Inutile de les séparer, je veux dire. Inutiles eux aussi." (p.15)*

*" A l'époque où l'on commençait à peine à recenser les populations autochtones, quel besoin avait-on de connaître son âge, puisqu'il n'y avait ni inscription à l'école, - pourtant obligatoire en territoire français, du moins dans les textes – ni retraite pensionnée pour ceux qui réussissaient à en atteindre l'âge ? " (p.30)*

*" J'ai toujours été sa fille, bien appuyer sur le possessif s'il vous plaît, une fille tellement secrète, tellement différente... tellement difficile, voyez-vous ! " (p.42)*

" *S'il est dit que nous sommes des enfants de l'amour, que peut-on dire des autres ? Fille de l'amour, encore un autre euphémisme.*"(p.111)

En lisant *Cette fille-là*, nous sommes d'emblée plongés dans la situation d'oralité. Nous nous voyons faire partie de l'auditoire de la narratrice quand elle dit :

"*A présent, vous pouvez gravir les marches. Pousser la lourde porte de bois...*" (p.15)

" *C'est là. Vous pouvez continuer. Ou faire très vite demi-tour. Si vous avez le choix.*" (p.15)

"*Attention mesdames et messieurs, voici donc la version la plus romanesque, la plus émouvante de mes débuts dans la vie.*"(p.20)

" *Flash back : la fille d'un riche colon des environs tombe amoureuse d'un jeune arabe.*" (p.22)

"*Acte I*"(p41), "*Rideau*"(p.46)

"*Je suis sûre que vous aimeriez connaître la suite de cette histoire, la suite immédiate surtout.*" (p.75)

L'emploi du "vous" dans ces commentaires implique le lecteur dans le roman, ces échanges entre le lecteur et la narratrice au long de la narration, contribue à les rapprocher l'un de l'autre, par l'excrétion de la barrière que forme le texte écrit.

### III.3.1 LE RYTHME DE LA PHRASE

Le discours oral se distingue par une simplification des structures des phrases, des emplois syntaxiques spécifiques et introduit un rythme dans le texte qui renvoie à celui de l'oral dictée par l'exigence de le faire transmettre dans des conditions favorables. Ce rythme se manifeste dans les répétitions, les hésitations ou les interruptions des narrations.

L'emploi des phrases simples dans un texte écrit illustre la présence de l'oralité dans un texte littéraire. Or dans l'expression orale on tend à utiliser des phrases courtes et simples qui procurent une certaine concision au discours. Dans notre corpus c'est cette tendance qui est privilégiée. En effet la narration progresse par des phrases courtes et simples :

*" Je vais essayer de commencer par ça. Incrire déjà ce prénom. Griffes sur la page blanche. Comme une reconnaissance. Malika. C'est mon nom. C'est là, en toutes lettres."*  
(p.19)

*" On peut ajouter un panier en osier. Ce que je ne manquais pas de faire parfois. Parce que j'aime les chats. Parenté évidente. Une passion doublée d'une très grande admiration. Pas les siamois, les persans ou les angoras. Les autres, les chats de gouttière. Pour leur indépendance. Pour la résistance dont ils font preuve dès la naissance."* (p.20)

*"Il faut la suivre. Simplement pour l'aider à reprendre ce chemin-là. La suivre. Attentivement. En silence. Sans jamais l'arrêter. Sans poser de questions."*(p.38)

" *C'est que j'ai des antécédents. Ma vie est là, sous ses yeux, dans le Dossier. Des analyses pertinentes, semble t-il. Elle continue à lire. A haute voix. Comme si je ne pouvais pas comprendre. Ou que je n'étais pas là. C'est un peu vrai.*" (p.43)

" *Ecole de filles, la mixité n'étant pas encore obligatoire. L'institutrice fait l'appel. Je n'entends pas mon nom. Elle répète le nom. Personne ne réagit. Elle dit Malika, je lève les yeux.*"(p.77)

Ces passages de *Cette fille-là* de Maïssa Bey soulignent l'emploi **des phrases simples et courtes**, révélant une syntaxe simplifiée où celles-ci sont cordonnées ou juxtaposées. La structure employée (sujet, verbe, complément) favorise la compréhension immédiate du discours. L'oralité est accentuée à la fois par l'emploi de la négation "non" qui procure un aspect d'une expression directe à ces phrases, et la ponctuation forte qui reproduit les groupes de souffles de l'oral, qui s'inscrivent à travers la reproduction d'un rythme oral dans le texte écrit.

**Les nominales** sont aussi présentes dans notre corpus, tout en imposant le rythme de l'oral, elles permettent de dire l'essentiel en un minimum de mots. Ce rythme de l'oral est là souligné également par des propositions nominales qui parsèment le texte :

" *Réminiscences de rivalités, d'inimitiés tribales, de prééminences sur fond d'histoire de conquêtes, d'asservissement et de violences en tout genre.*" (p.50)

" *Lascivité de ces mauresques imprégnées de mystère. Odeur de musc et d'ambre. Souvenirs de cartes postales couleur sépia, particulièrement recherchées par les nostalgiques de la Grande Epoque Coloniale.*" (52)



" *La légion. Armée mythique. Mythifiée. Armée d'hommes sans passé. Sans attaches. Sans non. En rupture de ban.*"(p.78)

" *Promiscuité. Misère. Rares bonheurs. Malheurs partagés par la communauté. Inévitablement. Solidarité aussi. Solidarité instinctive, sans calculs.*" (p.155)

Dans ce relevé nous remarquons que la reproduction des groupes de souffle de la phrase orale apparaît dans les exemples que nous avons cités, les nominales ont ici une double signification, car elles sont utilisées pour décrire l'atmosphère qui entoure l'action narrée ou pour exprimer les pensées intérieures de la narratrice. Ainsi dans ce type de phrase, seul l'essentiel y figure d'une manière synthétique pour que le lecteur se fasse une idée juste de l'intention de la narratrice.

**Les exclamations** multipliées permettent également de rendre la narration plus proche de l'expression orale, et de livrer les sentiments que la narratrice désire transmettre au lecteur :

" *Il ne connaît même pas le nom de sa fille, ou alors il ne veut pas le dire devant les autres ! Et s'il s'est mis dans la tête de se taire, nous n'en tirons pas un mot ! Oh, je le connais bien ! Ils sont plus têtus qu'un troupeau de mules ! Inutile d'insister ! [...] Va-t'en ! Tu peux partir, et vous aussi, retournez tous à votre travail, vite, fissa ! Je ne veux plus vous voir ! J'ai perdu assez de temps avec vous !*"(p.34)

" *Va ! Va ! Tu reviendras. Je le sais. Ils ne peuvent pas nous séparer. Tu reviendras. Va, Dieu lui fera payer un jour tout ce mal !*" (p.96)

Ces passages reflètent une colère qui ne peut plus attendre pour s'exprimer, une colère qui explose pour traduire les sentiments des personnages au lecteur.

