

## Enonciation des formes romanesques dans *Cette fille-là* de Maïssa Bey

Dr. Faouzia Bendjelid  
Université d'Oran/Crasc



Synergies Algérie n° 5 - 2009 pp. 227-242

**Résumé :** Dans ce récit, la narratrice, en quête de son identité, raconte son histoire et celles d'autres personnages féminins pensionnaires dans un sordide hospice de vieillards. Elle énonce les nombreux drames de l'abandon et la solitude selon une stratégie qui use de formes narratives diversifiées et hétérogènes. Le récit éclaté et fragmenté au plan de la narration déploie tout un discours sur la mémoire collective, l'histoire et le rejet social.

**Mots-clés :** récit fragmenté - stratégie énonciative - mémoire collective - Histoire - Discours social.

**Abstract:** In the novel by Maïssa Bey "this girl there" the story teller, in search of their identity, tells her story, and that of feminine characters, lodgers in a sordid hospice for old people. She exposes the numerous dramatic situations of desertion and loneliness, according to a strategy which uses diversified and heterogeneous narrative forms. The broken up and fragmented story, on the narrative plan, uncovers a whole discourse on collective memory, history, and social rejection.

**Keywords:** fragmented story - formulative strategy - collective memory - history - social discourse.

**المخلص:** في الرواية "تلك الفتاة" الكاتبة ميسا باي تتناول بطلنة الرواية سرد أحداث حياتها و حياة نساء تلجأن في دار العجزة التي يخيم عليها اليأس والشقاء. أساليب القصة مختلفة متنوعة و تتركز على إستراتيجية لها أشكال سردية و لغوية عديدة في نقل شتى أحداث القصة المؤلمة نتيجة الإهمال والعزلة. فالحكى متفجر و غير منسجم أما محتوى الخطاب يتركز على ثلاث مواضيع أساسية: التاريخ، الذاكرة الجماعية و التهميش الاجتماعي.

**الكلمات المفتاحية:** الإستراتيجية السردية- الذاكرة الجماعية- التاريخ- الخطاب الاجتماعي.

L'histoire dans *Cette fille-là*<sup>1</sup> de Maïssa bey<sup>2</sup>, se déroule dans un hospice, retraite solitaire d'une communauté de femmes vivant l'abandon familial et social. C'est au sein de cette population, « les oubliés de tous » (p.16), que la narratrice, Malika, recueille les paroles de ces femmes qui témoignent de

leurs itinéraires passés chaotiques et désastreux. Dans cet « *univers peuplé des bruissements de la mémoire* » (p.17), Malika s'empare de la parole de ces élarguées à la périphérie de la société, transcrit leurs récits, les réécrit, les remodèle, les complète, comble leurs silences ou tout simplement fabule, conte et réinvente pour dire toutes ces trajectoires de leur détresse ; dans ce foisonnement narratif, Malika, née hors mariage, raconte son propre itinéraire chaotique et joint sa détresse à celle des vieilles pensionnaires de l'hospice. Sous quelles formes narratives alors, sont transcrits ou élaborés les récits des personnages féminins ? Quel ordre régit la narration ? Selon quelles perspectives ? Quels mécanismes président au passage de l'oralité vers le texte écrit ? Quels sont les aspects que recouvre le discours des personnages féminins dans l'acte de communication ? Quelle lecture pourrait-on faire ?

*Cette fille-là* est le quatrième récit de Maïssa Bey, venue à l'écriture dans la décennie 1990. Cette période, dans le champ métaphorique algérien, se caractérise par une écriture du témoignage (dite « *écriture de l'urgence* ») sur les drames occasionnés par les massacres terroristes en Algérie. Publié en 2001, il s'inscrit dans une autre étape, celle de l'après témoignage que R. Mokhtari qualifie de : « ... *nouveau souffle du roman algérien* » (2006). En effet, pour ce critique, les formes narratives des textes romanesques semblent privilégier une poétique qui s'écarte totalement de toute intention idéologique ou politique préétablie. L'écriture, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle affiche un désir certain d'autonomie car il s'agit beaucoup plus de la quête d'une « *esthétique du sens* » (p.21) que celle d'un sens tout court. L'écrivain ne se contente plus de témoigner simplement :

« Les préoccupations esthétiques prévalent sur le thème. La période du témoignage est-elle finie ? Ce n'est pas sûr. Ce genre prend de nouvelles formes et s'éloigne de plus en plus des pesanteurs du discours politique. Une nouvelle forme de 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... » (2006 : 50).