D'autres marques de l'oral sont repérables dans notre corpus, les propositions **infinitives**, qui englobent les phrases dans les quelles apparaît un infinitif. Après une première étude, il apparaît que ces phrases sont nombreuses et se présentent sous la forme de phrases indépendantes qui entrent dans la langue écrite. A l'exemple de celles-ci :

*" Glisser des indices. Négligemment. Avec l'espoir de faire naître des hypothèses sur mes supposés pouvoirs surnaturels. Pour imposer le respect ou du moins la crainte. Et ouvrir la porte à toutes suggestions sur mon origine étrangère."(p.24)*

*" Se résigner alors ? Accepter en silence les affronts, les humiliations, ou pire encore les regards apitoyés ? Ou essayer de se convaincre que..."(p.47)*

Cet extrait à l'infinitif suggère par l'emploi de la forme interrogative un doute sur la capacité de la narratrice d'affronter une réalité amère.

*" Se perdre. Se vendre. Se donner. Ou simplement disposer de son corps. Sans aller jusqu'à la déchéance." (p.54)*

" *Marcher sans vraiment savoir ou aller, avec pour seuls repères la silhouette des grands arbres un peu plus sombres que la nuit, parcourir les kilomètres avant d'arriver au petit matin au douar le plus proche.*"(92)

" *Se sauver, courir, traverser la cour, dévaler la ruelle et gagner le terrain vague.* " (p.96)

La présence des infinitives dans ces passages souligne l'instauration du rythme oral dans le texte. De plus leur accumulation souligne l'ellipse du verbe principale, sous entendu, ce qui permet d'alléger la phrase et d'introduire des éléments de la langue parlée, où le sens est plus important que la forme.

**La répétition** est l'une des caractéristiques du discours oral, selon Hagège elle est : "*foncièrement construction de l'oral...*"<sup>1</sup>. En effet, nous avons constaté qu'elle se manifeste dans notre corpus, par le retour régulier d'un repère constant. Celle-ci apparaît de différentes manières. Ce sont des fois un mot, un groupe nominal ou une phrase qui sont reproduits à plusieurs reprises :

" *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.*"(p.19)

" *Le temps est venu enfin de dire. Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette fille...*" (p.37)

---

<sup>1</sup> - Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, Col. Folio, 1985, p.111

La répétition de la phrase accentue l'émotion ressentie par la narratrice.

*" Une mère exemplaire dites- vous ? Douce, tendre, toujours présente. Parfois très présente. Tellement présente qu'au fil des ans elle n'est plus qu'un fardeau encombrant."*  
(p.48)

La répétition de l'adjectif " présente " souligne le désarroi et l'incompréhension de la narratrice.

*" ... d'une société qui les a exclues, avec les mêmes rejets, les mêmes principes, la même intransigeance."* (p.55)

*" Je suis née un jour j'avais treize ans, peut-être un peu plus, peut-être un peu moins, je n'ai jamais su mon âge. [...] Elle a treize ans. Peut-être un peu plus, peut être un peu moins."* (p.83)

La répétition de la phrase montre l'incertitude dans laquelle se trouve le personnage.

*"Comment faire briller le sol en le frottant, avec une brosse, carreau par carreau, à genoux. Comment frotter les couverts avec un torchon bien sec avant de les ranger. Comment manipuler les verres et les assiettes sans les casser. Comment laver le linge, séparément, sans mélanger les couleurs. Comment l'étendre sur la terrasse de manière à ce qu'il ne se déforme pas. Comment utiliser de l'eau bouillante pour les draps blancs. Comment les rentrer encore humides pour pouvoir les repasser. Comment entretenir le feu dans la chaudière sans trop salir la cave. Comment balayer les allées du jardin et les arroser légèrement d'eau en été pour éviter que la poussière entre dans la maison.*

*Comment s'occuper en rangeant la cuisine, en attendant qu'ils aient fini le repas pour entrer dans la salle à manger et débarrasser la table. Comment se comporter avec les enfants, Paul et Jeanne." (pp.156-157)*

Dans ce passage la répétition de l'adverbe de manière "comment" crée ce rythme de l'oral. D'où la permanence de cet élément rythmique pour les autres exemples relevés.

**L'énumération** est une constance esthétique de la littérature orale, or elle est présente comme une technique scripturaire, récurrente dans *Cette fille-là*. En effet ces énumérations accumulatives sont tantôt des substantifs, tantôt des adjectifs, tantôt des verbes qui se succèdent dans ces extraits :

*" Chaudières en panne, radiateurs arrachés, canalisations bouchées, conduites d'eau éventrées, entretien tout relatif des salles, rareté des médicaments... la liste serait longue." (p.107)*

*" Henné, savonnette, peigne fin, chemise propre, morceaux d'écorce de noyer pour les dents, gant de toilette et foulard soigneusement plié." (p.114)*

*" Des dizaines d'enfants qui surgissent de tous côtés, crient, courent, rampent, sautent, s'interpellent, se chamaillent, se réfugient dans les jupes de leurs mères qui les chassent, les envoient jouer dehors à grand renfort d'insultes et de malédictions." (p.154)*

*" Tout le jour elle lave, recure, essuie, frotte, ramasse, porte, monte, descend, balaie, époussette, répond ou se tait, tente faire de son mieux pour ne pas être renvoyée." (p.156)*

Cela dit, il ya dans ces exemples un trait caractéristique de l'oralité marquant l'énonciation de la narratrice, c'est bien l'énumération qui est un moyen d'accentuation, ainsi l'énumération de plusieurs mots montre l'insistance de la narratrice sur une même idée.