C'est dans ce contexte socio-historique que s'inscrit cette œuvre de Maïssa bey. Selon R. Mokhtari, l'écrivaine « ne cesse d'explorer le monde de la sensibilité féminine » (2006 : 48). *Cette fille-là* est construit sur des témoignages. Les occupantes de « la grande maison » se souviennent de leur passé qu'elles livrent, en vrac, délibérément ou avec moult hésitations ; des moments singuliers sont sélectionnés pour traduire les parcours d'une vie sapée et d'un espoir déçu par une société où la condition de la femme est soumise à toutes sortes d'interdits, de brimades, de persécutions, de violences liés généralement au corps féminins : amour, désir, viol, adultère, inceste, homosexualité, stérilité... L'institution d'un code de l'honneur régissant les relations sociales, toute femme rebelle aux lois de la communauté s'expose à des punitions, à une vengeance.

Ainsi, les personnages féminins incarnent tour à tour la transgression des interdits. Ce sont autant de cas de figures ou de portraits dont l'itinéraire est fait de fugues multiples, d'errances, de douleurs et enfin de déchéance :

« *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>3</sup>

Ainsi, Aïcha-Jeanne a un prénom problématique ; Yamina vit dans l'adultère. Elle est séduite puis abandonnée. M'a Zohra subit le mariage forcé à dix ans. Fatima sombre dans le délire. Kheïra se terre dans le silence, son abandon est non élucidé. Mbarka, épouse condamnée à la répudiation car stérile. Hourya vit un amour impossible avec Jean, en période coloniale. Quant à Malika, la narratrice, instance première d'énonciation, elle est déçue à la naissance même; de parents inconnus, elle est condamnée dès les premiers instants de sa vie au bannissement, à l'exil, à la marginalité : « Je suis une enfant trouvée, une bâtarde, et donc une fille du péché [...]Je suis l'incarnation de la faute [...] du Délit de fornication. » (p.46).

Tous ces destins aux trajectoires cruelles sont racontés selon des mécanismes narratologiques que nous essayerons de lire en fonction des procédés engagés par la narration, nous pensons aux structures narratives et à celles discursives ; et aussi aux formes disparates du récit ainsi que la typologie des discours.

## 1. Les formes disparates du récit

*Cette fille-là* est conçu selon une structure générale fragmentaire, certains éléments formels semblent contester les normes traditionnelles du roman classique.

### 1.1. L'architecture d'un roman atypique

*Cette fille-la* est l'assemblage d'un récit premier, celui de Malika, l'héroïne, et de huit autres récits seconds de résidentes à l'hospice, enchâssés dans le premier, mais ils sont autonomes les uns des autres. « Une histoire qui éclate en plusieurs autres pour rendre compte de la multitude de situations liées au thème de la condition féminine en pays d'Islam ... l'héroïne se démultiplie »<sup>4</sup>. La composition révèle une corrélation régulière entre récit premier et récits seconds à travers le procédé de l'alternance des textes : récit premier puis récit second et ainsi de suite... ; les micro récits portent des titres : les prénoms des personnages dont on raconte l'histoire. C'est un facteur de lisibilité constant. L'ensemble s'organise selon une structure tributaire de la stratégie narrative adoptée par Malika qui organise et coordonne le déploiement du tissu narratif selon son imaginaire et l'initiative orale des protagonistes.

### 1.2. La stratégie narrative

La stratégie narrative dont use Malika, foyer principal de l'énonciation, s'appuie sur une démarche particulière qui implique : le paratexte et les procédés narratologiques.

#### 1.2.1. Le paratexte : connivence auteur/lecteur

D'après G. Genette (1982), 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 U. Eco (1985). Ce lecteur est interpellé dans une sorte de contrat communicationnel et devient ainsi le partenaire à part entière dans la lecture et le décodage du texte. Et c'est surtout une relation de connivence auteur/lecteur qui est privilégiée.

## La dédicace

L'écrivaine cible sa fille : « *A Neila, ma fille* » ; il nous semble que l'intention est manifeste : il s'agit certainement de la sensibiliser aux drames que peuvent vivre les femmes dans la société traditionnelle et conservatrice en Algérie.

## L'Avertissement

Un acte langagier dénonciateur de la narratrice. A l'adresse du lecteur, elle affiche de façon véhémement sa révolte contre une société qui condamne la femme au silence au nom des tabous et des convenances sociales. Elle crie sa détermination de dire tout haut les silences oppressants et décide de sortir du mutisme. Ainsi le lecteur sera continuellement interpellé pour lire les récits qu'elle lui raconte :

*« 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 les silences 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 mensonges, fourberies, violence et malheurs. » (p.11)*

Le lecteur (« vous ») est mis face à un choix : accepter de suivre la narratrice dans ses « *délires* » ou « *abandonner ce livre* ». Le mot délire connote la folie, l'imaginaire débridé, les fantasmes, les dérives du discours... pour dire, peut-être l'innommable et l'insondable : « *Libre à vous de découvrir ce que d'aucuns ici appellent des délires, ou de me réduire au silence en abandonnant ce livre.* » (p.11)

Ainsi, le texte littéraire fonctionne comme un acte de langage performatif (J.M. Adam, 1975). Le tissu narratif contribue à concrétiser les « *délires* » de la narratrice à travers le déploiement des récits. « *Délires* » que la narratrice assume totalement mais n'impose pas au lecteur de la suivre.

## L'incipit

Le premier chapitre est essentiellement présentatif. La narratrice fait découvrir au lecteur sa personne, le lieu de l'histoire racontée et ses protagonistes. **Les traces** du lecteur potentiel prennent plusieurs formes. La présentation de l'hospice des vieillards : elle est très active ou vivante car s'adresse au lecteur directement, elle se fait progressivement car itinérante. La narratrice accompagne le lecteur, le guide : « *c'est là. Vous y êtes.* » Retenons le descriptif du lieu : un espace de détresse, complètement délabré par les effets du temps. Le lieu sinistre, laissé à l'abandon, qui échappe aux regards comme tenu au

secret de par son éloignement, son apparence, son architecture d'un temps révolu « *vaste construction de style colonial* » (p.14) : « *c'est une maison dans les arbres. C'est, à l'écart de la ville, une maison enfouie dans un buissonnement de feuilles poussièreuses. Une bâtisse imposante mais délabrée aujourd'hui.* » (p.14). Lieu presque indéfinissable : « *Ni maison de retraite, ni asile, ni hospice. Tout cela à la fois. Etablissement fourre-tout (...)* Dans la ville, on dit tout simplement *la maison des vieux* » (pp.16-17). Puis la narratrice, intime l'ordre au lecteur de poursuivre sa visite, de prospecter davantage les lieux : « *A présent, vous pouvez gravir les marches (...), pousser la lourde porte (...), c'est là, vous pouvez continuer...* » (p. 15). C'est ainsi qu'il finit par découvrir les habitants du lieu livrés au malheur, à l'infortune et la disgrâce de l'abandon ; une communauté de vieillards, vivant en rade de la société : « *Eux, ce sont les pensionnaires. Des dizaines de vieillards, femmes et hommes (...); parqués, abandonnés et sans aucune famille pour les prendre en charge. Condamnés à l'oubli.* » (p.15). Mais avant de quitter les lieux, le discours de la narratrice se fait incitatif sous forme d'un prière : écouter leur histoire est comme une sorte d'acte de solidarité humaine pour briser le silence qui les emmure et la solitude qui les enferme : « *Avant de sortir, de retrouver le monde des vivants, vous êtes priés de prendre simplement le temps d'un regard ou d'une histoire pour traverser la solitude de ces hommes et de ces femmes venus échoués là au bout d'un parcours dont eux seuls connaissent les méandres.* » (p.17)

La narratrice multiplie les indices dans l'incipit, dans une sorte de pragmatique textuelle, parce que c'est un lieu important où se nouent les relations narrateur/lecteur ; ainsi, pour A. Del Lungo, l'incipit installe de facto

« 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, de séduction et de production d'intérêt. » (1993 :135)

Quelle fonctionnalité pour ce dispositif? Il nous semble évident que la narratrice exige du lecteur qu'il assume sa fonction de témoin face à une tragédie humaine qui se joue dans le silence le plus absolu dans un pensionnat sordide et isolé du monde. Elle fait le guide comme pour montrer du doigt ce que la conscience humaine ne veut pas voir : l'image de la dégénérescence, la décomposition et la décrépitude que peut atteindre le genre humain dans un environnement fort de ses tabous, de ses interdits et des rigueurs de sa morale. C'est ainsi que prend sens le niveau descriptif du seuil et l'interpellation du lecteur qu'elle veut sensibiliser à la condition pitoyable de ces laissés-pour-compte. Ou bien, elle sollicite la bienveillance du lecteur à l'égard de cette population d'oubliés et déçus par l'ordre social et ses conventions. Cette situation pragmatique du texte fait penser à la notion du *Lector in fabula* et de *l'œuvre ouverte* (1979) telle que perçue par U. Eco qui est celle de « présenter des caractéristiques structurales descriptibles » dont les analyses permettent de suggérer « l'ordre des interprétations possibles. » (1985, p.5) Donc, au lecteur de voir et de se débarrasser de sa mauvaise conscience, de regarder enfin : « *ce mouvoir d'ombres d'êtres dans un état de décrépitude et d'hébétude indescriptibles.* » (p.18)

### 1.2.2. Les autres procédés narratologiques

Comment la narratrice raconte-elle son histoire et celles de ses autres compagnes d'infortune ? De quels moyens formels use-t-elle ? Nous interrogeons de ce fait le texte sur les autres formes de l'écriture qui lui permettent de transcrire les récits.