**L'interruption** du discours est un autre facteur qui accompagne le discours oral et s'insère dans le texte écrit. Cette interruption se traduit par l'emploi de points de suspensions qui indiquent l'interruption de la narration. Ces exemples illustrent ce qui a été dit en haut :

*" D'abord, elle est totalement étrangère à la ville. Et de ce fait plus seule encore, plus vulnérable. Et puis... " (p.56)*

*" Comprendre ce qu'est cette obsession : écouter, regarder un homme qui pourrait être de l'âge de... et se dire... sans cesse se dire... " (p.99)*

*" Elles retrouvent alors des images, des odeurs, des histoires... " (p.115)*

*" Fugueuse récidiviste, il fallait bien... Mais je ne songeais pas à déjouer la surveillance. Je n'avais pas où aller. Jusqu'au jour où... A cause de la chaleur peut être..." (p.147)*

*" Illusoire, mais nécessaire pour que je puisse trouver le sommeil d'enfant, depuis cette nuit-là... " (p.148)*

Ces points de suspensions montre d'une part l'incertitude de la narratrice et d'autre part permet au lecteur d'interpréter, selon son point de vue, des faits qui semblent évidents, ou qui n'ont pas besoin d'être explicités.

La répétition, l'énumération et l'interruption ne sont pas les seuls moyens pour transmettre l'oralité. Celle-ci se manifeste également grâce à l'insertion de figures rhétoriques telles la comparaison et la métaphore. Un ensemble d'images qui s'adressent aux sentiments en suscitant des questionnements sur le sens caché des choses.

### **III.3.2 COMPARAISON ET METAPHORE**

Nous relevons aussi plusieurs figures de comparaison et de métaphores qui parsèment le texte, et soutiennent cette dimension de l'oralité. Elles coulent discrètement dans la langue d'écriture de l'autre, pour véhiculer la poésie de la langue d'origine et les valeurs culturelles. Citons quelques exemples :

*" Elle ne sent pas le froid et la morsure du vent qui transperce son corps en milliers de piqûres qui agissent sur elle comme des aiguillons." (p.38)*

*" L'autre main qui s'insinue et la pression du genou plus dur qu'une pierre." (p.40)*

*" Je veux que ce désir éperdu qui déferle en moi plus fort qu'un raz de marée arrive jusqu'à eux, j'en tremble de tout mon corps." (p.69)*

"Bonheur si illusoire qu'au moment même où j'écris ces lignes, il se délite entre mes doigts comme une aile de papillon." (p.70)

" Il a perdu son apparence humaine. Il n'est plus qu'un monstre à tête d'âne." (p.143)

" Ces deux mégères qui attendent comme des corbeaux l'instant où elles pourront pousser le cri annonciateur de malheur..." (p.169)

" Désir de me laisser à mon tour emporter par le vent, de n'être plus qu'un grain de sable pris dans l'immensité d'un espace, sans repère..." (p.183)

" Je ne suis rien d'autre qu'une flamme bondissante, personne ne peut, personne ne doit me retenir." (p.184)

" Le mot présent dans tous les esprits tourne un instant dans la pièce, se propulse dans les hauteurs, se heurte au plafond puis s'affaisse lourdement." (p.43)

" Elle ouvre le sac à mots qu'elle tient fermé tout le jour et s'empare de l'un d'entre eux, en extrait les douleurs, les rancœurs et les colères et les colères." (p.81)

" Tout est en place. Je n'ai qu'à laisser courir ma plume." (p.82)

"Les tintements de son rire ricochent sur les pierres luisantes, vont tournoyer puis se perdre en bondissements argentins au creux des ruissellements de la source." (pp.86-87)



" *Et nos chants ouvraient pour nous les portes de la nuit.*" (p.163)

" *Les grains de poussière qui dansent juste au dessus de la main dressée.*" (180)

L'originalité de ces images poétiques éveille l'esprit, et crée un effet de surprise chez le lecteur en rapprochant des images sous-tendues par un imaginaire foisonnant. En effet, Le but de cette représentation métaphorique est de rendre une idée ou une réalité plus sensible ou plus belle afin de restituer dans toute sa force une émotion, une impression que le langage ordinaire ne peut exprimer. En conclusion, nous dirons que l'auteur use de ces images poétiques pour séduire et inciter le lecteur à l'accompagner dans son itinéraire narratif.

### **III.3.3 Arabe dialectal:**

A la lecture de *Cette fille-là*, nous retrouvons plusieurs énoncés oraux d'origine arabe ou empruntés au dialecte algérien introduits dans le récit :

"Sidna Moussa"(p.21), "Ferkha"(p.42), "Chorfas", "Bent familia"(p.50), "Maktoub" (p.62), "Taleb" (p.64), "Djnoun" (p.71), "H'chouma" (p.75) "Charia" (p.77),, "Kanoun", "Toub" (p.83), "Hadjs" (p.100), "Roumis" (p.115), "Es-Salam â'alik"(p.132), "Khalti" (p.153), "Haouch" (p.155), "Garçonna"(p.161), "La chahada" (p.169),

" *Il n'y a pas eu dommage. Personne n'a voulu le croire. J'étais intacte, aussi pure qu'au sortir du ventre de ma mère.*" (p.82)

" *Et là, il pourra tirer sur celle qui a fait parler d'elle dans le village.*" (p.90)

" *Ils sont venus pour témoigner de ce qui va suivre.*" (p.95)

" *Va, Dieu lui fera payer un jour tout ce mal !*" (p.96)

" *Qu'il rôtisse dans les flammes. Se consume à petit feu. Que son âme erre sur des chemins pavés de braises et tapissés de ronces.*" (p.101)

" *Toutes ces années où les familles, même les plus pauvres, se saignaient aux quatre veines, vendant ce qu'elles avaient de plus précieux, bijoux, maisons, terres, troupeaux, pour obtenir l'exemption d'un fils auprès des caïds...*" (p.116)

Un lecteur arabophone peut facilement comprendre ces énoncés parce qu'ils sont des traductions littérales d'expressions courantes en Algérie. Il s'agit d'une transposition de l'oral à l'écrit vu que l'auteur emprunte à l'oralité une expression pour la rendre par écrit en français. D'ailleurs elle tente d'exprimer en langue française une image présente dans les deux langues, et de traduire les valeurs culturelles de la communauté algérienne.