#### Le récit premier : la narratrice sujet énonciateur de son propre récit

Malika (ou Mlaïkia, la possédée) raconte sa propre histoire et prend le statut de narratrice intradiégétique ; son récit est alors homodiégétique. Elle livre quelques moments de sa vie par fragments, par bribes dans un style heurté et parfois poétique. La lisibilité du texte n'est point affectée même si la linéarité de la narration n'est pas respectée. Elle apprécie la redondance des faits dont la visée est pragmatique : « *Ne pas refuser les répétitions. Il s'agit de convaincre.* » (p.21). Les événements racontés n'obéissent pas à leur chronologie pour dire « *cette existence faite de morceaux disparates* » (p.148). Le récit est délibérément éclaté pour rapporter les méandres d'une vie douloureuse : Malika se présente et évoque ses origines problématiques, sa famille d'accueil ; son enfance et sa fugue à treize ans, à Oran ; nouvelle présentation (date de naissance), viol incestueux par son tuteur à l'adolescence ; retour à l'enfance : le premier jour d'école où elle découvre son état d'enfant adopté. Retour à l'adolescence et expérience de l'homosexualité dans un internat. Expérience volontaire d'une relation charnelle. Sa fugue à dix ans. Fugue de l'internat à dix-huit ans. Nouvelle expérience sexuelle délibérée.

Nous constatons les sinuosités d'un parcours qui se soucie peu de la logique des événements. Ce trajet est souvent accompagné d'un discours commentatif de la narratrice ; discours extradiégétique qui sera analysé plus loin.

C'est la quête des premiers temps de sa vie qui semble le plus maquer le personnage. Un objet valeur qui ne sera jamais atteint : « *Je suis héritière d'une histoire que je dois sans cesse inventer. Fille de rien. Fille de personne.* » (p.52). Ainsi, poussée par ses fantasmes, douée d'un imaginaire et d'une sensibilité débordants, adorant raconter ou inventer des histoires, elle tente à plusieurs reprises de se représenter les premiers instants de sa vie. Son récit est répétitif. N'ayant aucune certitude, plusieurs versions sont proposées, « *mon histoire revue et corrigée* » (p.20). Le récit est fait à la troisième personne pour inscrire la distance par rapport à ces énoncés fabriqués de toutes pièces.

Que s'imagine-t-elle ? D'abord, qu'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).

Ensuite, continuant à fabuler, elle se voit l'enfant « *fruits d'amours interdits* » (p.22) entre la fille d'un colon et d'un jeune Arabe. Intervient une troisième version : Changeant d'espace géographique (« *la France, peut - être* »), se

plaisant dans les fonds troubles des mystères, elle invoque l'histoire d'un enlèvement : « *C'est 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.* »

En outre, puisant dans ses « délires », elle pense qu'elle est l'enfant de gens célèbres, de quoi émerveiller ses camarades de l'internat à qui elle aimait raconter toutes ces histoires. Elle construit son récit sur une structure hypothétique et use de la seconde personne pour inscrire encore une fois une distanciation par rapport aux faits et à elle-même : « *Et si tu étais la fille de ... ? Et de passer en revue toutes les célébrités du moment...* » (p.24). finalement, ses propos finissent par verser dans le conte, le merveilleux : « *Il était une fois une fillette. Si belle que...* » (p.25). Le conte de fée projeté ne s'accomplit pas car refusé immédiatement. Impossible récit !

La quête des premiers temps de sa vie, se construit sur une série d'événements hypothétiques et pose les éléments stratégiques de l'énonciation du récit. Ses origines étant une page blanche, elle peut s'inventer autant de circonstances qu'elle le souhaite. Le réel n'existant pas, elle se contente de l'inventer, le fabriquer, le façonner grâce à son imaginaire et à ses fantasmes. Fluctuante, insaisissable, la production des différents récits de Malika s'affichent comme une sorte de procès du réel ou du réalisme : le réel n'existe pas ou ne préexiste pas, n'a point de conventions, de règles ou de codes figés. Il est impalpable et émerge des constructions mentales de l'imaginaire des hommes. Il n'y a pas de vérité mais simplement un semblant de vraisemblable. Elle persiste et signe : « *Mystère. Inventions. Affabulations. Les invraisemblances ne me gênaient pas. Ne me gênent pas. Construire, inventer mon histoire* ». (p. 22) Le tout n'est qu'un jeu sur le langage relatif à l'autonomie de l'énonciateur : « *A force de raconter des histoires, il m'arrivait pendant quelques instants de me prendre au jeu.* » (p.25).

La déréalisation du récit de Malika s'affiche dans l'échec de sa quête. Son histoire se situe dans l'inachèvement ; le roman reste ouvert. En effet, en guise de clausule, elle raconte puis commente un fait divers : celui d'un enfant abandonné paru dans la presse. Sorte de représentation immuable dans le temps et dans l'espace de son propre cheminement.

Les autres récits seconds constituant la texture narrative s'appuient sur une stratégie de l'écoute : Malika rapporte les récits des pensionnaires : quels sont les mécanismes de leur énonciation ? ; Quelles relations d'échange s'établissent entre narratrices et réceptrice ?

### **Les récits seconds : diversité des procédés**

L'ensemble des huit micro récits sont rapportés par Malika, qui recueille les paroles des personnages avec qui elle cohabite dans la « maison des vieux » ; ils se racontent, exhument leur passé et le lui confie. Elle est le témoin qui se contente de le rapporter. Son statut de narratrice est extradiégétique et ses

récits hétérodiégétiques Genette, 1972). Selon quels procédés ? Examinons, les stratégies formelles adoptées par la narratrice, premier foyer d'énonciation, et les personnages, secondes instances d'énonciation, dans des récits indépendants car traduisant des tranches de vie, des expériences et des vécus totalement différents.

### Le récit second d'Aïcha-Jeanne

Le personnage s'interroge sur le prénom mystérieux de « Jeanne » inscrit sur son acte de naissance ; un prénom jamais assumé, jamais compris, qui est occulté à cause de la persistance intransigeante des préjugés et des tabous : « Aïcha, c'est mon vrai prénom, celui que m'a donné ma mère le jour de ma naissance. Il a fallu garder le silence, personne n'aurait compris. » (p.28). Le procédé d'énonciation du récit est provoqué par Malika qui interroge le personnage. Mais Aïcha est réticence, évasive ; se soustrait au discours : « Elle se dérobe, parle d'autre chose et se réfugie dans un silence obstiné. » (p.29). Face à une parole absente, et selon le même mécanisme, la narratrice invente une version à sa guise ; elle échafaude une histoire car le mystère du prénom demeure total et fascinant. Elle fantasme encore une fois en inventant le réel. Elle énonce de façon impérative : « J'essaie de comprendre. J'imagine la scène. Le jour. Le lieu. Comme si j'y étais. » (p.30). La séquence hypothétique et modalisée nous transporte dans le domaine colonial de « monsieur Delorme » où le père d'Aïcha est ouvrier agricole. Donc le champ reste largement ouvert aux affabulations pour combler les silences.

### Le récit second de Yamina

Ce personnage ne s'autocensure pas ; elle dévide son récit sans hésitations ; raconte volontiers son adultère. Elle fuit avec son amant pour vivre son amour loin de son village, et , au bout de son parcours, elle est abandonnée par son amant. Le récit est raconté à la troisième personne du singulier ; Malika est témoin et narratrice extradiégétique. Mais beaucoup de questions restent sans réponses ; l'opacité narrative est totale :

*« Comment a-t-elle pu basculer dans l'irréparable ? Commettre le crime le plus infâme, le délit d'adultère ? Et surtout comment a-elle- pu tromper la vigilance des occupants de la maisonnée ? Et celle de son mari ? » (p.63).*

La narratrice se contente de ces questions, garde ses distances en se taisant car elle ne comble pas le mutisme farouche du personnage par des faits inventés de toutes pièces.

### Le récit second de M'a Zahra

*« La doyenne de l'établissement, la doyenne des sans papiers, des sans famille. » (p.73) C'est l'histoire d'un mariage forcée à dix ans que la narratrice rapporte au lecteur qui est explicitement convoqué : « Je suis sûre que vous aimeriez connaître la suite de cette histoire... » (p.75) La suite des événements est en fait proposée sous forme d'un *sommaire* (Genette, 1972) ; tous les détails sont*

évacués ; le récit est bref. La narratrice semble rester fidèle à l'histoire : « (...) un bien grand mot dit-elle... » (p. 74), « Elle ajoutait que .... » (p. 75)

### Le récit second de Fatima

Histoire douloureuse d'une enfance saccagée par un père violent qui l'accuse de comportement licencieux. Il « doutait de sa pureté » (p.82), et il est même certain qu'elle a entaché l'honneur de la famille (p.82). Les codes de l'honneur le poussent à la châtier. En effet son itinéraire est dramatique. 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).

Sous forme d'un monologue, le récit de Fatima est recueilli involontairement par la narratrice : « 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). Deux voix se relaient pour raconter : celle de Fatima (focalisation interne) et celle de Malika, témoin involontaire, qui reconstruit pour le lecteur l'histoire entendue. Elle relate sa cavale en compagnie de sa mère pour échapper à une mort certaine ; les faits ne sont pas rapportés dans la chronologie. Et encore une fois, la narratrice n'arrive pas à saturer beaucoup de zones d'ombre dans cette histoire et pose alors, selon le même procédé, des questions :

*« 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)

Malika se refuse l'envie ou le loisir d'inventer des réponses et donc de confectionner une histoire de crainte de verser dans un récit tout aussi cruel et scabreux, de le revivre par le biais redondance : « 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) De soudains scrupules pour une narratrice à l'imaginaire enflammé.