Ainsi nous constatons que, l'arabe est associé à l'oralité et le français à l'écriture. En fait, tous les écrivains maghrébins d'expression française semblent

être pétris par cette oralité qui surgit dans leurs écrits mais traduite. Dans cette fille-là, Maïssa Bey manifeste de la nostalgie envers le monde maternel, féminin relatif aux pulsions de l'enfance, et à l'oralité en arabe, en revanche elle ne veut pas déroger aux normes de la langue de l'autre mais à y insérer la sienne modérément en la traduisant. En parlant du surgissement de l'oral dans le texte écrit, Abdallah Bounfour remarque que :

*"L'irruption du dialectal dans le classique, c'est l'irruption d'une langue passionnelle dans l'écriture classique. Elle permet de rappeler qu'on travaille, qu'on est travaillé par l'interlangue [car] introduire des mots dialectaux est une manière de perturber le rythme de la phrase classique. Cette perturbation touche le fondement de la langue, à savoir la quantité, l'accentuation et la structure syllabique."<sup>1</sup>*

On dira pour conclure que la présence constante de l'arabe dialectal dans *cette fille-là* émaille la narration et ancre la fiction dans la référence algérienne. Or l'auteur tente de nous communiquer la beauté et la saveur de la langue maternelle, à travers ces greffes dialectales qui donnent au discours son charme et originalité.

---

<sup>1</sup> - Abdallah Bounfour, "Oralité et écriture : un rapport complexe", *La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, n°44 - 2ème trimestre 1987, page 84, in CHERIF Sara, op. cit, p. 85

### III.3.4 UNIVERS SYMBOLIQUE DU CORPS

L'espace de l'écriture révèle l'émergence du corps dans le champ scriptural, une inscription physique de la parole par le corps, qui en est le point de départ et de référence. Or l'oralité prend sa signification dans et à travers ce corps, qui constitue le centre de toute création, révélant l'esthétique de l'oralité dans le champ scriptural.

L'expression corporelle est alors une modalité du dire, puisqu'elle est indissociable de l'énoncé oral. Ainsi le sens de la gestualité associé à la parole, se révèle à travers la manifestation de ce qui est occulté, dévoilant le désir refoulé et l'érotisme latent.

C'est le cas du récit de *Cette fille-là*, où la découverte de l'espace corporel se révèle à travers les différentes expériences corporelles, vécues comme une renaissance par les femmes de ce roman. Le désir est une envie irrépressible, que la femme vit en vue de créer l'espace de son accomplissement. Malika nous informe notamment, qu'elle est venue au monde après sa première expérience amoureuse :

*" Quittant mon corps, j'ai atteint le lieu où s'abolit toute contrainte, le lieu fulgurant où naissent et meurent les hommes, dans un unique instant." (p.151)*

*" Qu'elle puisse enfin se laisser couler dans son regard jusqu'à ce que cède les dernières retenues, qu'elle puisse enfin s'abandonner, oublier sa peur, laisser libre cours à ce besoin irrépressible de sentir ses bras se refermer sur elle, oui, amour toujours, oui, ils ne feront plus qu'un, à la vie à la mort et elle se sent exister tout à coup parce qu'elle n'est qu'un corps exultant, docile et frémissant."(p.113)*

Fatima lui a raconté être née aussi à treize ans quand elle a découvert l'amour avec le fils du jardinier :

*" Elle est maintenant si près de lui qu'elle est envahie par une sensation inconnue jusqu'alors. Un délicieux malaise parcourt soudain son corps dans un tremblement irrépressible. [...] Elle n'a que treize ans et découvre dans son corps d'étranges turbulences. (pp.86-87)*

De même M'Barka se remémore ce temps de l'amour :

*" Elle apprend à être aimée. A écouter vibrer son corps immobile dans la lenteur des après-midi, dans l'oisiveté et le bercement lointain des tams-tams qui accompagnent les mélopées à la fin du jour. " (pp.131-132)*

Yamina évoque également cette douceur vécue avec son cousin :

*" C'est avec lui qu'elle a découvert enfin la douceur. Une douceur qu'elle essaiera de retrouver dans les bras d'autres hommes, après qu'il l'eut abandonnée pour se marier avec une autre..." (p.65)*

Les extraits cités plus haut relèvent du domaine de l'excitation sensuelle, de l'érotisme. Le langage érotique employé par l'auteur, transgresse l'interdit, en dévoilant l'intimité du monde féminin clos. En outre La sensualité qui se dégage de ces passages confirme que le langage du corps est une subversion chez l'auteur. Il est aussi synonyme de liberté chez ces femmes soumises à toutes sortes d'interdits liés au corps féminin.

La mise en écriture du corps, montre que la parole fonctionne à la fois comme expression du corps et parole sur le corps, car l'écriture du corps modifie la perception qu'ont les femmes et la société de ce corps indicible, et met le langage en mouvement, elle plonge le lecteur au cœur même du plaisir et décrit les sensualités de femmes, traçant ainsi leur corps secret.

L'écriture tente ainsi de retrouver les gestes du corps qui traduisent ces moments d'intimité latents. Enfin, nous constatons que la gestualité et la corporalité sont au cœur de l'oralité.

### III.3.5 TYPOGRAPHIE

L'auteur utilise deux **caractères typographiques** dans son récit : **romain (droit)** et **italique**. L'**italique** est utilisé d'abord pour introduire dans le roman la définition du mot fugue :

*" fugue : mot emprunté à l'italien fuga, motif musical dont les parties semblent se disperser en différentes voix." (p.41)*

Ensuite pour insérer dans le récit des énoncés d'origine arabe qui font partie du dialecte algérien tel que :

*"Bent familia" qui veut dire une fille de famille, "chorfas" qui sont les descendants directs du prophète, "Ferkha" qui signifie "Bâtarde", et "Djnoun" qui signifient "esprits"*

Enfin, pour citer des extraits d'un fait divers lu par la narratrice, dans un journal :

*" Un nouveau-né de sexe masculin, âgé de quelques heures, soigneusement enveloppé, a été trouvé par deux vagabonds ivres morts, intrigués par les bruits et l'agitation qui dérangeait leur beuverie. Vivant malgré un début d'asphyxie, le bébé a été transporté à l'hôpital. [...] le juge chargé du dossier doit veiller à leur infliger une peine exemplaire, pour que de tels actes ne puissent se reproduire. Il va de la sauvegarde de l'ordre moral de toute la société. "* (pp.181-182)

La typographie de notre corpus, avec les minuscules parfois au début de phrases, les retours à la ligne sans majuscules, les blancs et l'agencement des paragraphes vient reprendre ce qu'entend l'oreille intérieure du lecteur, un peu comme un instrument de musique. En effet le lecteur, en visualisant cette forme, l'entend également : "*[...] ainsi, de ces textes dont, en les lisant des yeux, on sent avec intensité qu'ils exigent d'être prononcés, qu'une voix pleine vibrait à l'origine de leur écriture.*"<sup>1</sup>

Le constat que nous venons de faire, sera illustré à travers l'aspect typographique de deux pages du roman, révélant une typographie au rythme haché, qui colle au souffle et au corps, celui-ci ne décrit pas la scène de viol, mais la transmet au lecteur, un rythme insolite avec des alinéas, sans majuscules ni ponctuation qui demande une oralisation de la lecture :

*(...) la peur qui la dresse et lui insuffle la force de se relever de  
repartir d'avancer lui échapper se frayer un chemin à présent au  
milieu des herbes hautes qu'il faut écarter des deux bras s'enfoncer  
à travers le rideau de pluie*

*les images qui se bousculent violentes terribles terrifiantes*

*le visage grimaçant et enflammé de l'homme se penchant sur elle*

---

<sup>1</sup> - Paul Zumthor, op. cit. p.38

*les mains posées sur ses épaules pour la clouer au sol la faire plier*  
*le poids de son corps trop proche tout contre elle*  
*son souffle brûlant*  
*ses yeux injectés de sang*  
*la main plaquée sur sa bouche pour écraser le cri qui monte en elle*  
*l'autre main qui s'insinue et la pression du genou plus dur qu'une*  
*Pierre*  
*la pression du genou entre ses jambes dénudées*  
*la douleur*  
*et cette force qui soudain lui était venue à elle qui ne s'était jamais*  
*battue qui ne s'était jamais mesurée à d'autres pas même par jeu*  
*(...)*  
*elle court à en perdre le souffle la poitrine en feu elle ne doit pas s'arrêter*  
*elle doit lui échapper elle ne sait pas comment mais jamais plus il ne la*  
*reverra c'est sa seule obsession c'est sa seule certitude."*<sup>1</sup>(pp.40-41)

Le lecteur ne peut échapper et doit suivre la narratrice, l'aspect de la page rend ce mouvement coupé de l'écriture, visible à l'œil du lecteur, alors même qu'il est en train de lire. Ainsi, par cette écriture fortement colorée par l'oral, Maïssa Bey tente d'affirmer la particularité de l'énonciation narrative. En l'investissant de sa culture originelle, et en lui assignant une portée identitaire.

---

<sup>1</sup> - Nous reproduisons la typographie du texte. pp.40-41



### III.4 VERTU CATHARTIQUE DE L'ORALITE

La notion de catharsis est due essentiellement au philosophe grec Aristote. Dans sa " Poétique ", elle désigne une épuration des passions par le biais de la représentation dramatique : elle provoque chez le spectateur une " purification des passions" telles que la pitié et la crainte. Ainsi le spectateur se libère de ses passions en les éprouvant sur le mode de l'imaginaire. En s'identifiant aux personnages de la tragédie, le spectateur se voit délivré et purgé des sentiments inavouables.

C'est entre 1880 et 1895 que la méthode thérapeutique dite cathartique fut employée par Joseph Breuer et Sigmund Freud. En psychanalyse, elle désigne le rappel à la conscience d'une idée refoulée. Ce concept est utilisé par Freud pour désigner la décharge émotionnelle qui permet à un sujet d'extérioriser un affect lié à un souvenir traumatique et, en conséquence, de se libérer de son poids pathogène. Cette méthode scientifique permet " *au névrotique de "se purifier" de ses pulsions dangereuses et malsaines en amenant à la conscience les souvenirs douloureux et coupables " refoulés" dans le subconscient.*"<sup>1</sup>. Or, Freud accomplira cette purification par le biais de (talking cure) la cure par la parole, qui a été découverte par son collègue Breuer.

Freud a révolutionné cette méthode, en abandonnant l'hypnose pour la remplacer par la libre association. Dans ces propos il explique sa nouvelle méthode thérapeutique :

*" Nous invitons le malade à se mettre dans un état d'auto-observation, sans arrière-pensée, et à nous faire part de*

---

<sup>1</sup> - Philippe Forest et Gérard Conio, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, 2004, p.78

*toutes les perceptions internes qu'il fera ainsi, et dans l'ordre même où il les fera : sentiments, idées, souvenirs. Nous lui enjoignons expressément de ne céder à aucun motif qui pourrait lui dicter un choix ou une exclusion de certaines perceptions, soit parce qu'elles sont trop désagréables ou trop indiscrètes, ou trop peu importantes ou trop absurdes pour qu'on en parle. Nous lui disons bien de ne s'en tenir qu'à la surface de sa conscience, d'écarter toute critique, qu'elle soit dirigée contre ce qu'il trouve, et nous l'assurons que le succès et, surtout, la durée du traitement dépendent de la fidélité avec laquelle il se conformera à cette règle fondamentale de l'analyse."*<sup>1</sup>

La cure analytique est une libération émotionnelle associée aux discussions sur les causes sous-jacentes d'un problème, qui consiste à atténuer la douleur vécue par le patient, la rendant ainsi plus supportable. C'est ce constat de fait que nombre de critiques littéraires ont exploité en vue d'établir un rapprochement entre psychanalyse et littérature. D'ailleurs, Jean Rohou perçoit la pratique littéraire comme une solution métaphorique à notre condition humaine. Selon Rohou la littérature

*" charme le malheur en jouissance, extrait "les fleurs du mal", offre satisfaction cathartique aux passions [...] remplace la vérité brute par une vraisemblance ou une fantaisie*

---

<sup>1</sup> - Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Tome II, p. 49

*conformes à nos aspirations, notre existence accidentelle et éphémère par un destin exemplaire [...] l'intérêt de la littérature vient du plaisir du transfert d'un problème dans la fiction, pour sa compensation, sublimation ou satisfaction métaphorique, ce qui semble proche de la fameuse catharsis dont on parle depuis Aristote."*<sup>1</sup>

Le récit construit sur l'écoute propose un vaste panorama de la mémoire féminine par le biais d'une expression littéraire intermédiaire entre oralité et écriture. L'inscription de la voix féminine dans le texte passe par la narratrice dont le rôle médiateur demeure à la fois solidaire et inévitable : elle écoute, enregistre et transcrit les histoires racontées par les pensionnaires marginalisées. La valeur thérapeutique de la parole, de l'écoute ou de l'écriture dans *Cette fille-là* est indéniable. Ce qui la rend très proche de la cure analytique. Celle-ci consiste en "*la remémoration d'affects ayant entraîné des épisodes traumatiques. [...] Lors de la résurgence du souvenir, sa symbolisation par les mots permet d'appréhender ce souvenir au niveau du conscient, de l'appréhender de manière critique et de le relier aux pensées.*"<sup>2</sup>

Or, les personnages de ce roman se présentent toutes comme des individus blessés, traumatisés. La narratrice précise que ces femmes étaient toujours contraintes de cacher leur histoire, et même leurs sentiments. Or, le silence est vécu ici comme une obligation. L'expression de soi dans cette situation permet non seulement l'extériorisation du souvenir pénible ou traumatisant mais une purification des passions.