### Le récit second de Kheira

De ce personnage, décrépité par l'âge, au corps usé par le passage du temps, la narratrice n'obtient aucune information à l'exception de l'énonciation de sa beauté à travers un segment discursif redondant : « J'étais belle, tu sais, j'étais belle en ce temps là » (p.108).

Déréalisation absolue du récit, l'exercice mémoratif n'a pas lieu :

« *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 y a 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 contact communicationnel n'a pas lieu et échec de la narration. Le récit est très bref. La narratrice ne fait pas fonctionner encore une fois son imaginaire débridé se limitant à poser des questions. Le récit reste ouvert ; est-il en liaison avec le corps féminin ?

### Le récit second de M'barka

Ce personnage est une femme noire qui fugue clandestinement avec un militaire africain puis l'épouse, « *à la fin de la guerre contre l'Allemagne* » (p. 125). Un véritable récit d'aventures qui la mènent dans plusieurs pays d'Afrique : de l'Algérie vers le Togo, le Niger, le Nigeria et enfin le Dahomey. Etant « *une femme stérile, une femme maudite* » (p.140), son mari épouse une femme de la tribu. Elle quitte l'Afrique. Le récit, assez long (de la p.123 à la p.145, thème du voyage), est mené par deux voix : celle de M'barka puis celle de la narratrice.

L'histoire relatée par le personnage est reprise, retranscrite, réorganisée par la narratrice, destinataire du récit ; elle livre plus de détails, lui apporte des compléments ; elle nous avertit :

« *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 voyage du retour n'est pas raconté. Se croisent dans ce récit la part du vécu de M'barka et la part de l'imaginaire de Malika.

### Le récit second de Badra

Ce récit de « *Khalti Badra* » semble être créé de toute pièce par l'imaginaire de la narratrice. Aucun indice textuel ne nous indique que Badra ait pu lui raconter son histoire. La narratrice se suffit d'un détail pour enclencher le processus narratif, ce cheminement du personnage qu'elle élabore elle-même, qu'elle fabrique de toutes pièces : elle s'appuie sur l'état abîmé des mains de Badra pour se représenter une vie de labeur acharné au service des autres, de ses maîtres, de ses exploités ; « *bonne à tout faire* » (p.154) chez les colons ; le descriptif en est éloquent : « *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) Le récit glisse réellement dans le pathétique, l'émotionnel.

## Le récit second de Houriya

Ce personnage se souvient de son amour impossible avec Jean, « *Roumi, mécréant, il est l'ennemi* » (p.172) ; c'est un militaire Français qui soigne 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.* » (p.168).

Comme pour le récit de Yamina, la narratrice n'obtient pas l'accomplissement verbal du récit dans sa totalité ; un silence narratif s'établit que Houriya n'explicite pas ; le texte n'achève sur une succession 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)

Si des moyens formels quasi constants permettent aux différents récits de se dérouler, il reste évident que la narratrice, première instance d'énonciation, n'est pas impassible face aux différentes situations narratives et événements convoqués par ses interlocutrices. De ce fait, quels rapports entretient-elle avec sa propre histoire et celles des autres protagonistes ? Quels discours ?

## 2. La typologie de discours

Il s'agit à présent de considérer les rapports qu'instaure la narratrice première avec le contenu des micros récits. Son intervention est ponctuelle. C'est le niveau du discours extradiégétique, explicatif ou commentatif. Il tient un espace textuel important dans le roman postmoderne ; pour 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.* » (1992 : 262-263)

R. Escarpit parlera quant à lui 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.* » (1993 :61)

Quels modèles de discours nous propose le corpus ? Quelle en est la fonctionnalité ?

Deux types de discours traversent le texte : celui sur la mémoire collective et l'Histoire et celui social.

**Le Discours sur la mémoire collective et l'Histoire** : la communauté des femmes anime des échanges relatifs à la mémoire collective ; notons qu'il prend, selon R. Escarpit<sup>5</sup>, un aspect documentaire inscrivant le récit dans l'espace spatio-temporel de la colonisation qui l'institue dans une relation bipolaire : colonisateur/colonisé. Nous retenons quelques espaces textuels :

- Les éléments du discours colonialiste relatif au regard porté sur le colonisé qui apparaît selon le cliché du discours colonial notoire qui oppose « bon Arabe » et le « mauvais » dans « ces contrées à moitié sauvages » (p.35) ; nous citons les 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 chemmessa. » (p. 34)*

- L'évocation de l'armée française dans des propos évaluatifs 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).*

Ce fait fonctionne comme une motivation réaliste : Malika, par sa blondeur, pourrait avoir un géniteur français, selon le dire des autres ; elle est exclue de la communauté ; deux voie se relaient : la sienne et celle 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)*