---

<sup>1</sup> - Jean Rohou, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, pp.25-31

<sup>2</sup> - Pr. Passone, cours : systèmes psychothérapeutiques (Université de Mons-Hainaut), in [www.users-skynet.be](http://www.users-skynet.be)

L'oralité est assimilée dans ce roman à une cure psychanalytique étant donné qu'elle partage avec celle-ci plusieurs points : elle remplit une fonction d'accompagnement ; le rôle de l'analyste avec lequel on échange les maux psychiques subis au cours d'un parcours existentiel, est assuré par la narratrice Malika qui aide ces femmes traumatisées à jeter de la lumière sur les recoins les plus intimes de leur existence personnelle. En second lieu, elle permet une mise au net du dedans. Cette mise expulse de soi même les maux psychiques et assure la modération émotionnelle des passions et des sentiments douloureux. Elle est enfin une large mesure de purification des passions et des sentiments par le biais des effets cathartiques de l'oralité.

L'acte de parole est donc un moyen de soulager ses maux en les transposant dans un espace discursif oral/écrit. Autrement dit, c'est une manière de panser ou de sublimer ses propres blessures. Etre écouté dans cette espace peut s'avérer une vertu salvatrice pour ces femmes traumatisées, comme le fait d'écrire peut empêcher la narratrice de sombrer dans le désespoir. Serge Doubrovsky, affirme que "*ce n'est pas le texte, c'est l'écriture du texte qui a eu une vertu active et, si l'on veut, cathartique.*"<sup>1</sup>

Nous avons essayé au cours de ce chapitre de mettre en exergue les manifestations de l'oralité qui est une des caractéristiques de l'écriture de Maïssa Bey, où elle a fait parler la mémoire féminine et elle a laissé libre cours à son imagination pour reproduire la réalité. A travers notre analyse, nous avons tenté de démontrer également que la langue employée dans ce roman est simple et original, synonyme d'une harmonisation au niveau de l'écrit.

---

<sup>1</sup> - Serge Doubrovsky, "Renaître de ses cendres", in Denis Dabbadie, "Ecriture et thérapie", La faute à Rousseau, n° 36, 2004, p.47

Par ailleurs, l'étude des procédés techniques de l'oralité s'est focalisée dans cette partie sur le rapport de l'oralité avec l'écriture dans l'ensemble du corpus. Cette tentative vise à faire apparaître une conception autre de l'écriture dans laquelle l'oralité semble tenir une place importante. Plus précisément sur l'approche que l'écrivaine a de l'oralité. Maïssa Bey, donne l'impression d'être sous le charme de la langue maternelle, et attendrie par le dire oral, elle puise dans le verbe oral quelques modalités énonciatives telles que l'énumération et la répétition ; qui donnent au texte des accents de poésie orale.

De plus, elle emploie dans son écriture des expressions et des images puisées dans l'oralité maghrébine et ayant une grande charge sémantique afin de séduire le lecteur. Ainsi l'oralité contribue à la séduction du lecteur français, par la transposition par écrit des expressions dialectales et des images maghrébines étrangères à sa langue et à sa culture originelles.

Toutes ces constations nous amène à conclure que l'inscription de l'oralité dans l'écriture comme signe de verve poétique, conduit vers une esthétique scripturale et littéraire, et une purification des passions à travers ses effets cathartiques.

## CONCLUSION

Ce modeste travail ne prétend guère être une étude exhaustive de l'œuvre de Maïssa Bey, du point de vue poétique et oralité, et son rapport avec la littérature algérienne. L'approche interdisciplinaire proposée est effectivement une lecture qui nous a permis d'entrevoir certains éléments, sans pour autant élucider entièrement le mystère de l'écriture.

Au début de la présente recherche, nous nous sommes interrogés sur l'impact de l'oralité sur les techniques d'écriture dans l'œuvre de Maïssa Bey. A travers une approche qui étudie les procédés d'inscription par lesquelles l'écriture ouvre un chemin vers une esthétique qui se veut à la fois novatrice, rebelle contre toutes les normes d'une écriture réaliste. Cette écriture aux formes hors normes tend à déstabiliser le lecteur en renversant ses habitudes de lecture.

A la lecture de *Cette fille-là* de M. Bey, le lecteur est réellement désemparé par sa structure éclatée, fragmentée, dont certains aspects formels semblent non conformes aux conventions littéraires réalistes. C'est un récit irrégulier, la chronologie linéaire est bouleversée avec des récits multiples et enchevêtrés, des va-et-vient incessants et des flash-back, d'ailleurs la polyphonie, la dérision et l'oralité participent à ce sentiment de désordre. L'emploi constant des mots en arabe émaille également la narration.

En tant que récit éclaté et fragmenté au plan de la narration, comme nous l'avons montré dans le deuxième chapitre, il déploie tout un discours sur l'histoire; la mémoire collective, et la société. Or La stratégie dont use la narratrice, s'appuie sur une démarche qui implique le paratexte et les procédés narratologiques, nous

avons essayé de dégager le réseau de significations liant ces éléments au texte, et cela en se basant sur les travaux de G. Genette.

Il s'agit d'une écriture moderne distinguée par l'éclatement et le croisement des codes permettant une lecture plurielle. Cette stratégie d'écriture fondée sur des procédés quasi constants s'explique par l'inscription de la voix narrative dans le texte qui passe par la narratrice dont le rôle médiateur entre oralité et écriture reste incontournable, elle reçoit le flux verbal pour le transmettre au lecteur.

Ainsi, nous pensons, qu'en racontant le récit de sa vie et celui des autres femmes dont elle écoute les confidences, la narratrice reconstruit l'histoire de la femme Algérienne pour l'inscrire dans l'Histoire de l'humanité. Effectivement, elle témoigne de la détresse de sa communauté dans le but de sauver l'identité commune de l'évanescence, et de sauvegarder la mémoire collective qui est en voie de disparition. C'est ce qui caractérise et justifie le rapport établi entre l'oralité et l'écriture dans *cette fille-là*.

Ces résultats nous ont permis de répondre partiellement à notre problématique de recherche et de vérifier en même temps la validité d'une partie de notre hypothèse car ils traduisent ce rapport entre culture et oralité, que l'écriture cherche à l'inscrire et la perpétuer dans le champ scriptural.

Le troisième chapitre a complété le deuxième chapitre. Nous y avons évoqué les indices de l'oralité, une étude menée sur la poétique de l'oralité dans sa première conception, celle de Paul Zumthor. L'investigation dans ce chapitre, nous a permis de voir comment les indices de l'oralité et les techniques d'écriture, autrement dit, les créations dans la langue, dont nous avons donné maints exemples

dans cette œuvre, déconstruisent les formes classiques et ouvrent le champ esthétique à l'œuvre de l'oralité, donc au renouvellement sur le plan thématique et esthétique de la littérature algérienne.

De plus, l'écoute des confessions des autres personnages et l'écriture intime du moi, comme nous l'avons démontré, est un moyen pour dépasser ses traumatismes et les douleurs du passé, qui leur a permis d'opérer une catharsis en leur procurant une purgation des sentiments enfouis.

L'aspect de notre travail a cherché à montrer que la poétique de l'oralité se manifeste dans l'écriture de Maïssa Bey à divers niveaux. La recherche sur l'oralité et les techniques de l'écriture nous a permis de démontrer comment l'écriture de celle-ci contribue à la construction de soi et à l'enrichissement du champ scriptural. Donc, L'intrusion de la structure orale dans le champ scriptural assure la pérennité de la mémoire collective et la transmission de la tradition orale.

Nous constatons donc, que tous les facteurs d'une poétique sont présents dans l'écriture de cette oralité chez Maïssa Bey, et cela affirme notre hypothèse de départ qui stipulait que l'oralité du discours féminin contribue d'une part, à l'élargissement du champ de l'esthétique scripturale, et d'autre part, à la préservation de la mémoire collective de l'oubli. Et que par son inscription dans l'écriture, l'oralité assure la transmission de la tradition orale dans le texte littéraire d'expression française.

La lecture de l'œuvre de Maïssa Bey dont résulte la présente étude, s'est déroulée sur l'écoute d'un dire qui renferme un champ inédit, ce qui ouvre la perspective pour d'éventuelles recherches plus approfondies. N'est ce pas le propre de la littérature avec ses débats qui ne sont jamais clos, de permettre une telle éventualité ?



# REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

## CORPUS

- BEY, Maïssa, *Cette fille-là*, l'Aube, Paris, 2006.

## OEUVRES LITTERAIRES DE MAÏSSA BEY CITEES

- BEY, Maïssa, *Au commencement était la mer*, l'Aube, Paris, 1996.

- // // //, *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, Paris, 1998.

- // // //, *A contre silence*, l'Aube, 1999.

- // // //, *Cette fille-là*, l'Aube, 2001.

- // // //, *Entendez-vous dans les montagnes...*, l'Aube, 2002.

- // // //, *Sous le jasmin la nuit*, L'Aube, 2004.

- // // //, *Surtout ne te retourne pas*, L'Aube, 2005.

- // // //, *Sahara, mon amour*, l'Aube, 2005.

- // // //, *Bleu blanc vert*, l'Aube, 2006.

// // //, *Pierre Sang Papier ou Cendre*, l'Aube, 2008.-

- // // //, *Madame La France*, Barzakh, Alger, 2009.

// // //, *L'une et l'autre*, l'Aube, 2009.-

## OUVRAGES THEORIQUES

- ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995.
- ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Blida, Tell, 2002.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BERNSTEIN, Basil, *Langage et classes sociales*, PUF, 1990.
- BORDAS, Eric, *L'analyse littéraire*, ARMAND COLIN, Paris, 2005.
- CALVET, Jean, *La tradition orale*, Paris : P.U.F, coll. "Que sais-je" ? 1980.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- DEJEUX, Jean, *Littérature Maghrébines de langue française*, Naâman, Paris, 1975.
- DEL LUNGO, Andréa, *Pour une poétique de l'incipit*, Paris : Poétique n°93, 1993.
- DUMORTIER, J.L et PLAZANET, Fr. *Pour lire le récit : L'Analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture : Langages nouveaux, Pratiques nouvelles pour la classe de langue française*, Paris, Editions A. de Boeck Ducolot, 1980.
- ELUARD, Paul, *Liberté, Poésies et vérités*, Paris, Minuit, 1942
- ESCARPIT, Robert, *L'Écrit et la communication*, Alger : réédition par Bouchène, 1993.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Tome II (leçons professées en 1916), traduit de l'Allemand par le Dr.S. Jankélévitch, 1921, édition électronique.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.

- GENETTE, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Coll. Poétique, 1987.
- HOEK, Léo Huib, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.
- HAGEGE, Claude, *L'Homme de paroles*, Paris, Fayard, Coll. Folio, 1985.
- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999.
- KRIESTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris : Mouton, 1970.
- MAINGUENRAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Nathan (Lettres. Sup.), 2000.
- MITTERRAND, Henri, *Les Titres des romans de Guy des Cars*, dans Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- MOKHTARI, Rachid, *Le nouveau souffle du roman algérien, Essai sur la littérature algérienne des années 2000*, Alger : Chihab, 2006.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000.
- ROHOU, Jean, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993.
- VANOYE, F., MOUCHON, J., SARRAZAC, J-P., *Pratique de l'Oral : Ecoute, Communications, Jeu théâtral*, Paris : Armand Colin (Collection U), 1981.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983.

## REVUES ET ARTICLES

- Algérie Littérature Action, n°5, éd. Marsa, Paris, Novembre 1996.
- Algérie Littéraire, "*Le genre-Approches théoriques et Recherches en Méditerranée.*" Communication au colloque international . Université de Tunis-Faculté des Sciences Humaines et Sociales, Carthage, Beit-al-Hikma, 15-17 février 2007.
- AREZKI, Djamel, Rencontre avec Maïssa Bey, in La Dépêche de Kabylie, 3 janvier 2009.
- BELKACEM, Yamina, Entretien avec Maïssa Bey, in Façila, septembre 2005.
- BELLOULA, Nassira, "*Mon écriture est un engagement contre tous les silences*", in Liberté, 20 décembre 2004.
- BOUNFOUR, Abdallah "*Oralité et écriture : un rapport complexe*", in La Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, n°44 - 2ème trimestre 1987.
- C., Kamel, "*Maïssa Bey, écrivaine Un foisonnement de création littéraire*", in Horizons, 7 décembre 2004.
- DABBADIE, Denis, "*Ecriture et thérapie*", La faute à Rousseau, n° 36, 2004.
- D.A.M., "*Chroniques amères*", in Le Matin, 19 avril 2003.
- DERRAZ, K., Entretien avec Maïssa Bey, in Algérie News, 18 avril 2009.
- DUCHET, Claude "*Eléments de titrologie romanesque* ", in LITTERATURE n°12, décembre 1973.
- GENETTE, Gérard "*Cent ans de critiques littéraire*", in le Magazine littéraire, n°192, Février 1983, p.41.
- HANIFI, Ahmed, Entretien avec Maïssa Bey, in Dz Lit, 11 octobre 2006.