- L'évocation par les pensionnaires de l'« épidémie de typhus » ; dans leur réminiscence persiste le souvenir commun de la peur, celle de la persécution, celle des « roumis » dans une opération de massacres collectifs des populations indigènes ; perçue ainsi, après bien des débats hésitants, le récit mémoratif énonce ce fait :

*« [...] L'année où l'Allemagne était en guerre contre la France [...] Et, soudain volubiles elles racontent [...] 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. » (p.115)*

Puis par association d'idées, d'autres malheurs surgissent dans la discussion : « les invasions de sauterelles », « les inondations », « la tempête de neige », « la guerre contre l'Allemagne », « le débarquement des troupes américaines », « les tickets de rationnement... » (p. 116). Immédiatement après, la narratrice appelle au souvenir de la guerre de libération nationale comme pour compléter le sombre tableau d'une histoire tragique :

« Il y a 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)

- L'évocation du présent permet d'introduire le discours appréciatif des femmes ; elles regrettent le passé perçu comme heureux en dépit de l'occupation ; les voix expriment une nostalgie de femmes qui se délectaient dans l'enferment :

« 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. » (163).

A ce discours de satisfaction, la narratrice révoltée oppose un contre discours véhément rappelant la tragédie d'un présent immédiat fait d'exclusion et de marginalisation d'une population larguée au ban de la société ; le « nous » est systématiquement inclusif, toutes 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).

Ce même discours nostalgique de l'époque coloniale, réapparaît dans un seul segment :

« Ah, l'époque de la France ! » La narratrice y apporte un commentaire de désapprobation encore une fois : « La guerre ? Un simple épisode de leur vie. Expurgé. [...] Oubliées les spoliations, les humiliations, les rafles, la torture, les exécutions... » (p.167).

Ce discours permet de déclencher le dernier récit, celui de Houriya qui ne peut vivre en plein jour son amour avec Jean ; elle oppose une opinion divergente, discordante sur cette époque qu'elle représente comme époque de désespoir 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)

## Le Discours social

Le discours social se concentre surtout autour de la condition féminine en Algérie, que la rigueur des conventions sociales soumet à l'interdit, à la claustration, à l'obéissance, au rejet, à la persécution, au châtement ou la punition.

Les parcours narratifs des personnages féminins traduisent les multiples traumatismes et fêlures qui remontent à l'enfance et à l'adolescence. Le discours recouvre le statut social de la femme. La société discriminatoire fait la distinction implacable entre l'enfant né de manière 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 marge à jamais ; « *bent familia* » marque la noblesse de la naissance et la reconnaissance sociale ; deux notions que la narratrice explique et explicite :

« Oui, je suis une bâtarde, *farkha*. Ce mot trop souvent lancé comme un crachat. Une des insultes [...] impardonnable puisqu'elle met en cause l'honneur d'une femme. » (p.47).

Pour la seconde notion, *bent familia*, elle établit un contraste qui recèle un signifié socialement chargé d'attributs comme dignité, honorabilité, 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 relativise ces conceptions et montre leur inefficacité du fait que la femme en tant que mère est abandonnée dans les maisons de retraite :

« Une mère exemplaire dites-vous ? Douce, tendre, toujours présente [...], 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)

La misogynie semble être un préjugé tenace ; la naissance d'une fille est vécue comme un drame, une dévalorisation sociale, une malédiction divine ; cette naissance est indésirable et vécue comme un grand malheur par les pères, le récit d'Aïcha illustre ce cas de figure,

« 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 [...] pendant longtemps, accablé, il n'a pas adressé la parole à sa femme, une femme incapable de lui donner un fil, » rapporte la narratrice (p. 33).

Cette « malédiction » poursuit la femme ; et à l'adolescence, on lui inculque la honte de son corps qui se doit d'être supporté et vécu comme une tare :

« 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'étais femme et ne pouvais rien contre cette malédiction. Malédiction. Souffrances. Honte. » (p.70).

C'est ainsi, compte tenu de tous ces principes qui fondent l'éducation, que la société fonctionne sur le principe de la séparation des sexes ; ce cloisonnement commence dans la famille ; la narratrice explique :

« Dans la maison, tout le jour, les hommes sont séparés des femmes. Pour les repas, pour les veillées [...] 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. » (p.60)

La narration ne cesse de multiplier toutes les formes d'agressions physiques vécus par les personnages féminins dans leur trajet narratif. Il est empreint par les souffrances de ces êtres que la société condamne rapidement pour leur corps, leur naissance ou simplement leur entité de sexe.