- KAOUAH, Abdelmadjid, Entretien avec Maïssa Bey, in Algérie News, 23 septembre 2008.
- LEBDAÏ, Benaouda, "*L'être et les mots*", in El Watan, 6 septembre 2007.
- LE BOUCHER, Dominique, "*les filles du feu*", in *Etoiles d'Encre*, n° 9-10 Mars 2002, chèvre feuillues, Montpellier, 2002, P. 167.
- LE BOUCHER, Dominique, "*Maïssa Bey, lecture/dialogue*", in Algérie Littérature/Action, Paris, Marsa éditions, n°55-56, 2001, p. 145.
- NATH OUKACI, C., "*Journée littéraire Maïssa Bey à Bouzguène*", in Liberté, 28 décembre 2005.
- O. Hind, "*Le parcours d'une génération post-indépendance*", in L'Expression, 15 novembre 2006.
- OUMHANI, Cécile "*Maïssa Bey, l'écriture, part secrète de l'être*" in Encres Vagabondes, n° 26 de L'Automne 2002.

## **SITOGRAPHIE**

- BONN Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie ?*, 1999, in [www.limag.refer.org/Default.htm](http://www.limag.refer.org/Default.htm). le 30/10/2009 à 20h53mn.
- <http://dzlit.free.fr/bey.html> le 12/09/2009 à 22h32mn.
- PASSONE, *cours : systèmes psychothérapeutiques* (Université de Mons-Hainaut), in [www.users-skynet.be](http://www.users-skynet.be) le 02/04/2010 à 14h25mn.

## DICIONNAIRES

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Ed. PUF, 2002.
  
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1995.
  
- FOREST, Philippe et CONIO, Gérard *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Maxi-Livres, 2004.

# TABLE DES MATIERES

<b>SOMMAIRE</b> .....	1
<b>INTRODUCTION</b> .....	2
<b>CHAPITRE I - PRESENTATION DE MAÏSSA BEY</b> .....	8
I.1. Biographie .....	11
I.2. Pseudonyme et écriture .....	14
I.3. Parcours littéraire .....	21
I.4. Résumé de <i>cette fille-là</i> .....	28
<b>CHAPITRE II - ETUDE ANALYTIQUE DE <i>CETTE FILLE-LA</i></b> .....	39
II.1. L'architecture du roman .....	40
II.1.1. Le paratexte .....	41
II.1.2. Le titre .....	45
II.1.3. L'incipit .....	48
II.1.4. La dédicace .....	49
II.1.5. L'avertissement .....	49

II.2. Les techniques narratives .....	50
II.2.1. Le récit premier .....	51
II.2.2. Les récits seconds .....	54
II.3. Les types de discours .....	60
II.3.1. Le discours sur la mémoire et l'histoire .....	60
II.3.2. Le discours social .....	66
<b>CHAPITRE III - POETIQUE DE L'ORALITE DANS <i>CETTE FILLE-LA</i></b> .....	<b>71</b>
III.1. La notion de l'oralité .....	73
III.2. Les caractéristiques formelles de l'oralité .....	74
III.3. Les indices de l'oralité dans <i>Cette fille-là</i> .....	77
III.3.1. Le rythme de la phrase .....	79
III.3.2. Comparaison et métaphore .....	86
III.3.3. Arabe dialectal .....	88
III.3.4. Univers symbolique du corps .....	90
III.3.5. Typographie .....	92
III.4. La vertu cathartique de l'oralité .....	94
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>99</b>



**REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES** ..... 102

**TABLE DES MATIERES** ..... 107

**RESUME EN FRANCAIS**

**RESUME EN ARABE**

## RESUME

*Poétique de l'oralité* est une réflexion sur l'œuvre de Maïssa Bey, qui tente de saisir les rapports entre le littéraire et le culturel à travers l'inscription de l'oralité dans l'écriture. Cette recherche s'attache à dégager une poétique de l'oralité, en examinant les formes d'expression présentes dans l'œuvre et relatives à la parole, au corps, à la mémoire et à l'identité. L'analyse des modalités d'énonciation et des stratégies scripturales vise ainsi à décrypter l'empreinte laissée par l'imaginaire, les figures stylistiques, et les transgressions langagières dans l'écriture comme un espace symbolique. Ce champ culturel tiraillé entre la culture d'origine et la langue d'écriture, s'articule autour de la langue maternelle et la mémoire collective. L'analyse de cette inscription révèle les significations qu'elle génère aux niveaux linguistique, psychique, et esthétique. Donc, cette étude ne perçoit pas la notion de l'oralité seulement comme désignation de la tradition orale mais encore comme émergence d'une esthétique scripturale, déployant un langage littéraire original pour un renouvellement esthétique et thématique de la littérature algérienne.

### خلاصة

"شعرية الشفوية"، بحث في رواية لـ: مايسة باي، يحاول هذا البحث فهم الروابط الموجودة بين المجالين الأدبي والثقافي من خلال الشفوية المدرجة في الكتابة. ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن شعرية الشفوية، وذلك بدراسة أشكال التعبير الموجودة في الرواية، وعلاقتها بالكلمة، الجسد

و الذاكرة و الهوية. تحليل طرائق النطق واستراتيجيات الكتابة يرمي إلى كشف آثار الخيال، الصور الأسلوبية والخروقات اللغوية في الكتابة كفضاء رمزي. هذا المجال الثقافي المنقسم بين الثقافة الأصلية و لغة الكتابة، يدور حول اللغة الأم و الذاكرة الجماعية. و يكشف هذا التحليل للشفوية المدرجة في الكتابة عن المعاني التي تخلفها هذه الأخيرة، علي المستويات اللغوية والنفسية و الجمالية. و لذلك، هذه الدراسة لا ترى مفهوم الشفوية كتسمية للتقاليد الشفوية فقط ولكن كظهور لأسلوب كتابي جمالي، مستعملا اللغة الأدبية الأصيلة من أجل التجديد الجمالي والموضوعي للأدب الجزائري.