Dans cette stratégie d'écriture génératrice et organisatrice du récit que nous venons d'analyser, nous voyons s'effectuer une dynamique qui génère l'histoire et les différentes catégories de discours. Elle s'explique par passion de la narratrice à raconter des fictions, passion vécue comme une évasion afin d'échapper à sa dure condition : « 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 se plait, voire se délecte à imaginer des histoires, à être à l'écoute des autres personnages, prête à recevoir le flux verbal de leur détresse et à le transmettre au lecteur ; elle place son texte dans une relation de partage, *un acte de parole illocutoire et perlocutoire, une illocution* (Austin, 1991) destinée à un allocutaire ou lecteur.

Cette aptitude à l'écriture intime du moi et à la confession, dont le lecteur se trouve irrémédiablement un partenaire, c'est la partie « douce », dit-elle, (p.121) de sa personnalité : « *Se raconter, raconter des histoires [...]. Qui sait aussi écouter les histoires des femmes apparemment sans histoire. Pour vous.* » (p.121).

Les fondement de ce processus de la création littéraire se fonde sur un certain nombre de procédés marqués par leur quasi constance : la contribution des incipit et clausule (rapport narratrice/lecteur), le mécanisme de l'invention de l'histoire face à la parole absente, censurée, restrictive ou réticent des personnages (rapport narratrice/histoire), l'extension de la forme ou la logique hypothétique du récit, l'inachèvement des récits, l'instauration d'un discours extradiégétique (rapports narratrice/lecteur). Le genre semble plus ébranlé que jamais.

Nous pensons, qu'au-delà de ces principes formels, c'est toute une réflexion sur la problématique de l'écriture réaliste, de la production du réel qui se déploie dans l'acte de créativité ; la stratégie d'écriture du roman adoptée par Maïssa bey vient nous confirmer que le réel est une invention de l'esprit dont les limites sont insoupçonnables et imprévisibles ; l'écriture suit son cours, accomplissant son propre cheminement ; les formes esthétiques dans leurs procédés les plus délurés sont livrées au génie créateur de tout écrivain. Mais il n'omet pas d'inscrire son texte dans le grand texte qu'est l'Histoire des sociétés. Telle est l'originalité de ce texte qu'on appelle « littérature » dont l'objet est encore indéfinissable.

## Notes

<sup>1</sup> M. Bey. 2001. *Cette fille-là*, La Tours d'Aigues : éd. de l'Aube, 183 pages.

<sup>2</sup> Maïssa Bey est née en Algérie à Ksar el Boukhari. Elle suit des études universitaires Alger puis elle enseigne le français à Sidi-Bel-Abbès dans l'ouest algérien. Aujourd'hui, Maïssa Bey réside toujours

à Sidi-Bel-Abbès où elle anime une association culturelle : « Paroles et écritures ».

Son œuvre : *Au commencement était la mer*, 1996, Alger : Marsa, ; *Nouvelles d'Algérie*, 1998, Paris : Grasset (Grand Prix de la nouvelle de la Société des gens de lettres 1998) ; *Cette fille-là*, 2001, La Tours d'Aigues : l'Aube, (Prix Marguerite Audoux) ; *Entendez-vous dans les montagnes*, 2002, La Tours d'Aigues : l'Aube ; *Sous le jasmin la nuit*, 2004, La Tours d'Aigues : l'Aube et Barzakh, ; *Surtout ne te retourne pas*, 2005, La Tours d'Aigues : l'Aube et Barzakh, (Prix Cybèle 2005) ; *Bleu blanc vert*, 2007, La Tours d'Aigues : l'Aube ; *Pierre, sang, papier ou cendre*, 2008, La Tours d'Aigues : l'Aube grand prix du roman francophone SILA 2008) ; *Mme la France*, 2009, Alger : Barzakh.

<sup>3</sup> Le Matin, quotidien algérien du 19 -04- 2003, *Chroniques amères*.

<sup>4</sup> M.A., le quotidien algérien *Liberté*, 21 juin 2001

<sup>5</sup> R. Escapit, *ibid.*, p. 54 : « (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'information qu'il s'agit de décoder selon un certain programme. »

## Bibliographie

Adam, Jean Michel.1975. *Linguistique et discours littéraire, Théories et pratique des textes*. Paris : Larousse - Université

Austin, John Langshaw. 1991. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil, coll. Point.

Andréa Del Lungo. 1993. « Pour une poétique de l'incipit ». Paris : *Poétique* n°93.

Barthes, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil, coll. Point.

Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula, le rôle du lecteur*. Paris : Grasset et Fasquelle.

Eco, Umberto. 1979. *L'Ouvre ouverte*. Paris : Seuil.

Escarpit, Robert. 1993. *L'Écrit et la communication*. Alger : réédition par Bouchène.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*, Paris : Seuil

Genette, Gérard. *Palimpseste, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Mokhtari, Rachid. 2006. *Le nouveau souffle du roman algérien, Essai sur la littérature des années 2000*. Alger : Chihab Editions.